

## Cantos precolombinos de cacería en su matriz mítico-ritual

PATRICK JOHANSSON K.

*Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM*

**RESUMEN.** Los cantos sagrados que “yacen” en el apéndice del libro II del *Códice Florentino*, despojados de su atuendo músico-dancístico y de otros elementos suprasedgmentales que la oralidad implicaba, no pueden ser debidamente traducidos e interpretados si no se restauran los micro y macrocontextos de su elocución así como la función que desempeñaban en el marco mítico-ritual indígena.

En este artículo se analizan esencialmente dos de estos cantos: el “Mimixcoa incuic” y el “Aamimitl icuic”, estableciendo sus vínculos con actividades cinegéticas, después de haber considerado la trama macrocontextual dentro de la cual dichos cantos se urden.

### 1. *Introducción*

Fusión sinestésica de sonidos, de colores, de ritmos, de música, de fragancias, de gestos, y de palabras, los cantos sagrados precolombinos permitían al indígena más que comunicar, comulgar con lo divino en la fragua festiva de un ritual. De hecho, muy escasos eran los momentos en que el verbo se desprendía de su conjunto expresivo para asumir la totalidad del sentido, y cuando ocurría, como en algunas instancias mortuorias, lo importante era más la neutralización ritual de la música o la danza, y el silencio instaurado, que la pertinencia semántica de un texto despojado de su atuendo expresivo.

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 “mágico-simpática” sobre él.

Al recopilar los *teocuicatl* o cantos sagrados fray Bernardino de Sahagún se percata de la dificultad, por no decir la imposibilidad, de elucidar los textos transcritos. En el libro II del *Códice Florentino*, a guisa de introducción, el franciscano escribe:

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 (Sahagún, 173).

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 (Johansson, 15 ss.).

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 “actores” 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.

El canto sagrado es un nexo específico de sentido dentro de un gran texto (tejido). Para poder aprehender y comprender su significado es preciso considerarlo en su marco mítico-ritual e imaginar el aparato expresivo no verbal que envolvía su enunciación.

Analizaremos a continuación dos cantos vinculados con la carcería tratando de restablecer sus macro y microcontextos circunstanciales para una mejor aprehensión de su sentido y de su función dentro de la producción oral náhuatl precolombina.

## 2. Muerte de la vegetación: espacio-tiempo de la cacería

Al culminar su evolución, después de haber dado su flor y su fruto, el maíz, y más generalmente todo el reino vegetal, inician su descenso involutivo. Las plantas y la yerba se secan, poco a poco se vuelven zacate, entrando asimismo en la fase letal de su ciclo vital. A esta muerte estacional corresponde de hecho el espacio-tiempo de la cacería que ayudará al mundo vegetal a atravesar la temporada de sequía mediante ritos cinegéticos que trascienden el marco de una simple muerte animal para estructurar culturalmente la faz nocturna de la ambivalencia estacional del espacio-tiempo náhuatl precolombino. Así como Xólotl atraviesa diariamente el inframundo hacia una nueva luz, tanto la cacería, como el aparato ritual que lo envuelve permitirán la regeneración periódica de lo *vegetal*. Es decir, la temporada de sequía o de muerte vegetal no representa un período “muerto” sino, al contrario, un período de intensa actividad cinegética en un espacio-tiempo asimilado al de la muerte en el cual se busca precisamente avanzar cíclicamente hacia un renacer vegetal.

### a. Cacería, nomadismo y muerte

El desplazamiento cíclico del astro rey y las estaciones que establece nos remiten una vez más al recorrido míticamente estructurante de los pueblos nahuas, a su “peregrinación”, la cual define una etapa formativa en la gestación de dichos pueblos que corresponde a la cacería. En efecto, después de su salida de Aztlán, los aztecas nómadas, atraviesan áridas zonas norteñas en las que prevalece una espinosa vegetación de biznagas (*teocomitl*), cactus (*tzihuactli*) y magueyes salvajes, lugares donde cazan después de haber recibido de Mixcóatl, de manera portentosa, el arco, la flecha y la caja de red.

