

AMIMITL ICUIC “CANTO DE AMÍMITL”.  
EL TEXTO Y SUS “CON-TEXTOS”

PATRICK JOHANSSON K.

Entre el material y los documentos recopilados por Sahagún a mediados del siglo XVI, concernientes a los dioses y las fiestas que les eran dedicadas, figuran los cantares *teocuicah*, textos esotéricos calificados por el franciscano de “arcabucos breñosos” por la extrema dificultad de su interpretación.

Si bien los arcaísmos, la erosión fonética de la configuración morfológica del discurso náhuatl, inherente a los determinismos orales de enunciación, así como el desconocimiento de los referentes específicos dificultan la comprensión, la descontextualización del cantar de su dimensión oral de enunciación y su recontextualización en el espacio gráfico-alfabético que le dio cabida, son también factores que impiden una apreciación plena tanto de su forma como de sus contenidos.

El registro verbal de un cantar del género *teocuicatl* “Canto de dioses” fue un día un *componente* de un vasto tejido expresivo oral en el que la música, los ritmos, el gesto, la danza, la presencia física de los participantes, los atavíos, el momento y el lugar de la enunciación, así como las prácticas rituales a las que se integraban, se entrelazaban para producir, con la palabra, un sentido sensible. Cada uno de estos elementos debe ser considerado como un “con-texto” en el sentido etimológico de la palabra, es decir, como una parte estrechamente asociada a un texto. Por tanto, la parte verbal remanente de un *teocuicatl* de la que disponemos hoy en día, gracias a la recopilación de Sahagún, debe ser leída en función de los factores contextuales antes mencionados.

Ahora bien, si la versión original de los cantares contenida en el *Códice matritense* provee algunas glosas, ignoramos generalmente los contextos específicos en los que se enunciaba y danzaba un *teocuicatl*. En algunos casos, sin embargo, las fuentes así como el tenor expresivo del texto permiten establecer las circunstancias y las modalidades de su enunciación. Tal es el caso del cantar *Amicuicatl icuic* “Canto de Amímitl” el cual analizamos a continuación, después de haber considerado los contextos a los que se integró.

RECOPILACIÓN Y TRANSCRIPCIÓN DEL CANTAR  
A MEDIADOS DEL SIGLO XVI

La recopilación de los cantares (*teocuicah*) se inscribe en el contexto de una vasta empresa de conocimiento del *otro* indígena que tenía como fin detectar las manifestaciones culturales de su “idolatría” para eventualmente refutarlas y aplicar el “antídoto” espiritual cristiano de manera más eficaz.

El primer receptáculo gráfico de esta transcripción de textos orales e información reunidos por Sahagún fue el documento que hoy se conoce como *Primeros memoriales*, el cual trata de los dioses y del culto que se les rendía. Los cantares dedicados a los dioses figuran, en dicho documento, después de los “votos y juramentos a los dioses” (capítulo 14) y antes de las “cosas del cielo y del inframundo” (*in ilhuicacaiutl yoan yn mictlancaiutl*).

El texto en español añadido posteriormente y que rectifica el texto en náhuatl indica lo siguiente:

Capítulo 15. De los cantares que dezian a honrra de los dioses en los templos y fuera dellos.<sup>1</sup>

Dicho texto correctivo en tinta negra sustituye el texto náhuatl original escrito con tinta roja, como rubro:

*Imic matlactli onahui parrapho ipan  
ipan (sic) mitoa inicui catca vitzilopochtli.*<sup>2</sup>

“Párrafo catorce en el que se enuncia  
el que era un canto de Huitzilopochtli”.

Los veinte cantares contenidos en el *Códice matritense del Palacio Real* fueron transcritos, originalmente, bajo el rubro del primero de ellos: el canto a Huitzilopochtli lo cual fue corregido para que el título comprendiera genéricamente el conjunto de los cantares.

Si consideramos la pulcritud y la “buena letra” de la transcripción, es probable que hubiera habido un borrador alfabético anterior al documento aquí aducido que diera cabida gráfica al texto oral enunciado por el o los informantes indígenas. La disposición gráfica del texto de los cantos en la parte izquierda del manuscrito así como los espacios

<sup>1</sup> *Códice matritense del Palacio Real*, f. 274r.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

entre las estrofas, muestran que los cantares fueron transcritos de tal manera que cupieran glosas en la parte derecha, aun cuando en algunos cantares no existen tales glosas. En ciertos casos, tanto el texto del cantar como el de la glosa son de una misma mano, con una escritura más apretada para esta última en el primer cantar, el de Huitzilopochtli.

La transcripción del *Cantar de Amímitl* muestra una mano y una tinta diferentes en lo que concierne a la breve glosa situada al nivel de la primera estrofa (figura 1).

La glosa que figura en la parte derecha del texto con otra tinta y otra letra, expresa la incompreensión del informante que la proporciona:

*Jn Amímitl icuic yuh mítoa  
in vel ichichimecacuic amo vel caquizti  
in tlein quitoa in tonavatlalot ypa(n)*<sup>3</sup>

“El canto de Amímitl como se (le) dice es  
en verdad un canto de los chichimecas; no se  
entiende lo que dice en nuestra lengua náhuatl”

Es un canto de los chichimecas, sin duda, pero es claro que, con posible excepción de la primera palabra *cotivana*, está escrito en náhuatl.

La alteración gramatical que conlleva su contexto músico-dancístico de enunciación, así como la erosión fonética consecuente a su frecuente reiteración, la cual borró quizás ciertos rasgos morfológicos o sintácticos, hizo que el texto fuera difícilmente entendible, aun para indígenas nahua-hablantes.

Otra posibilidad es que el informante consciente del hecho que los frailes, al percatarse de la índole pagana de un cantar (que se seguía utilizando para elaborar flechas) lo hubieran prohibido, fingió no entenderlo.

*La transcripción del cantar de los Primeros memoriales al Códice florentino*

El cantar de Amímitl, como los demás cantares contenidos en el *Códice matritense* fueron transcritos, años después, en el documento llamado *Códice florentino*.

El breve texto introductorio en náhuatl de los cantares, en este nuevo contexto, es parecido a la presentación en español de los mismos que figuran en el *Códice matritense* con la diferencia de que los “dioses”

<sup>3</sup> *Códice matritense del Palacio Real*, f. 277v.

se volvieron *tlatlacateculo* “hombres-búhos”, es decir, en el nuevo contexto colonial, “demonios”:

*Nican mjtoa in incuic catca,  
intlatlacateculo injc quimahuizhtiaia in  
inteupan ycan in çan quiaoaac*<sup>4</sup>

La versión en español correspondiente sugiere que el texto náhuatl fue traducido de la presentación en español del *Códice matritense*, retomada en el *Códice florentino* con el pequeño cambio ya mencionado:

“Relación de los cantares que se dezian  
a honra de los dioses: en los  
templos, y fuera dellos”.<sup>5</sup>

El carácter particularmente “diabólico” de cantares dedicados a los dioses paganos, lo incomprendible que resultaba para Sahagún y quizás también para sus auxiliares indígenas no muy avezados en los secretos de su antigua religión, así como la necesidad de justificar la preservación, en este contexto, de textos peligrosos para la fe a los ojos de sus mecenas y detractores, incitó a Sahagún a escribir un pequeño prólogo. Citemos tan sólo la parte medular de éste:

... Es cosa muy averiguada que la cueva, bosque y arabuco donde el día de hoy este maldito adversario se esconde, son los cantares y salmos que tiene compuestos y se le cantan, sin poderse entender lo que en ellos se trata, más de aquellos que son naturales y acostumbrados a este lenguaje...<sup>6</sup>

Las glosas no fueron incluidas en una presentación nueva que dejaba un espacio blanco en la parte izquierda, en previsión de una traducción posterior de los textos al español la cual de hecho nunca se realizó (fig. 1).

Si omitimos la eliminación de las glosas, al pasar del *Códice matritense* al *Códice florentino* pocos fueron los cambios en la transcripción pero algunos de ellos sesgan el sentido potencial del texto.

Como lo podemos observar (figs. 1 y 2), los párrafos o estrofas se mantuvieron iguales, se realizaron algunas transliteraciones: *i* latina por la *y*, el grafema *j* por la vocal *i*, *hua* por *va*, etcétera, se quitó la *i* en

<sup>4</sup> *Códice florentino*, apéndice al libro II, f. 137r.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Sahagún, *Historia general...*, p. 173.

*huiya*, se modificó la grafía de las interjecciones *huiya yya* (*Matritense*) *huja yia* (*Florentino*), se añadieron algunas comas que no figuraban en la primera versión y que modifican el sentido del texto.