*Códice Boturini, lámina IV*

A la pictografía que ostenta la lámina IV del *Códice Boturini* y al momento mítico que ilustra, corresponde el canto que aducimos a continuación, el cual evoca el momento en que el dios Mixcóatl entrega las armas a los “peregrinos” que vienen de Aztlán y se dirigen hacia el lugar donde se realizará el portentoso cratofánico y se edificará subsecuentemente Tenochtitlan. Dicho canto “yace” en el exilio gráfico de un apéndice al libro II del *Códice Florentino*, amontonado con otros y, huelga decirlo, totalmente aislado de la matriz mítico-ritual que le dio vida.

## Mimixcoa incuic

Chicomoztoc quinevaqui  
 zan niaveponi zan in zan in teyomi  
 Tzivactitlan quinevaqui  
 zan niaveponi zan in zan in teyomi

O ya nitemoc o ya nitemoc Aya  
 ica nitemoc notzivac imiuh Aya  
 ica nitemoc notzivac imiuh Aya

O ya nitemoc o ya nitemoc	Aya
íca nitemoc nomatlavacal	
íca nitemoc nomatlavacal	
niqui ima cui ni qui ima cui	Ihuiya
niqui ima cui ni qui ima cui	Ihuiya
ayo ima cuivui	

## Canto de los mimixcoas

*Chicomoztoc* lugar hechizado  
sólo me voy, florecen, sólo, sólo, los huesos del dios.  
*Tzivactitlan* lugar hechizado  
sólo me voy, florecen, sólo, sólo, los huesos del dios.  
*O ya yo bajé o ya yo bajé* Aya  
bajé con la flecha de mi cacto Aya  
bajé con la flecha de mi cacto Aya  
*O ya yo bajé o ya yo bajé* Aya  
bajé con mi caja de red  
bajé con mi caja de red

de su mano lo tomo, de su mano lo tomo Ihuiya  
de su mano lo tomo, de su mano lo tomo Ihuiya  
Ayo  
lo toman de su mano.

*Traducción razonada y análisis del canto*

Si atendemos a lo que dice el informante de Sahagún, este canto está escrito en lengua chichimeca y no en náhuatl. Si bien algunas palabras son probablemente chichimecas o de origen chichimeca y por lo tanto difícil de traducir, lo esencial del texto está escrito en un náhuatl muy accesible. Como lo veremos para el canto de *Aamimitl*, en el cual el informante declara (falsamente) que no se entiende el canto ya que está en lengua chichimeca, los informantes mostraban una cierta reticencia a traducir o explicar a los es-

pañoles y a sus jóvenes auxiliares indígenas cantos de índole mágica o religiosa.

De hecho los cantos de cacería se seguían cantando aún después de la conquista y traducirlos o explicarlos al clero era correr el riesgo de que los prohibieran. Por esto, muchas veces los informantes preferían fingir ignorancia.

Chicomoztoc quinevaqui  
 zan niaveponi zan in zan in teyomi  
*Chicomoztoc* lugar hechizado  
 sólo me voy, florecen, sólo, sólo, los huesos del dios.

*Tzivactitlan quinevaqui*  
 zan niaveponi zan in zan in teyomi

*Tzivactitlan* lugar hechizado  
 sólo me voy, florecen, sólo, sólo, los huesos del dios

Chicomoztoc (“7-cueva”) y Quinevayan “lugar de la partida inmediata” o “lugar de brujería”, son en las fuentes el lugar de origen de los aztecas, representan la gruta matricial y el punto de partida de la larga peregrinación que los conduciría hasta Tenochtitlan. Quinehuaqui es probablemente en este contexto “el que viene de Quinevayan” o “el lugar hechizado” como lo señala el padre Garibay (Garibay, 94). Tzihuactitlan, es “el lugar de cactus” y se refiere también al espacio-tiempo septentrional del origen ya sea éste mítico o histórico, con los mismos sentidos posibles.

El informante al glosar Chicomoztoc *quinevaqui* por Chicomoztoc *onivuallevac*, “yo vine de Chicomoztoc” escogió la primera acepción, la de la salida. Sin embargo, los dos sentidos se pueden fundir en uno ya que este lugar de partida de los aztecas-chichimecas es un lugar de sortilegios accesible únicamente a los brujos.