Si comparamos el segundo reglón de la versión del *Códice matritense* con su transcripción en el *Códice florentino*, además de una inserción de comas que separan lo que podrían ser morfemas de una misma palabra, observamos cambios ortográficos con repercusión a nivel léxico.

*Matritense: timanjco oquixanjmanjco tlacochcalico, ova yya yya*  
*Florentino: yialimanico, oquixanj, manico, tlacochcalico, ohoa yia, ayia*

La separación de entes gramaticales agrupados gráficamente en *oquixanjmanico* en la versión original, en *oquixa njmanico* por varios especialistas<sup>7</sup> definió un paralelismo, una prótasis y apódosis en términos prosódicos, así como un sentido específico:

*Timanico oquixoa*  
*Nimanico tlacochcalico ova yya yya*  
 “Tú viniste (a estar) en el camino de salida  
 Yo vine (a estar) en el lugar de los dardos, *ova yya yya*”

Esta interpretación implicó una corrección hipotética de lo que parece ser una reducción fonética de *oquixoa* a *oquixa*.

En la transcripción al *Códice florentino*, una coma separa *oquixanj* de *manico* confirmando a las palabras así definidas valores respectivos de sustantivo: *oquixanj* “el que sale” (“el salidor”) y de tercera persona *manico* “vino a estar”.

Yialimanico, oquixanj,  
 Manjco, tlacochcalico, ohoa yia, ayia

El transcriptor vinculó además gráficamente la interjección *yia*, sin valor semántico aparente, con un lexema que sería *limanico* y que no parece tener sentido o una interjección poco común *yiali manjco*. Con esta puntuación, la frase pierde su extensión melódica y la subordinación de sus elementos gramaticales para adquirir un ritmo *vivace* que focaliza la atención sobre cada uno de los entes verbales así aislados. Si atendemos la puntuación de esta última versión paleográfica, la lectura podría ser la siguiente:

<sup>7</sup> Cf. Garibay, *Veinte himnos sacros de los nahuas*, p. 114; Dibble and Anderson, *Florentine Codex*, Book II, p. 233.

*Yiali*  
*manico*  
*oquixanj*  
*manico*  
*tlacochcalico ohoa yia, oayia.*

“Yiali (posible interjección paroxística)  
vino a estar (aquí)  
el que sale  
vino a estar (aquí)  
en la casa de los dardos *ohoa yia, oayia*”.

Otro cambio ortográfico que afecta el semantismo léxico es el siguiente:

*Matritense: matonicaya, matonicatico ova yyaya*  
*Florentino: matinjcaia, matonjcalico, ohoay iaia*

Si el cambio de la *o* por una *i* en *matinjcaia* no parece afectar el sentido, la *l* (*-calico*) que sustituye la *t* de *matonicatico*, si no es un simple error de transcripción, modifica el sentido. En efecto, *i(h)catía* estaría en la órbita léxico-semántica de “pararse” “erguirse” mientras que *i(h)cali* se encontraría en el campo semántico de “escaramucear” “guerrear”. El sufijo direccional de introversión *-co* (si éste es su estatuto gramatical) tendría una morfología agramatical, ya que en la modalidad subjuntiva que manifiesta el sintagma, su forma debería ser *-qui* en los dos casos.

Esta agramaticalidad se podría deber a un alineamiento fonético-rítmico del morfema *-qui* sobre los *-co* de *manico* y *tlacochcalico*. En un contexto músico-dancístico oral de enunciación, el sonido y la prosodia se imponen a la gramática, más aún cuando debe prevalecer un esoterismo sacro.

Una *o* por una *e*

*Ye necuilivaya (Matritense)*  
*Ie nocujlivaia (Florentino)*

La lectura de la versión original sería la siguiente:

*ne-* morfema impersonal de un verbo reflexivo  
*cuilía (nicno)* verbo: “tomar algo para sí”  
*iva* verbo “enviar” (algo)  
*ya* interjección

La traducción podría ser: “Se toma y se envía *ya*”.

En el caso de la transcripción del *Códice florentino* la *o* que sustituye el grafema *e* del original puede determinar otras lecturas.

*Ie no (qui) cujliva ia*

“*ye también la toma (y) la envía ya*”

*Ie nocuil iua ya*

“*ye mi posesión es enviada ya*”.

Dos opciones se desprenden de las variantes en la transcripción: 1) Representan transliteraciones y errores de transcripción sin trascendencia a nivel semántico, lo que implica que el transcriptor no entendió del todo lo que transcribía. 2) Constituyen alteraciones voluntarias de un transcriptor quien consideró que la grafía anterior no era correcta y la rectificó.

#### LA EXPRESIÓN ORAL INDÍGENA EN UN “CON-TEXTO” ALFABÉTICO

Los textos provenientes de la oralidad, transcritos en manuscritos alfabéticos, si bien fueron a veces adaptados a su nuevo contexto gráfico mediante ajustes gramaticales o léxicos que dirimían ambigüedades e introducían un orden sintáctico en la parataxis propia del acto elocutorio, no pueden ser considerados como textos *escritos*. En efecto, como lo señalamos adelante, el verbo era parte constitutiva de un vasto tejido expresivo oral e interactuaba con gestos, compases dancísticos, elementos cromáticos, efectos sonoros, musicales o no, en el crisol de un espacio-tiempo determinado. El texto verbal que yace, inerme, despojado de su aparato expresivo oral, en su contexto gráfico alfabético, no puede (ni debe) ser leído como si hubiera sido *escrito*. La consecución lineal y la subordinación gramatical y semántica exclusivamente verbal sesgan el sentido original. Un texto destinado a ser enunciado, actuado o bailado no puede ser leído ya que la percepción de los grafemas y la subsecuente lectura de palabras y frases alfabéticamente configuradas propician una abstracción indebida, exacerbando la trascendencia léxico-semántica de las palabras y deja en última instancia, la aprehensión del sentido a la subjetividad del lector.

Por lo tanto una interpretación que no toma en cuenta los factores antes mencionados y trata de estructurar el sentido de un canto sagrado únicamente a partir de su compuesto verbal se arriesga a ser una “traición” al texto. Entre cada frase o cada palabra pudo integrarse un gesto, un compás dancístico. Además, la presencia física de los “acto-

res”, en la escenificación del *teocuicatl*, daba a la palabra un sentido relativo a un entorno dramático, y el referente mítico de una secuencia a su vez podía determinar su significado. Siendo el canto sagrado un nexo específico de sentido dentro de un gran texto (tejido), para poder aprehender sino comprender su significado es preciso considerarlo en su marco mítico-ritual e imaginar el aparato expresivo no verbal que envolvía su enunciación.

Las distintas ediciones establecidas con base en los manuscritos del siglo XVI, que dieron cabida alfabética a los textos orales prehispánicos, ofrecen al lector una versión *escrita* de los mismos. Según el género expresivo indígena considerado, el tipo de edición: monolingüe o bilingüe, el diseño, y otros determinismos editoriales, dichos textos ocupan las páginas de libros cuya configuración gráfica propicia una focalización de la mirada sobre conjuntos de letras, una concentración sobre el semantismo gramaticalmente generado por palabras y frases así como un relativo desprendimiento del entorno.

Ahora bien, este “embudo” gráfico-verbal por donde pasa inevitablemente el entendimiento, tiene como consecuencia una sobrevaloración del semantismo de la palabra en relación con otros elementos expresivos propios de la oralidad. La palabra que era parte constitutiva de un todo pasa a ser, en este contexto alfabético, el *todo*. Si bien no afecta la recepción y subsecuentemente la interpretación de los textos correspondientes al género *tlahdoll* en el que los contenidos se imponen de cierto modo a la forma, en el género *cuicatl*, puede determinar interpretaciones erróneas ya que en este contexto, la mimesis dancística, las sonoridades y otros elementos suprasegmentales comparten con el léxico, la morfología y la sintaxis, la producción de sentido. Interpretar el texto indígena transcrito en función de la discursividad verbal que *parece* ostentar el manuscrito, es inapropiado en términos epistemológicos e indebido en términos axiológicos. En efecto, fundamentar la interpretación y fruición de la literatura indígena sobre una simple parte de su expresión como si ésta asumiera la totalidad de lo que quiere expresar y como lo quiere expresar, desvirtúa el pensamiento indígena prehispánico.

Por otra parte, el hecho de que el lector tenga tiempo de detenerse sobre una palabra y una frase para deleitarse con la belleza de sus metáforas, de sus sonoridades e intente profundizar el pensamiento que entraña puede cambiar su valor estético y transvalorizar su contenido. La palabra indígena es huidiza y evanescente y no puede ser asida mediante una reflexión intelectual que fija su sentido en una modalidad infinitiva. Si es preciso que algo, o una noción de algo, permanezca, entonces la *repetición*, la *reiteración*, asumen rítmicamente la continuidad

o la perennidad. El texto oral es un torrente expresivo que irriga los campos del saber pero cuyo aluvión semántico no se debe decantar.

La lectura silenciosa que se realiza generalmente en contextos normales de lectura propicia asimismo una interiorización del texto directamente relacionada con la subjetividad del lector. Este hecho, por demás muy válido, confiere a la literatura indígena alfabéticamente transcrita, un carácter *hipertextual* según la terminología utilizada por Gérard Genette. En efecto, desprovisto de su contexto original el texto manuscrito es objeto de una interpretación *personal* de cada lector que transfuncionaliza y transvaloriza generalmente lo esencial de su contenido. Mientras que el texto oral tenía un carácter eminentemente colectivo, su versión manuscrita suscita una lectura individual y genera resonancias interiores ajenas a su propósito original.

#### EL MACRO “CON-TEXTO” FESTIVO DE LA VEINTENA QUECHOLLI

Es en un macrocontexto cinegético y en el microcontexto ritual de la fiesta *quecholli* (fig. 3), cuyo nombre significa precisamente “flecha arrojadiza”,<sup>8</sup> que se ubica el canto *Amimittl icuic* que analizamos a continuación:

*Amimittl* puede ser un dios ( fig. 4).

...este dios era muy temido y estimado, en el discurso de la celebración de su fiesta hacían cuatro días continuos dardos y flechas.<sup>9</sup>

Constituye también una frase. En efecto, lo que se puede considerar como el nombre propio del dios es también el sintagma nominal: *aamimittl* el cual significa “flecha de cacería”. En el contexto aquí evocado es probable que se “active” este último sentido frástico, lexicalizado y deificado en un nombre propio. La ortografía correcta tanto del nombre del dios como del sintagma es por tanto *Aamimittl*, con *a* larga, grafía que utilizaremos desde este momento.

#### *El contexto ritual cinegético*

La elaboración de flechas nuevas para la primera cacería del año se efectuaba en el marco de la fiesta *quecholli*. Después de cinco días du-

<sup>8</sup> Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*, I, p. 281. El *quechol* es también un pájaro de hermosas plumas pero en este contexto cinegético el sentido “flecha” es más pertinente.

<sup>9</sup> Torquemada, *Monarquía indiana*, III, p. 403.

rante los cuales no se hacía nada, en términos rituales, y durante los cuales debía de prevalecer un silencio sepulcral (*cactimani*), procedían a ofrendar cañas previamente recolectadas, al pie del templo de Huitzilopochtli:

*Uncan neacamaco cecen tlamamalli in conanaia tequjoaque, in Tenuchtitan, in Tlatilulco: in neacamacoia, uncan in icxillan vitzilopochtli.*<sup>10</sup>

“Allá cañas eran ofrendadas, cada quien cogía una carga, los guerreros *tequihuaque* de Tenochtitlan, de Tlatelolco. Las ofrendaban allí al pie (del templo) de Huitzilopochtli.”

Después, cada uno se llevaba su carga de cañas a su casa. Al día siguiente, segundo de la fiesta y séptimo del mes *quecholli*, de nuevo llevaban las cañas al patio del Templo Mayor para que fueran ritualmente enderezadas en el fuego (*tletlemelaoaloz*). Esta secuencia tiene un aspecto práctico, evidentemente, pero también religioso: las cañas están siendo enderezadas por el dios Xiuhhtecuhli o uno de sus avatares ígneos Ixcozauhqui, Huehuetéotl o Tota.

El tercer día, octavo del mes, el ritual de fabricación de las flechas proseguía con la subida de las cañas, ya enderezadas en el fuego, a lo alto de la pirámide. Todos los varones, desde el más valiente hasta los niños subían las cañas hasta la parte más elevada del templo:

*Vel ixquich ce (m) molinj, in tequjoaque in telpuchtlí in tlapaliv: auh in oqujchpipiltotonti, quitletlecavia in teucalli.*<sup>11</sup>

“En verdad todos se movían; los guerreros *tequihuaque*, los jóvenes, los hombres maduros y los niños pequeños, cada quien las subía (las cañas) al templo”.

No queda del todo claro si subían con cañas o sin ellas. En efecto, la forma aplicativa empleada para el verbo *tleco* “subir”: *quitletlecavia*, por el hecho de que el pronombre personal objeto *qui-* no está en plural, podría significar simplemente que cada quien subía *al* templo”, y no que “cada quien *las* subía al templo”.

<sup>10</sup> *Códice florentino*, libro II, capítulo 33.

<sup>11</sup> *Ibidem*, libro II, capítulo 33.

Sin embargo el texto señala un poco antes que “se cargaban” las cañas: *mootqui in acatl*, y por otra parte el referente *acatl* está en una singularidad partitiva que mantiene el pronombre personal objeto *qui*-en singular. Una forma gramaticalmente correcta de decir “cada quien las subía al templo” sería *qui(n)tletlecavilia*, pero en un contexto oral de expresión la exactitud morfológica no es siempre un criterio con valor semántico. Sea lo que fuere, lo que sí es manifiesto es el carácter netamente masculino y la verticalidad ascensional del ritual.

En este mismo contexto festivo tocaban los caracoles y se sangraban las orejas ungiéndose las sienas con la sangre obtenida. Este mismo día, se reunían en el patio del templo para la ceremonia *tlacati in tlacochtli* “nace la flecha” también referida como *tlacati iaoaio* “nace su espina”. Los artesanos flecheros (o quizá los mismos cazadores) tenochcas y tlattelolcas se separaban en dos bandos claramente demarcados en esta fase de la fabricación de las flechas. El ayuno era riguroso, no podían tener relaciones sexuales durante el tiempo que duraba esta fase, nadie podía ingerir pulque y se tenían que sangrar continuamente.

Entonces se procedía a cortar las cañas (*tlateco in acatl*) a una misma medida (*oalqujza itamachiuhca*). Después, pasaban las cañas debidamente cortadas a los que fijaban las puntas (*tlatlaxichaquja*), las amarraban con ixtle (*ichtica qujtecuja*) y les ponían un engrudo antes de ungir la punta y la parte trasera de la flecha con resina.

Una vez terminada la elaboración de las flechas, hacían haces de veinte, amarrados por la parte mediana, que disponían en rangos (*onnetecpanalo, omnevipanalo*) al pie del templo de Huitzilopochtli. Dejaban los haces de flechas así reunidos y se iban a su casa.

Al cuarto día de la secuencia ritual, noveno del mes, se realizaba la ceremonia llamada *calpan nemitilo* literalmente “en la casa les es dado vida”. Se divertían (*neaviltilo*) y ensayaban las flechas (*neieicoloia*) para ejercitar su destreza (*nemamachtiloia*). Para esto colocaban una penca de maguey que flechaban reiteradamente. El nombre de esta ceremonia revela el carácter profundamente religioso de lo que podría parecer una simple diversión o entretenimiento. La flecha *cobraba vida* en este contexto ritual y es probable que la exhibición de los cazadores estuviera integrada a una danza ritual en la que se elevaban cantos sagrados. El hecho de que la ceremonia se realizara en el templo doméstico que es el hogar de cada cazador, lugar matricial por excelencia en el centro del cual está el fuego, confiere al acto un valor de gestación anímica. La flecha no era más que una caña y una punta de obsidiana hasta que estuviera dotada de un *tonalli*, un “alma”.

El quinto día, décimo del mes, era dedicado a los muertos (*mjxcaviaia in mjmjcque*). Colocaban en los lugares donde estaban enterrados,

cuatro pequeñas flechas de un palmo (*çeçemjztill*) con puntas de palo y un poco de resina, las cuales amarraban con cuatro pequeñas teas, junto con una pluma. Disponían también allí dos tamales dulces. Permanecía esa ofrenda todo el día y, a la puesta del sol, quemaban la ofrenda para el difunto y enterraban los restos carbonizados y las cenizas (*jtecollo yoan inexo*) allí mismo.

Reunían asimismo las insignias, los escudos, taparrabos y tilmas de los que habían muerto en la guerra y los amarraban con cañas de maíz seco. Había un listón rojo con una pluma. En el extremo colgaban un colibrí muerto, cuatrocientas<sup>12</sup> plumas de garza, muchas cuerdas. Todo se quemaba en la “jícara del águila” (*quauhxicalco*).