Un canto del manuscrito *Cantares Mexicanos* recuerda estos momentos:

Zan in Tzihuactitlan miquiztlan	Ayahua
Chicomoztocpa mochi ompa ya huitze <sup>1</sup>	
Sólo en el lugar de los cactus en el lugar de los mezquites	Ayahue
De <i>Chicomoztoc</i> todos vienen.	

El carácter mágico del verso que envuelve sendos topónimos se revela ante todo mediante el ritmo. Se trata de un verdadero conjuero cuyo nivel semántico es difícilmente aprehensible. En caso de que las palabras *niaueponi* y *teyomi* no fueran totalmente chichimecas como lo indica el informante, podríamos dividir el compuesto *niaueponi* en un sintagma verbal *niauh*, “yo voy”, y *cueponi*, “florecen” o “hace ruido”, con la posible desaparición de la *e* intervocálica que obstaculizaba la fusión sonora. Recordemos que en el marco de un ritual mágico, las palabras valen más por su poder de *evocación* que por el sentido que entrañan. En el caso aquí referido, las unidades lingüísticas de una secuencia se fundieron quizás a lo largo del tiempo para forjar un compuesto sonoro que pudiese cumplir con los fines encantatorios deseados. En cuanto a *teyomi* se podría componer de *teyo-omitl* “los huesos del señor” (o de la gente)<sup>2</sup>. Éste podría ser también el compuesto adjetival *Teo-omi(tl)*, “hueso sagrado” con la asimilación de una “o” y ligadura en “y”, o el resultado de una metátesis a partir de *teotl iomiuh*, “los huesos del dios”. Esta versión tiene sentido ya que los peregrinos van cargando los huesos de Huitzilopochtli en el bulto que traen a cuestas.

Aquí se establece un isomorfismo con el mito tolteca de *La creación de hombre* en el que Quetzalcoatl lleva a cuestas en su *quimilolli* los huesos que le entregó Mictlantecuhtli, para llevarlos a Quilaztli en Tamoanchan y crear al hombre.

El vocablo “florecer” aplicado a los huesos de Huitzilopochtli puede parecer fuera de contexto si nos atenemos exclusivamente a

<sup>1</sup> *Cantares Mexicanos*, fol. 7. Cf. Garibay, 96.

<sup>2</sup> El morfema *-te* puede ser un pronombre personal o posesivo según los contextos gramaticales. En este caso el *te* podría referirse a la gente y con el sufijo *-yo* formar el adjetivo “humano”; o bien ser un posesivo de la tercera persona del singular en forma honorífica y referirse al dios Huitzilopochtli.

su entorno verbal. Sin embargo, en términos de símbolo, los huesos y las cenizas que resultan de una cremación tienen un carácter hierofánico y son la materia prima a partir de la cual nace o renace lo que no existía o lo que llegó a su fin.

Los verbos *ixhua* “crecer” e *itzmolini* “germinar” (hablando de una flor o una planta) son expresiones apenas metafóricas que se emplean en un contexto mortuario náhuatl para sugerir que una nueva luz existencial brota de la fértil y ceniza muerte. El “florecimiento” de los huesos del dios podría consagrar en este canto, al nacimiento del *mexica* con los atributos bélicos o cinegéticos de su razón de ser.

En este momento preciso al que se refieren la lámina y el canto, y como lo expresa el texto náhuatl del *Códice Aubin*, nace el *mexica* de su capullo *azteca*. Le entregan las armas y las insignias de su nuevo estatuto ontológico. De hecho en la secuencia pictórica que sigue a este momento, ya no aparece el bulto (*quimilolli*) que contiene los huesos de Huitzilopochtli: alguna transmutación mítica ha ocurrido.

Los *mimixcoas* que vemos sobre las biznagas y el mezquite respectivamente Xiuhnel, Mimich y la mujer Teoxahual, son los *quinevaqueh*, habitantes del lugar embrujado Quinehuayan y probablemente brujos ellos mismos. Los vemos siendo sacrificados en aras de un nuevo destino por un sacerdote representando al dios Aamimitl<sup>3</sup>.