No podemos analizar de manera exhaustiva el ritual en el contexto de este artículo pero señalemos el maíz seco y el colibrí muerto que corresponden al periodo de sequía después considerado en este artículo.

Al sexto día, undécimo del mes, realizaban la ceremonia *zacapan quixoa* “se sale al zacate”. Se esparcía zacate, agujas de pino secas, y muy temprano, sobre el zacate se instalaban ancianas frente a un petate.

A ellas llegaban mujeres con niños quienes depositaban cinco tamales dulces cada una en el petate y daban sus hijos a las ancianas para que los hicieran bailar en sus brazos. Al finalizar esta ceremonia, las mujeres regresaban a sus respectivas casas y después salían los cazadores al monte Zacatepec, donde se iba a celebrar la primera cacería.

*Niman iec viloa in amjoaz vmpa  
tlamattivi in zacatepec, vumpa in jxillan  
tonan.*<sup>13</sup>

“Luego ya se van a cazar, se dirigen al Zacatepec, allá en el flanco de nuestra madre”.

#### PERIODO DE LLUVIA, PERIODO DE SEQUÍA: LOS LATIDOS DEL TIEMPO

El contexto festivo específico de *quecholli* se inscribe a su vez en un macrocontexto espacio-temporal, cuyo simbolismo mitológico da sentido a las prácticas rituales realizadas y revela aspectos importantes de la cosmovisión indígena prehispánica.

<sup>12</sup> *Centzonaztatl* literalmente 400 (plumas de) garza, podrían simplemente expresar el gran número de plumas sin que llegaran a cuatrocientas.

<sup>13</sup> *Códice florentino*, libro II, capítulo 33.

*Cacería, vejez y zacate*

Al periodo de sequía, a la diástole involutiva del reino vegetal, corresponde la vejez de la tierra y de los hombres. Este isomorfismo es patente en los ritos cinérgicos nahuas en los que intervienen ancianos en los papeles principales de dichos ritos. Es un viejo sacerdote por ejemplo el que encarna al dios Mixcóatl en la fiesta de *quecholli* realizada en Huexotzinco.

Ochenta días antes de que se llegase el día de la fiesta elegían uno de los sacerdotes de aquel templo, muy antiguo y ya de días, el cual él mismo se ofrecía a ello, y desde aquel mismo día comenzaba un ayuno a pan y agua y una sola vez al día. El cual, cumplidos los ochenta días, quedaba tan flaco y debilitado y macilento que apenas se podía tener en los pies ni echar el habla.

Acabado el prolijo ayuno, la víspera de la fiesta, pintaban este indio de arriba abajo con aquellas mismas bandas blancas que tenía el ídolo, y vestíanlo al mismo modo y manera que (del) ídolo dejamos dicho: con aquella corona de plumas, braceletes, y aquellos pellejos de conejo, puestos por almaizar; dábanle su arco y flechas, y en la otra mano, su esportilla con comida; poníanle un muy galán braguero y en las pantorrillas unas medio calcetas de oro.<sup>14</sup>

En esta misma fiesta, en otro momento, son viejas sacerdotisas las que se encargan del ritual:

... y sobre el heno se sentaban las mujeres ancianas que servían en el *cu*, que se llamaban *cihuatlmacazque* [...] <sup>15</sup>

El zacate onnipresente en la fiesta de *quecholli* es el equivalente vegetal de la vejez y de la muerte. Se cubre el patio del templo de Mixcóatl de zacate, las sacerdotisas offician sobre él. El monte donde se efectúa la cacería ritual se llama *zacatepetl* “cerro del zacate”, y el camino que lleva a dicho cerro está cubierto con esta hierba muerta. Las chozas que construyen los cazadores en vísperas de las cacerías se hacen también con zacate. En términos generales la actividad cinérgica de los hombres de Anáhuac se realiza en relación con la muerte vegetal representada por el zacate. El *zacatepetl* se opone dialécticamente al *tonacatepetl* el “cerro de nuestro sustento” como la Luna al Sol, como la

<sup>14</sup> Durán, *op. cit.*, t. I, capítulo VII, p.74.

<sup>15</sup> Sahagún, *op. cit.*, p.140.

muerte a la existencia, como la involución a la evolución, y el hecho de que dicho cerro se llame, como ya lo dijimos, *ixillan tonan*, es decir “el vientre de nuestra madre”, muestra claramente el carácter regenerador de la cacería en relación con los elementos del reino vegetal.

*El mundo animal: un espacio-tiempo de la muerte*

En el mundo occidental la vida y la muerte se excluyen mutuamente y no pueden coexistir. En el universo cultural mesoamericano cuando un ser sale del espacio-tiempo existencial para entrar en la dimensión letal no sale de la *totalidad vital*, permanece en esta totalidad aunque bajo un aspecto distinto, generalmente animal. El mundo animal representa la dimensión somática del ser, las capas profundas del inconsciente y del instinto de las que emergió un día el ser humano para *existir*. Al morir el hombre no desaparece del todo, pues su “alma” se reencarna en una materialidad animal que le permite permanecer invisible. Tanto la relación de cada individuo vivo con su *alter ego* animal, o nahual, como los ritos chamánicos de búsqueda del *tonal* perdido muestran que la muerte indígena coexiste con la vida, sólo que en espacios-tiempos distintos. En el más allá “meta-físico” indígena el alma del difunto se reanima en otra dimensión sensible así como en el corazón y la memoria de los vivos. Los difuntos conviven con los “existentes” en vertientes distintas del ciclo vital y la vida es un diálogo continuo entre seres que existen y seres que han dejado de existir.

*La cacería y los difuntos*

Tanto la cacería como los mitos que la evocan conciernen a los difuntos cuyo “espíritu” anima las flechas y permite conciliarse a los animales:

Al quinto día hacían unas saeticas, pequeñas, a honra de los difuntos, eran largas como un jeme o palmo y poníanles resina en las puntas, y en el cabo el casquillo era de un palo; de por aquí ataban cuatro saeticas y cuatro teas con hilo de algodón flojo, y poníanlas sobre las sepulturas de los difuntos; también ponían juntamente un par de tamales dulces; todo el día estaba esto en las sepulturas y a la puesta del sol encendían las teas, y allí se quemaban las teas y las saetas.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> *Ibidem.*

Sin que deje de constituir una ofrenda en aras de los difuntos, el rito aquí aducido muestra una verdadera compenetración de la existencia y de la muerte. La “sintaxis” ofertoria entre flechas, teas (que implican al dios del fuego), hilos de algodón, tamales dulces, cremación y sepultura, permite la gestación anímica de la flecha. Más que una ofrenda al muerto, este rito busca la participación de este último en la “animación” de las flechas así como en la regeneración del maíz (representado por los tamales).

La relación analógica entre el “cuerpo” de la flecha y la caña de maíz aparece por otra parte en un encantamiento mágico recopilado por Alarcón:

*Nic huica ce atl itonal yehuatl yhuan ynacayo yn oquichiuh yn nonan Tonacacihuatl Xochiquetzal cihuatl ...*<sup>17</sup>

“Yo traigo el signo 1-agua (el arco) y su carne (la flecha) que hizo mi madre la señora de nuestro sustento (o de nuestra carne), la señora Xochiquetzal...”

Esta asimilación se revelará importante en términos actanciales cuando la flecha de cacería penetrará el cuerpo del animal, al consumir asimismo las nupcias entre lo vegetal y lo animal y permitir a la luz vegetal del maíz surgir de nuevo de las tinieblas animales de un espacio-tiempo de cacería.<sup>18</sup>

La consumición por el fuego de todos los elementos ofertorios enumerados representa además una fusión fértil de los paradigmas vitales y letales. Las cenizas enterradas en la sepultura del difunto son promesas de un amanecer vegetal en el espacio-tiempo de la muerte.

Conviene recordar aquí que los ritos de cremación entrañan siempre la luz de un amanecer ya sea astral, vegetal o más generalmente existencial: es porque Nanahuatzin y Tecuhciztecatl se echaron al fuego que apareció la luz del Sol y la de la Luna; es porque Quetzalcóatl se prendió fuego que surgió el amanecer. En el ritual aquí aducido las cenizas se entierran, lo que puede compararse con la quema del campo por los labradores antes de una nueva siembra.