No sólo nacen aquí los *mexicas* sino que el numen solar Huitzilopochtli se impone a los *mimixcoas*, entes nocturnos-lunares por excelencia. Según el texto correspondiente del *Códice Aubin*, éste fue el primer sacrificio y modelo que tomaron los *mexicas* después para sus ofrendas letales de sangre humana.

Las estrofas siguientes del canto no plantean problema alguno de traducción. Se refieren a lo que vemos en la imagen del *Códice Boturini*:

O ya nitemoc o ya nitemoc	Aya
ica nitemoc notzivac imiuh	Aya
ica nitemoc notzivac imiuh	Aya

<sup>3</sup> El glifo se puede leer también *aacatl*, “carrizo de agua”.



O ya nitemoc o ya nitemoc	Aya
“Oya yo bajé o ya yo bajé	Aya
bajé con la flecha de mi cacto	Aya
bajé con la flecha de mi cacto	Aya
Oya yo bajé o ya yo bajé”	Aya

La primera flecha de los cazadores mexicas es una flecha simple fabricada a partir de puntos de cacto. Dice el padre Garibay al respecto:

La primera vara que pudo servir a los que migraban sobre estepas era el meollo de la rama del cacto, seco y quemado, como una vara de dardo. Sobre su extremo pusieron la punta de pedernal o de obsidiana. Esta faz cultural es la que supone el nacimiento de *Mixcoatl* (Garibay, 96).

El informante al glosar este pasaje traduce *nitemoc*, literalmente “yo bajé”, por “yo nací”, confirmando asimismo lo que expresamos anteriormente. Habla además en su glosa del arco:

Zan niman ipan nitlacat in tlavitol  
luego nací (con) el arco.

Es posible que el arco, que figura en la imagen del códice, haya sido omitido en la transcripción del canto y que una estrofa, similar a las que “gestan” la flecha y la caja de red, haya existido en la versión oral aducida.

Una misma matriz verbal gesta después la caja para poner la caza *matlavacal*.

O ya nitemoc o ya nitemoc	Aya
íca nitemoc nomatlavacal	
íca nitemoc nomatlavacal	

Por fin, el sintagma verbal “De su(s) mano(s) lo(s) tomo” corresponde al texto pictográfico de la lámina iv del *Códice Boturini* y expresa la recepción de las armas de las manos del dios por el cazador mexica.

niqui ima cui ni qui ima cui Ihuiya  
 niqui ima cui ni qui ima cui Ihuiya  
 ayo ima cuivui

Este canto de los *mimixcoa* que consagra el nacimiento de los mexicas, recuerda también el momento mítico *in illo tempore* en que éstos recibieron las armas para cazar de “las manos” de Mix-coatl, el dios de la cacería. Dicho canto se elevaba probablemente en la fiesta de Quecholli cuando una peregrinación ritual se efectuaba en el templo Teotlalpan, antes de salir a la primera cacería.

Esta etapa nómada-cinegética en la peregrinación de los aztecas representa la gestación del sedentarismo agrícola que será el estado existencial de este pueblo. Dicha gestación, como todas las gestaciones se realiza en el vientre de la madre, es decir, en las entrañas generadoras de la muerte. De hecho uno de los nombres de la montaña sagrada donde se efectúa la primera cacería. Además de Zacatepetl “el cerro del zacate” es Ixillan-Tonan, “el vientre de nuestra madre” (Sahagún, 140).

Los ritos nahuas de cacería asimilaron este período probablemente histórico de su migración hacia la región central de México como un espacio-tiempo de muerte iniciática. El espacio-tiempo de la cacería *teotlalpan* literalmente “la tierra divina” recuerda de hecho esta etapa de la peregrinación. En la fiesta de Quecholli, dedicada esencialmente a la cacería se evocaba el andar nómada de los ancestros en un templo que reproducía la vegetación típica del norte:

El décimo edificio se llamaba *Teutlalpan*, que quiere decir tierra fragosa. Era un bosquecillo cercado de cuatro paredes, como un corral, en el cual estaban riscos hechos a mano, y en ellos plantados arbustos que se hacen en tierra fragosa, como son magueyes pequeñuelos y otros que se llaman *tzioactli*; en este bosquecillo hacían procesión cada año en el mes llamado *Quecholli*, y hecha la procesión luego se partían para la ladera de la sierra que se llama Zacatepec, y allí cazaban (Sahagún, 159).

La tierra divina, Teotlalpan, representa a la vez un espacio-tiempo pretérito en la formación del pueblo mexicana y el espacio-tiempo

estacional de la cacería. Su situación al *norte* y más precisamente, del *oeste* al *norte*, resulta de una convergencia de la historia y de la religión ya que los impetrantes aztecas al sedentarismo agrícola venían realmente del *norte* por un lado, y que por el otro, el *norte* representa para los nahuas el nadir del ciclo solar y el momento-lugar más profundo del inframundo.

b: Cacería, vejez, y zacate

Al período de sequía, a la diástola involutiva del reino vegetal, corresponde la vejez de los hombres. Este isomorfismo es patente en los ritos cinegéticos nahuas en los que intervienen ancianos en los papeles principales de dichos ritos. Es un viejo sacerdote por ejemplo el que encarna al dios Mixcoatl en la fiesta de Quecholli.

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 (Durán, 74).

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 *cihuatlamacazque* (Sahagún, 140).

El zacate onnipresente en la fiesta de Quecholli es el equivalente vegetal de la vejez y de la muerte humana. Se cubre el patio del templo de Mixcoatl de zacate, las sacerdotisas ofician 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 cinegética 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 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.

### c. 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 coexisten con los “existentes” en vertientes distintas del ciclo vital y la vida es un diálogo eterno entre vivos y muertos.

## d. 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 con 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 (Sahagún, 140).

Sin que deje de constituir una ofrenda en aras de los difuntos, el rito aquí aducido muestra una verdadera compenetración de la vida 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 esta última en la “animación” de las flechas así como en la regeneración del maíz (representado por los tamales). El día que precede esta ofrenda, una ceremonia llamada *Calpan nemitilo* literalmente “se da vida (a la flecha) en el templo”, inicia el proceso de “animación” de la flecha. Los cazadores disparan a una hoja de maguey, rompen la inercia de las flechas recién fabricadas y les insuflan la vida<sup>4</sup>.

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 oquichih ynonan Tonacacihuatl Xochiquetzal cihuatl (Ruiz de Alarcón, 166).

---

<sup>4</sup> El hecho de que 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.

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 penetre el cuerpo del animal, consumiendo asimismo las nupcias entre lo vegetal y lo animal y permitiendo a la luz vegetal del maíz surgir de nuevo de las tinieblas animales de un espacio-tiempo de cacería.

La consumación 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 letal.

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 Tecciztecatl se echan al fuego que apareció la luz del sol y la de la luna; es porque Quetzalcoatl se prendió fuego que surgió el amanecer. En el mito 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*, entraña el radical *nextli* "ceniza". Si bien no podemos afirmar que existía una filiación etimológica entre ambos vocablos, la semejanza paronomástica establece sin embargo un vínculo semántico que se "actualiza" 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 mismo guerrero (o cazador) 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, arimada con una saeta; también ataban a la caña la manta y el *mextle*; 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 *huitzitzilin*, 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* (Sahagún, 140).

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>5</sup> *ilpia* “atar”, *mecatl* “lazo”, *huaccuahuitl* “caña (de maíz) seca” el exponente numérico 9, 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.

y sobre el heno se sentaban las mujeres ancianas que servían en el *cu*, que se llamaban *cihuatlamacazque*; delante de ellas tendían un petate (y) luego venían todas las mujeres que tenían hijos o hijas y traíanlos consigo; éstas traían cada cinco tamales dulces, y echábanlos sobre el petate delante de las viejas, y luego daba cada una su hijo, a alguna de aquellas viejas y la vieja que le tomaba brincábale en los brazos, y hecho esto dábanlos a sus madres e ibanse a sus casas (Sahagún, 140).