A nivel lingüístico es interesante notar que la palabra náhuatl que corresponde a la luz del amanecer: *tlanextli* (del verbo *tlaneci*), entraña el radical *nextli* “ceniza”. Si bien no podemos afirmar que existía una

<sup>17</sup> Ruiz de Alarcón, *Tratado de supersticiones*, p. 166.

<sup>18</sup> El hecho de que, en la ceremonia *calpan nemitilo*, el blanco sea una penca de maguey, podría trascender el marco utilitario (la flecha no se destruye al penetrar la penca) y constituir una unidad actancial: penetración de un paradigma perteneciente al pulque por otro que representa una caña.

filiación etimológica entre ambos vocablos, la semejanza paronomástica establece sin embargo un vínculo semántico que se “activa” en un contexto mítico. Las cenizas son siempre una promesa de luz existencial en la oscuridad letal.

A la ceremonia antes descrita se añade otra que tiene lugar sobre la sepultura del guerrero difunto e implica esta vez al dios *Huitzilopochtli*:

Tomaban una caña de maíz, que tenía nueve nudos y ponían en la punta de ella un papel como bandera y otro largo que colgaba hasta abajo (y) al pie de la caña ponían la rodela de aquel muerto, arrimada con una saeta; también ataban a la caña la manta y *el maxtle*; en la bandera señalaban con hilo colorado un aspa de ambas partes, y también labraban el papel largo con hilo colorado y blanco, torcido desde arriba hasta abajo, y del hilo blanco colgaban el pajarito que se llama *huitzilzilín*, muerto.

Hacían también unos manojitos de plumas blancas del ave que llaman *áztatl*, atadas de dos en dos, y todos los hilos se juntaban y los ataban a la caña; estaban forrados los hilos con pluma blanca de gallina pegado con resina; todo esto lo llevaban a quemar a un pilón de piedra que se llamaba *quauhxicalco*.<sup>19</sup>

La unión entrañable de la vida vegetal (o de su promesa) con la muerte humana y animal es patente en la disposición con valor actancial de los paradigmas que configuran el rito.

Las palabras claves en este texto son sin duda, si consideramos el original en náhuatl,<sup>20</sup> *ilpia* “atar”, *mecatl* “lazo”, *huaccuahuitl* “caña (de maíz) seca”, el exponente numérico nueve, los atavíos del difunto, su escudo, la flecha y el colibrí (manifestación animal de *Huitzilopochtli*) muerto. Un análisis de la mecánica actancial que reúne estos paradigmas revela que la muerte animal está estrechamente vinculada con la vida vegetal y que el ser invisible del difunto ampara y propicia dicha vida. Del hilo blanco de la muerte cuelga el colibrí muerto y dicho hilo está entrelazado con otro rojo que simboliza el fulgor de un renacer. A esta crómatica y fecunda dialéctica corresponde la oposición cardinal entre el oeste (blanco) y el este (rojo) la cual a su vez se expresa, en esta ceremonia, mediante la asociación entre vejez y juventud ya aludida.

Así como la vejez tiene a la juventud en sus brazos, como el blanco oeste prepara la venida del rojo amanecer en el este, las actividades

<sup>19</sup> Sahagún, *op. cit.*, p. 140.

<sup>20</sup> *Códice florentino*, Libro II, cap. 33.

cinagéticas hacen avanzar el espacio-tiempo hacia su renacer vegetal.  
El ave canta y le responde el maíz:

<i>Tlachtlī icpac</i>	<i>Aya</i>
<i>vel in cuica</i>	<i>Aya</i>
<i>quetzalcoxcōx</i>	<i>Aya</i>
<i>quinananquilia Cinteutl</i>	<i>Aya</i>
<i>Ye cuica</i>	<i>Aya</i>
<i>toctihuan</i>	<i>Aya</i>
<i>ye cuica</i>	<i>Aya</i>
<i>ye quetzalcoxcōx</i>	<i>Aya</i>
<i>yohualtica tlāhui Cinteotl</i>	<i>Aya</i> <sup>21</sup>

“En el juego de pelota  
canta  
el faisán divino  
le contesta Cinteótl  
ya cantan nuestros amigos  
ya canta el divino faisán  
en la noche brilla Cinteótl”.<sup>22</sup>

#### *La cacería, el pulque y la muerte*

En el contexto ritual de la fiesta de *quechollī* dedicada a la fabricación de las flechas y a la cacería se hacían también sacrificios a los númenes del pulque, uno de ellos: Tlamatzincatl también cazador; otro Izquitecatl más íntimamente asociado con el precioso rezumo del corazón del maguey. Mataban en dicha ocasión muchas mujeres “a las cuales llamaban Coatlicue y eran sus mujeres de Tlamatzincatl y de Izquitecatl”.<sup>23</sup>

Además de tener un carácter eminentemente dionisiaco, desestructurante, dehacedor de la cohesión existencial, que corresponde a la fase letal del espacio-tiempo, el pulque (*octli*) es un elemento vegetal que simboliza una fertilidad involutiva matricial de tipo femenino<sup>24</sup> (fig. 5).

La presencia de una tortuga *ayotl* en contacto con las partes femeninas de la diosa Mayahuel, diosa del pulque, en la lámina 9 del *Códice Laud*, establece una relación “fértil” entre el pulque y las aguas intrau-

<sup>21</sup> *Ibidem*, apéndice al libro II.

<sup>22</sup> *Cinteotl*, literalmente “el dios mazorca”.

<sup>23</sup> Sahagún, p. 141.

<sup>24</sup> La fertilidad evolutiva masculina corresponde a la sangre del miembro viril de Quetzalcóatl o su equivalente pétreo: el jade.

terinas<sup>25</sup> de la mujer. La serpiente representa también en este contexto un símbolo de fertilidad.

Remite por otra parte a la fase “nómada” de la gesta estructurante de los pueblos nahuas en el *Teotlalpan*, al norte y constituye una regresión hacia el origen y por ende hacia la regeneración periódica de lo que parece una entropía espacio-temporal.

El hecho de que se sacrifiquen mujeres subraya además el carácter involutivo (oeste-norte) del ritual. En cuanto al sacrificio en sí, las víctimas que morían en aras de Mixcóatl, Tlamatzíncatl o Izquiteécatl, eran acompañadas de otras que representaban a los ciervos por cazarse:

... cuando subían por las gradas del *cu* llevaban delante de todos cuatro cautivos atados de pies y manos, los cuales habían atado en el recibimiento del *cu*, que se llamaba *Apétlac*, que es donde comienzan las gradas.

A cada uno llevaban cuatro, dos por los pies y dos por los brazos, llevábanlos boca arriba; llegados arriba echábanlos sobre el tajón y abríanles los pechos, y sacábanles los corazones. Subíanlos a estos de esta manera en significación que eran como ciervos, que iban atados a la muerte.<sup>26</sup>

#### EL CONTEXTO ORAL DE EXPRESIÓN

Al transcribir el texto oral del *AAmimilt icuic* Sahagún nos da la letra pero no el espíritu, ya que el verbo no es más que uno de los múltiples componentes expresivos y que además, cada canto se inscribe en un microcontexto de escenificación dramático-ritual que desconocemos generalmente, y en un macrocontexto mítico-religioso determinado a su vez por un *ethos* que conocemos mal. Consideraremos brevemente aquí algunos de estos componentes.

##### *El lugar*

El lugar donde se realizaba el ritual al que se integraba un cantar del tipo *teocuicatl* tenía una función *matricial* en la producción de sentido sensible, no solamente por razones circunstanciales sino también por el espacio formal que determinaba y que influía sin duda sobre la recepción funcional del texto. En el caso del *AAmimilt icuic* aquí conside-

<sup>25</sup> *Ayotl*, además de “tortuga” significa en náhuatl “lo aguoso por excelencia” (*a-yo*).

<sup>26</sup> Sahagún, *op. cit.*, p. 141-142.

rado, el templo de Huitzilopochtli (o de Mixcóatl), el patio referido en este contexto como *tlacochcalli*, el camino que conducía al Zacatepetl cubierto de heno, el fuego del hogar, etcétera, son factores especiales que contribuían a forjar un sentido “sentido”.

#### *El momento*

El momento estaba estrechamente relacionado con el lugar en la cosmovisión indígena precolombina ya que el primero definía el segundo (y viceversa). Las fechas específicas dentro de los calendarios y, en el contexto aquí aludido, el periodo de sequía correspondiente a la temporada de cacería, envolvían el acto elocutorio en un espacio-tiempo estacional simbólicamente vinculado con la muerte de la naturaleza.

#### *La música*

El semantismo de la música era una parte importante en la expresividad de un *teocuicatl*, no sólo por el simbolismo de los instrumentos que la producían, sino también por el colorido, la intensidad y los matices sonoros que entrañaba. La voz era parte de esta musicalidad: el timbre, el registro, la tesitura, manifiestas en las interjecciones paroxísticas que acompañaban el texto, eran productores de sentido antes de que la lengua esculpiera su forma léxica, sintáctica y morfológica en el sonido.

#### *La danza*

El gesto y su sublimación dancística eran probablemente el elemento expresivo esencial de un *teocuicatl*. Permitía a lo que representaba una relativa abstracción cultural, descender en las profundidades de un cuerpo en movimiento para ser debidamente *sentido*. Recordemos aquí que en náhuatl “saber” es “sentir” (*tlamati*) y que una aprehensión cognitiva plena de algo no podía prescindir de la “sensación”.

#### *El ritmo*

Vinculado con la música, la danza, la lengua y el espacio-tiempo, el ritmo tenía un valor total en un contexto oral de enunciación. Evoque-

mos tan sólo aquí la *repetición* de palabras y frases que permitía a la idea permear la dimensión somática del ser y adquirir un carácter preformativo, generalmente de índole mágico-simpatética.

### *Las pinturas y los atavíos*

Tanto las pinturas corporales como los atavíos que ostentaban los participantes en el contexto expresivo de un *teocuicatl*, contribuían a forjar el sentido. Su carácter visual inmanente al acto elocutorio oral, provocaría lagunas de sentido en el momento de *leer* el texto transcrito.

Fusión sinestésica de sonidos, de colores, de ritmos, de música, de fragancias, de gestos, y de palabras, los cantos sagrados precolombinos permitían al indígena comunicar, si no comulgar con lo divino en la fragua festiva de un ritual. Esta “ebriedad” polifónica en la que el verbo tenía que someterse al oleaje músico-dancístico, donde se alteraba significativamente el orden gramatical y aun morfémico de las palabras en aras de los movimientos sonoros del alma, permitía una aprehensión cognitiva sensible, casi “física”, del mundo y propiciaba una acción sobre él.

### ANÁLISIS DEL CANTO

Como ya lo expresamos, el canto no es más que la parte verbal de una trama expresiva mucho más compleja que entrañaba hilos dancísticos, gestuales, vocales, cromáticos los cuales se entrelazaban para formar nexos de sentido en torno a los cuales se tejía el gran texto (valga la redundancia)<sup>27</sup> expresivo náhuatl. Por lo tanto al traducir este canto no trataremos de zurcir los sintagmas verbales entre ellos en una continuidad semántica lineal sino que buscaremos entre las frases, las palabras, y a veces entre las sílabas y los fonemas que las componen, elementos suprasegmentales que podrían ordenar la parataxis verbal e integrarla en una sintaxis plurisemiótica con carácter sinestésico.

Como ya lo hemos dicho, el o los informante(s) de Sahagún que glosan el canto declara(n) que “está en lengua chichimeca y que por eso no se entiende”.

Adoptamos, para el análisis, una ortografía modernizada del texto náhuatl que permite, entre otras cosas, la percepción de las oclusivas glotales.

<sup>27</sup> Recordemos aquí la relación etimológica entre tejido y texto.

*El canto**AAmímitl icuic*

<i>Cotihuana cotihuana cali totochmanca</i>	<i>huiya yya</i>
<i>timanico ohquixoá</i>	
<i>nímanico tlaocochcalico</i>	<i>ohuaya yya yya</i>
<i>ma tonihca ya ma tonihcatico</i>	<i>ohua yya ya</i>
<i>Zana zana ayo huehca nihua</i>	
<i>Zana zana yo huehca i nihuiya</i>	<i>yya yya yehuayya</i>
<i>Zana zana yo huehca nihuiya</i>	
<i>Ye necuilihua ya nihua ya nihua ya nihua ya a icanauh</i>	
<i>nihua ya nihua ya nihua ya a icanauh</i>	
<i>Tla ixtotoca ye canauhtzin in</i>	
<i>tla ixtotoca ye canauhtzin in</i>	<i>ayo aya yoaya</i>
<i>ye canauhtzin in.</i>	
<i>Ahueya Itzipan a nomahuili</i>	<i>ya</i>
<i>Ahueya Itzipan a nomahuili</i>	<i>ya</i>
<i>Ahueya Itzipan a nomahuili</i>	<i>ya</i>

*Canto de AAmímitl*

<i>Cotihuana cotihuana, vientre de la tierra</i>	<i>huiya yya</i>
<i>tú viniste (a estar aquí)... salen al camino</i>	
<i>yo vine (a estar aquí) en el patio del templo</i>	<i>ohuaya yya yya</i>
<i>Párate ya, ven a pararte</i>	<i>ohua yya ya</i>
<i>Sólo, sólo, ayo, lejos voy</i>	
<i>Sólo, sólo, ayo, lejos voy</i>	<i>yya yya yehuayya</i>
<i>Ye va chueco Aya me elevo ya me elevo</i>	<i>ya me elevo ya a</i>
<i>su pato</i>	
<i>me elevo ya me elevo</i>	<i>ya me elevo ya a</i>
<i>su pato</i>	
<i>Llégale a este pato</i>	
<i>Llégale a este pato</i>	<i>ayo aya yoaya</i>
<i>a este pato</i>	
<i>Ahueya sobre la obsidiana me doy gusto</i>	<i>ya</i>
<i>Ahueya sobre la obsidiana me doy gusto</i>	<i>ya</i>
<i>Ahueya sobre la obsidiana me doy gusto</i>	<i>ya</i>

El cantar de *AAmímitl*, en su versión alfabética, se lee por lo general de manera continua asumiendo que las frases y las oraciones se yuxtaponen o subordinan linealmente sobre un eje sintagmático de consecución y de consecuencia. Sin embargo, como lo hemos señalado con

anterioridad, es probable que, además del eje sintagmático de consecuencia verbal sobre la cual “avanza” el canto, una relación “con-textual” con gestos, compases dancísticos, una acción ritual o cualquier elemento circunstancial haya contribuido a construir el sentido. Analizaremos a continuación el *Cantar de AAmimill* en función de estos determinismos “con-textuales” de enunciación.

*Primer “con-texto”: Cotihuana, cotihuana cali totochmanca huiya yya*

La palabra *cotihuana* reiterada no parece ser náhuatl. Es quizás una palabra chichimeca pero tiene, en el contexto de este canto, un valor esencialmente interjectivo, probablemente para atraer a los animales que se buscan cazar; en este caso los patos. Alarcón señala que los cazadores de venados gritaban reiteradamente *tahui, tahui*, “tía, tía” en náhuatl (si es que estas palabras tienen un valor léxico) para atraer a su presa.

*cali totochmanca huiya yya*

Este sintagma náhuatl es bastante críptico y podría ser traducido de varias maneras. La más inmediata es la que propone el padre Garibay: “Casa donde están conejos”.<sup>28</sup> La presencia de conejos en este contexto puede corresponder al conejo que trae el dios de la cacería Mixcóatl en su representación arquétipica, a la fecha del calendario *tochtli* “conejo”, o al animal mismo.

*Cali* puede ser “la casa” (*calli*) pero podría constituir también una mala transcripción del verbo *cacali* “flechar”, altamente pertinente en este contexto semántico. En dado caso convendría separar los dos sintagmas verbales *cacali* “disparan flechas”, *totochmanca*, “están los conejos” en una disyunción frástica.

Otro posible sentido de *cali totochmanca* sería el sentido críptico que dan los brujos al conejo en los ritos chamánicos. En este contexto el conejo “boca arriba” representa la tierra. Jacinto de la Serna señala un ritual de embrujamiento de las redes para cazar. En dicho rito el brujo hace lo siguiente:

Invoca a la Diosa *Tónan*, y por otro nombre *Ilamateuctli*, madre de la tierra, y de los dioses: invocando a la tierra la llama un conejo, que humea; porque, aunque el conejo es aplicado a el elemento del aire, cuando lo aplican a la tierra es conejo boca arriba, que dice su perma-

<sup>28</sup> Garibay, *op. cit.*, p. 114.

nencia; el que humea es por los vapores, que de sí echa la tierra: también es lo del conejo, porque estando vuelto hacia arriba no puede tener su velocidad como cuando está en su natural disposición, que entonces es significado del aire. Y así aunque no siempre dice boca arriba significando la tierra, como en los mas conjuros lo dice, se ha de entender, que cuando le acompaña diciendo, que humea, es la tierra.<sup>29</sup>

La invocación liminal del canto *AAmimittl icuic* podría referirse a la tierra, madre de los animales como de los hombres y el sentido de *cali tochtmanca* sería “la casa de los conejos extendidos boca arriba” es decir “el vientre de la tierra”.