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

---

<sup>5</sup> *Códice Florentino*, Libro 1, cap. 33.

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

Tlachtli icpac	Aya
vel in cuica	Aya
quetzalcocox	Aya
quinananquilia Cinteutl	Aya
Ye cuica	Aya
tocnihuan	Aya
ye cuica	Aya
ye quetzalcoscox	Aya
yohualtica tlahui Cinteotl	Aya <sup>6</sup>

En el juego de pelota  
 canta  
 el faisán divino  
 le contesta *cinteotl*  
 Ya cantan nuestros amigos  
 ya canta el divino faisán  
 En la noche brilla *Cinteotl*<sup>7</sup>

#### e. La cacería, el pulque y la muerte

En el contexto ritual de la fiesta de Quecholli 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” (Sahagún, 141).

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

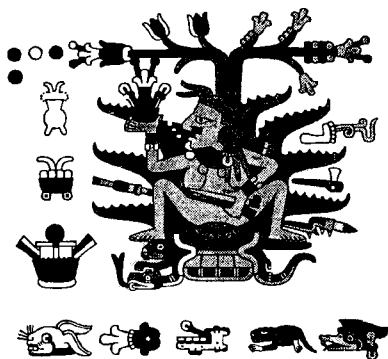
<sup>6</sup> *Códice Florentino*, apéndice al Libro II.

<sup>7</sup> *Cinteotl*, literalmente “el dios mazorca”.



vegetal que simboliza una fertilidad involutiva matricial de tipo femenino<sup>8</sup>

Mayahuel, *Códice Laud*, lámina 9



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 intrauterinas<sup>9</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 Mixcoatl, Tlamatzincatl o Izquitecatl, 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.

<sup>8</sup> La fertilidad evolutiva masculina corresponde a la sangre del miembro viril de *Quetzalcoatl* o su equivalente pétreo: el jade.

<sup>9</sup> *Ayotl*, además de “tortuga” significa en náhuatl “lo aguoso por excelencia” (*A-yo*).

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 (Sahagún, 141-142).

### 3. *Aamimitl icuic* “El canto de la flecha de cacería”

Es en este macrocontexto cinegético y en el microcontexto ritual de la fiesta de Quecholli, cuyo nombre significa precisamente “flecha arrojadiza”<sup>10</sup>, que se ubica el canto “*Aamimitl icuic*” que analizamos a continuación:

*Aamimitl* puede ser un dios:

...este dios era muy temido y estimado, en el discurso de la celebración de su fiesta hacían cuatro días continuos dardos y flechas (Torquemada III, 403).

O simplemente, el sintagma nominal: “flecha de cacería”.

Como ya lo expresamos, el canto no es más que la parte verbal de una trama expresiva mucho más compleja que entañaba 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>11</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 transmite(n) declara(n) que “está en lengua chichimeca y que por eso no se entiende”. Hacemos alusión aquí a dichas glosas, presentes en el *Códice Matritense*, sin transcribirlas.

<sup>10</sup> Durán I, 281. El *quechol* es también un pájaro de hermosas plumas pero en este contexto cinegético el sentido “flecha” es más pertinente.

<sup>11</sup> Recordemos aquí la relación etimológica entre tejido y texto.

Aamimitl icuic

Cotivana cotivana cali totochmanca	Huiya ayya
timanico òquixoa	
nimanico tlacochcalico	Ovaya yya
ma tonica ma tonicatico	
Zana zana ayo vèca nivia.	Yya yya yevayya
Ye nicuiliva Ay a nivaya nivaya nivaya a icanauh	
	nivaya nivaya nivaya a icanauh
Tla ixtotoca ye canauhtzin in	
tla ixtotoca ye canauhtzin in	
	ye canauhtzin in.
Aviya Itzipan a nomavilia	
Aviya Itzipan a nomavilia	
Aviya Itzipan a nomavilia	

Canto de *Aamimitl*

*Cotivana cotivana*, vientre de la tierra  
tú viniste (a estar aquí)... salen al camino  
yo vine (a estar aquí) en el patio del templo  
Párate (aquí), ven a pararte (aquí).  
Sólo, sólo, *ayo*, lejos voy  
sólo, sólo, *ayo*, lejos voy  
*Ye* yo la mando *Aya* me elevo *ya me elevo ya me elevo ya* A su  

[pato]

*Ye* yo la mando *Aya* me elevo *ya me elevo ya me elevo ya* A su  

[pato]

Síguele la pista al patito  
Síguele la pista al patito  

al patito

*Auiya* sobre la obsidiana me doy gusto  
*Auiya* sobre la obsidiana me doy gusto  
*Auiya* sobre la obsidiana me doy gusto

La palabra *cotivana* reiterada no parece ser náhuatl. Es quizás una palabra chichimeca pero tiene en el contexto de este canto un valor esencialmente interjetivo, 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 semántico) para atraer a su presa.

cali totochmanca            Huiya ayya

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”.

La presencia de conejos en este contexto puede corresponder al conejo que trae el dios de la cacería Mixcoatl en su representación arquetípica, 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 *Tonan*, 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 al elemento del aire, cuando lo aplican a la tierra es conejo boca arriba, que dice su permanencia; 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 más conjuros lo dice, se ha de entender, que cuando le acompaña diciendo, que humea, es la tierra (De la Serna, 436).

La invocación liminal del canto “Aamimitl icuic” podría referirse a la tierra, madre de los animales como de los hombres y el sentido de *cali totochmanca* 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 cantores) se acompañaba probablemente de una gestualidad con valor deíctico, música, y compases dancísticos que no podemos más que imaginar.

timanico òquixoa  
nimanico tlacochcalico Ovaya 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

En este caso la traducción de *timanico* debería reflejar el pretérito que implica la partícula de introversión *-co*, “tú viniste”.

Por otra parte *òquixoa* (con saltillo) es una forma verbal en modo impersonal: “se sale al camino”<sup>12</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

---

<sup>12</sup> Aun cuando la entrada y la salida son la misma cosa, el término náhuatl *òquixoa* entraña el radical *quiza* “salir” por lo que la traducción “salida” es más apropiada.

de juncia, sobre la cual iban aquellos cazadores venturosos en procesión, todos unos tras otros, muy puestos en orden y concierto, muy contentos y alegres (Durán I, 281).

Por otra parte al mismo patio del templo de Mixcoatl 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 *Mixcoatl* tendían mucho heno que le traían de las montañas (Sahagún, 140).

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

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 *Mixcoatl*).

La traducción de Tlalochealli 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. Sahagún explica 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.

ofrecían todas aquellas cañas a *Huitzilopochtli*; poniéndolas en el patio, delante del *cu* de este dios; luego allí las repartían a la otra gente, y cada uno llevaba a su casa las que le cabían.

Otro día venían al patio de *Huitzilopochtli* todos los que habían llevado cañas, para enderezar las cañas al fuego; este día no se hacía más de enderezar cañas y volvíanlas a sus casas...

—Desque se juntaban todos juntos en el patio de *Huitzilopochtli*, los *tenochcas* y los *tlatilulcas*; en un parte se ponían los *teno-*

*chcas* y en otra los *tlatilulcas*, y comenzaban a hacer saetas; a este día llamaba *tlacati in tlacochtli*<sup>13</sup>.

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

Ma tonica, ma tonicatico  
Párate (aquí), ven a pararte (aquí).

La traducción literal de esta secuencia no presenta dificultad alguna pero su estructura deíctica 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 *ixtli*, 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 (Sahagún, 139-140).

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

Zana zana ayo vèca nivía.      Yya yya yevayya  
Sólo, sólo, ayo, leeejos 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, *vèca* no sólo vale por su sentido “lejos” sino también por su valor fonético. De he-

---

<sup>13</sup> Sahagún, 139. *Tlacati in tlacochtli*, “nacen las flechas”.

cho la oclusiva glotal ‘ (saltillo) permite un efecto sonoro significativo.

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

Más que por su valor 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 *vèca* (*vejca*) y el chasquido de *-vuia* (*huiiia*) expresan la fuerza y velocidad de la flecha.