El paroxismo interjectivo *huiya ayya* que cierra esta primera intervención del (o de los) cantor (es) se acompañaba probablemente de una gestualidad con valor deíctico, música, y compases dancísticos que no podemos más que imaginar.

*Segundo “con-texto”:* *timanico ohquixoa nimanico tlacochcalico*  
*ohuaya yya yya*

Estas réplicas manifiestan claramente, mediante los pronombres personales *ti* “tú” y *ni* “yo”, el tenor dialógico que los anima.

El padre Garibay reúne las dos palabras del primer verso en una sola oración:

“Tú vienes a estar en la entrada”.<sup>30</sup>

En este caso la traducción de *timanico* debería reflejar el pretérito que implica la partícula de introversión *-co*, “tú viniste”. Por otra parte *ohquixoa* (con saltillo) es una forma verbal en modo impersonal: “se sale al camino”,<sup>31</sup> y no una locución sustantiva.

El camino donde se sale es probablemente el que une el centro ceremonial, más específicamente el templo *Teotlalpan*, al monte donde se realiza la primera cacería sacrificial, aquí el *zacatepetl*:

... y les hacían un camino, desde el monte hasta la ciudad, por el cual no había de pasar otro, sino sólo los que habían prendido alguna caza. Este camino estaba lleno de paja del monte, en lugar de juncia, sobre

<sup>29</sup> De la Serna, *Manual de ministros de indios*, p. 436.

<sup>30</sup> Garibay, *op. cit.*, p. 114.

<sup>31</sup> Aun cuando la entrada y la salida son la misma cosa, el término náhuatl *ohquixoa* entraña el radical *quiza* “salir” por lo que la traducción “salida” es más apropiada.

la cual iban aquellos cazadores venturosos en procesión, todos unos tras otros, muy puestos en orden y concierto, muy contentos y alegres.<sup>32</sup>

La sangre que goteaba de la herida de las presas fecundaba el zacate y lo revitalizaba.

Por otra parte al mismo patio del templo de Mixcóatl se le ponía zacate en la fiesta de *quecholli*.

Al sexto día llamaban *zacapanquixoa*, y llamábanle de esta manera porque en el patio del *cu* del dios que llaman *Mixcóatl* tendían mucho heno que le traían de las montañas...<sup>33</sup>

Una vez más una disyunción de los sintagmas por paratáctica que parezca es preferible a su conjunción.

“Tú viniste (a estar aquí)... salen al camino”

Lo que constituye a nivel verbal un anacoluto, se debe quizás al hecho de que personas distintas enuncian sendas partes de la réplica y se refieren a aspectos distintos de lo que está ocurriendo.

La segunda réplica construida en paralelismo casi anafórico con la primera y con rima en *-ico* podría traducirse de la siguiente manera:

“yo vine (a estar aquí), en el patio” (de Huitzilopochtli o de Mixcóatl).

La traducción de *tlacochcalli* por “casa de armas” que propone el padre Garibay es plausible, sin embargo en el contexto de la fiesta de *quecholli*, el vocablo “patio” es preferible. Como lo vimos, los informantes de Sahagún explican que las varas (sin el casquillo de obsidiana) se traían, después de haber sido enderezadas al fuego, en el patio de Huitzilopochtli, delante del ídolo. Este dato contextual se revela importante y podría justificar nuestra traducción.

Un paroxismo vocal *ohuaya yya yya* clausura el segundo cuadro de esta instancia dramática de canto.

*Tercer “con-texto”*

*Ma tonihca, ma tonihcatico* “Párate, ven a pararte”

<sup>32</sup> Durán, *op. cit.*, I, p. 281.

<sup>33</sup> Sahagún, *op. cit.*, p. 140.

Pese a un morfema de introversión en *-co*, en vez de *-qui*, la traducción literal de esta secuencia no presenta dificultades de interpretación, pero su estructura déctica nos indica que un elemento contextual debe ser aducido para poder encontrar su sentido profundo. En un momento específico de la manufactura ceremonial de las flechas se colocan las puntas sobre las varas:

Todos cortaban las cañas a una medida, cortadas dábanlas a los que ponían las puntas y aquellos atábanlas muy bien con *ixlli*, con hilos de nequen muy bien torcidos porque no se hendiesen al meter de las puntas; metían engrudo en el agujero de la caña y luego la punta sobre el engrudo, en poniéndola la punta como había de estar untaba con resina la atadura de la caña.<sup>34</sup>

Es probable que la secuencia verbal aducida acompañara ritualmente la colocación de las puntas sobre las varas.

#### Cuarto “con-texto”

<i>Zana zana ayo huehca nihuiá.</i>	“Sólo, sólo, ayo, leejos vooy”
<i>Zana zana yo huehca i nihuiya</i>	<i>Yya yya yevayya</i>
<i>Sólo, sólo yo leejos vooy</i>	<i>Yya yya yevayya</i>
<i>Zana Zana yo huehca nihuiya</i>	“Sólo, sólo yo leejos vooy”

Si bien la traducción de *zan* o *zana* es “sólo”, esta palabra se usa más bien de manera fática. Tiene un valor rítmico-fonético más que semántico y permite al orador equilibrar prosódicamente sus frases.

*Ayo* es una interjección con valor fonético, *huehca* no sólo vale por su sentido “lejos” sino también por sus matices fonéticos. De hecho la oclusiva glotal *h* (saltillo) permite un efecto sonoro significativo.

En cuanto a *nihuiá*, se compone del sintagma verbal *nihui* “yo voy”, al que se yuxtapone el fonema *a*, o más bien la sílaba *ya* con valor fonético.

Más que por su registro semántico este “verso” debe considerarse en términos de mimesis sonora. El silbido de la *z* de *zana* simula el ruido de la flecha que hiende el aire, mientras que del otro lado del paroxismo interjectivo *ayo*, el saltillo glotal de *huehca* y el chasquido de *-huiá* (*huiiíya*) expresan la fuerza y velocidad de la flecha.

Recordemos que en un mundo donde prevalece un sistema analógico de cognición como lo es el mundo náhuatl, la *imitación* tiene un valor mágico-simpatético de contagio. En vez de invocar al dios para que le dé

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 139-140.

velocidad y estabilidad a su flecha, el cazador produce el sonido de una flecha rápida y estable y le infunde miméticamente estas cualidades. A la trascendencia peticionaria de la oración, el indígena, en ciertos contextos, prefiere la inmanencia sinecdóquica de la magia. En este caso, un ruido determinado siendo parte constitutiva del ser de una “buena” flecha, al producir dicho sonido, se induce, en el sentido que da la física a esta palabra, y por arte de magia, la causa del efecto: la *buena* flecha.

Este verso se repite tres veces y concluye con paroxismos vocales en la transcripción que dan los informantes de Sahagún. Sin embargo, es posible que en el contexto ritual en el que se elevaba el canto, se repitiera más veces ya que la reiteración es también un inductor mágico de realidad.

Esta parte del canto y las que siguen se cantaban quizás cuando ya la flecha estaba manufacturada y los cazadores las probaban durante una ceremonia llamada *calpan nemitilo*. El nombre de esta ceremonia del cuarto día de la fiesta de *quecholli*, *calpan nemitilo* “en la casa (o el templo) se le da vida”, confirma lo que expresa el canto *AAmimül icuic*: se trata de infundirle vida a la flecha, de darle “un alma”, pues en el mundo náhuatl, una flecha no es más que un pedazo de madera provisto de un casquillo hasta que un rito le dé vida.

En este contexto ritual es quizás un cazador elegido quien encarna a la flecha. Es probablemente él que canta en la primera persona las secuencias *huehca nihui ya*, etcétera. Dice Durán al respecto:

Ya que llegaba el que representaba a *quecholli*, salíanle ellos a recibir, muy puestos en orden, y habiéndole recibido, llevábanle al lugar donde había de ser la caza.<sup>35</sup>

#### Quinto “con-texto”

*Ye necuilihua ya nihua ya nihua ya nihua ya a icanauh  
nihua ya nihua ya nihua ya a icanauh*

*Yé va chueco ya me elevo ya me elevo ya me elevo ya su a su pato  
me elevo ya me elevo ya me elevo a su pato.*

Antes de traducir esta secuencia conviene cuestionar tanto los grafemas utilizados en la transcripción de la versión oral como el recorte silábico que define las palabras.

*Ye necuilihua ya* “*ye* es enviada chueca (a través de) *ya*”. La expresión se compone de *necuil* posible radical de *necuiloa* “torcer” e *ihua* “enviar”.

<sup>35</sup> Durán, *op. cit.*, I, p. 75.

Los dos verbos siendo transitivos es curioso que no figure el pronombre personal objeto *-qui* o *-quim*. La erosión de los morfemas gramaticales debido al tiempo y a las circunstancias músico-dancísticas de enunciación podrían justificar esta ausencia.

De ser ésta la traducción, esta primera parte del verso manifestaría el hecho de que los cazadores no tienen mucha puntería y expresaría la burla.

Los fonemas *i* y *e* siendo casi homófonos en náhuatl, en ciertos contextos fonológicos, otra posibilidad sería que la grafía *necuilihua* remitiera al sonido *ni(c)cuilihua* cuyos componentes serían (*tla*) *cuilia* “apoderarse de algo” e *ihua* “enviar”. La traducción sería entonces “yo la tomo y la envío”.

La versión gráfica aducida podría también corresponder a *nic-huel-ihua* “yo la (lo) mando bien” ya que los fonemas *i* y *e* son prácticamente homófonos y se confunden frecuentemente en las transcripciones de los textos orales. Siguiendo el mismo razonamiento *nic-huel-ehua* “yo las elevo bien” sería plausible. Sea lo que fuere, el campo semántico es prácticamente el mismo y corresponde probablemente a un arquero que está disparando una flecha.

En cuanto a *nihuaya*, es muy probable que tengamos que separar la sílaba final *ya* del resto de la palabra y considerarla como un elemento vocálico con carácter interjectivo y no, como lo hace el padre Garibay, como el morfema del copretérito.<sup>36</sup> Además *ihua* “mandar” siendo un verbo siempre transitivo, si el sentido fuera “yo mando” la forma verbal sería *niquihua* y no *nihua*. Se trata quizás una vez más de una transcripción errónea del fonema *e* de *nehua*, “yo me elevo” o “emprendo el vuelo”.

Después de una última interjección *a*, el sintagma nominal posesivo “su pato”, desprovisto de un verbo, muestra la parataxis típica de una instancia dramática de elocución. Por otra parte el posesivo *su (i)* es eminentemente deíctico e indica que el dueño del pato, probablemente el viejo que representaba al dios Mixcóatl, estaba presente en el escenario del ritual.

En cuanto al género de pato referido en el canto: *canauhtli*, sabemos que éstos venían del oeste y que tenían plumas negras y el pecho blanco lo cual debe haber tenido un significado religioso para los nahuas.

En términos expresivos, esta réplica cuya segunda parte se reitera, podría expresar la intervención de un cazador: “es enviada chueco” (la flecha) y una encarnación teatro-ritual de la flecha en otro cazador que cantarían “me elevo *ya*, me elevo *ya*, me elevo *ya*”, en crescendo, mientras un tercero expresaría la meta de la flecha: *a icanauh* “¡*ia*, su pato!”, apuntando al viejo sacerdote, encarnación de Mixcóatl.

<sup>36</sup> Garibay, *op. cit.*, p. 114.

Una vez más el ritmo, la elevación progresiva del tono, y otros aspectos prosódicos constituyen una *mimesis* ritmo-sonora que buscaba en este caso infundirle puntería a la flecha y anticipar mágicamente el éxito de la cacería.

*Sexto “con-texto”*

*lla ixtotoca ye canauhtzin in  
lla ixtotoca ye canauhtzin in  
ye canauhtzin in.*

Llégale a este pato  
Llégale a este pato  
a este pato

*Ixtoca* y su forma intensiva *ixtotoca* expresan a la vez el hecho de buscar y el anhelo por obtener algo. Traducimos este sintagma verbal por “Llégale a este pato” que tiene además connotaciones sexuales presentes en el original náhuatl. La postposición del determinante *in* nos parece corresponder a una forma demostrativa.

No traducimos la forma honorífica-afectiva *-tzin* de *canauhtzin* ya que la palabra castellana correspondiente “patito” es diminutiva en el peor sentido de la expresión.

Con esta serie, el patrón rítmico cambia drásticamente. A la fuerza, la petulancia y el dinamismo de la flecha sucede la paciente búsqueda del pato por la flecha. El plan semántico no plantea ningún problema aquí. A nivel rítmico, los cinco pies de *lla ixtotoca* y de *canauhtzin in*, equilibrados en torno a la bisagra interjectiva *ye*, manifiestan verbalmente la percusión del tambor a dos tonos: el *teponaztli*. Dicha percusión obsesiva contrasta con la explosión sonora de los otros versos.

La repetición letánica de *ye canauhtzin in*<sup>37</sup> busca además evocar y materializar prácticamente el ave a través del canto.

*Séptimo “con-texto”*

*Ahueya Itzipan a nomahuili ya  
Ahueya Itzipan a nomahuili ya  
Ahueya Itzipan a nomahuili ya*

<sup>37</sup> Los españoles no solían transcribir las palabras o frases cuando éstas se repetían mucho, despojando asimismo el texto de uno de sus elementos expresivos esenciales.

*Ahueya* sobre la obsidiana me doy gusto  
*Ahueya* sobre la obsidiana me doy gusto  
*Ahueya* sobre la obsidiana me doy gusto

Si *ahueya* tiene un valor semántico, éste se encuentra en el campo del placer y de la alegría. Pero todo parece indicar que se trata aquí de una explosión sonora de satisfacción que surge del hecho de que el pato se encuentra ya empalado por la flecha que lo alcanzó.

En cuanto a *nomavilia*, la construcción morfémica de la palabra es algo extraña. Sin embargo, lo más probable es que se trata de una transcripción irregular de *nimahuili ya*, “me doy gusto”, que profiere el cazador-actor que encarna ritualmente al pato. Aquí el *Eros* se vincula estrechamente con el *Tánatos*. La penetración del pato por la flecha, de lo animal por lo vegetal tiene un carácter eminentemente sexual que debe de haberse reflejado en la actuación de los participantes. Una vez más la muerte infligida tiene un valor propiciatorio de fertilidad augurando en este caso la venida de la primavera.

La traducción y la justa apreciación de este canto, requiere su ubicación macro y microtextual previa dentro del aparato religioso indígena. Si bien se pueden traducir las palabras, sin el contexto ritual y más generalmente religioso, el referente permanece inaprehensible para el lector de una transcripción de la oralidad náhuatl precolombina, la cual no conserva, naturalmente, los elementos suprasedgmentales evocados con anterioridad. La búsqueda del *sentido* trasciende el ámbito exiguo de la traducción literal y requiere un profundo análisis de la instancia de elocución.

En el texto aquí analizado es preciso abrir las mallas de la red verbal para dar cabida semántica a elementos expresivos que el aparato gráfico español de recopilación no pudo retener, pero que existieron manifiestamente. Sólo considerando los “con-textos” de enunciación así como los factores rítmicos, sonoros, dramáticos y otros parámetros expresivos, se puede llegar a una aprehensión correcta del texto.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALARCÓN RUIZ, Hernando de, *Tratado de supersticiones*, México, Imprenta del Museo Nacional, 1892.
- Códice florentino*, facsímile elaborado por el Gobierno de la República Mexicana, México, Giunta Barbera, 1979.
- DURÁN, Diego, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*, 2 t., México, Editorial Porrúa, 1967.

- Florentine Codex*, by Arthur J. O. Anderson and Charles E. Dibble, 12 v., Santa Fe, New Mexico, The School of American Research and The University of Utah, Monographs of The School of American Research, 1970.
- GARIBAY, Ángel María, *Veinte himnos sacros de los nahuas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1958.
- JOHANSSON, Patrick, *La palabra, la imagen y el manuscrito. Lecturas indígenas de un texto pictórico en el siglo XVI*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2004.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel, "Cuicatl y tlahtolli. Las formas de expresión en náhuatl", *Estudios de Cultura Náhuatl*, v. 16, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1983.
- SAHAGÚN, fray Bernardino de, *Primeros memoriales*, facsimile edition, Norman, University of Oklahoma Press, 1993.
- , *Historia general de las cosas de Nueva España*, México, Editorial Porrúa, 1989.
- SERNA, Jacinto de la, *Manual de ministros de indios*, México, Imprenta del Museo Nacional, 1892.
- TORQUEMADA, fray Juan de, *Monarquía indiana*, 7 v., libro III, México, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.