Recordemos que en un mundo donde prevalece un sistema análogo de cognición como lo es el mundo náhuatl, la *imitación* tiene un valor mágico-simpático de contagio. En vez de invocar al dios para que le dé 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 sinecdócica 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 otra vez después de paroxismos vocales en la transcripción que dan Sahagún y sus ayudantes. 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 jóvenes cazadores las probaban:

Al cuarto día llamaban *calpan nemitilo*, que quiere decir el día que hacen saetas particulares para jugar con ellas, para ejercitarse en el tirar (Sahagún, 140).

El nombre de esta ceremonia del cuarto día de la fiesta de Quecholli, *calpan nemitilo* “en el templo se le da vida”, confirma



lo que expresa el canto “Aamimitl 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 un cazador elegido que encarna la flecha. Probablemente él es quien canta en la primera persona las secuencias *hueca nivi ya, neua 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 (Durán I, 75).

Ye nicuiliva Ay a nivaya nivaya nivaya a icanauh  
nivaya nivaya nivaya a icanauh

Ye yo la mando *Aya* me elevo ya me elevo ya me elevo ya su *A*  
[su pato  
ya 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. Antes de la disyunción paroxística *Aya* el sintagma *nicuiliva* podría traducirse como “yo la (lo) tomo y mando”. En este caso la ortografía correcta sería *niccuilihua* ya que el morfema prenominal *-c* (lo, la) es imprescindible. La versión gráfica aducida podría también corresponder a *nic-huel-ihua* “yo la (lo) mando bien” ya que los fonemas *i* y *e* son algo divagantes 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 *nivaya*, 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 (Garibay, 114). Además *iva* “mandar” siendo un verbo siempre transitivo, si el

sentido fuera “yo mando” la forma verbal sería *niquihua* y no *niva*. Se trata quizás una vez más de una transcripción errónea del fonema *e* de *neva*, “yo me elevo”.

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 déictico e indica que el dueño del pato, probablemente el viejo que representaba al dios Mixcoatl, estaba presente en el escenario del ritual.

En cuanto al género de pato referido en el canto, sabemos que 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 del cazador: “la tomo y la mando” (la flecha) y una encarnación teatro-ritual de la flecha en otro cazador que cantaría “me elevo *ya*, me elevo *ya*, me elevo *ya*”, en crescendo, mientras un tercero expresaría la meta de la flecha: *a icanauh* “¡a, su pato!”, apuntando al viejo sacerdote, encarnación de Mixcoatl.

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.

tla ixtotoca ye canauhtzin in  
 tla ixtotoca ye canauhtzin in  
                   ye canauhtzin in.  
 síguele la pista al patito  
 síguele la pista al patito  
                   al patito

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 *tla ixtotoca* y de *canauhtzin in*, equilibrados en torno a la bisagra interjectica *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>14</sup> busca además evocar y materializar prácticamente el ave a través del canto.

Aviya Itzipan a nomavilia  
 Aviya Itzipan a nomavilia  
 Aviya Itzipan a nomavilia  
 Aviya sobre la obsidiana me doy gusto  
 Aviya sobre la obsidiana me doy gusto  
 Aviya sobre la obsidiana me doy gusto

Si *aviya* 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 morfé mica de la palabra es algo extraña. Podría haber habido un error de transcripción y que la *n* de *nomavilia* fuese una *m*. En dado caso *momavilia* sería la forma reflexiva y honorífica de *mavi* “se espanta”: *momavui-lia*.

Podría ser también que el grafema *a*, no representase una interjección sino un morfema constitutivo de la negación *amo*. En este caso la paleografía correcta sería *amo mavuila* “no se da gusto”, en su versión honorífica, la cual no dista mucho de la versión antes aducida.

Sin embargo lo más probable es que se trata de una transcripción irregular de *ninomavilia* “me doy gusto” que profiere el cazador-actor encarnando 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 eminente-

---

<sup>14</sup> Los españoles no solían repetir gráficamente las palabras o frases cuando éstas se repetían mucho, despojando asimismo el texto de uno de sus elementos expresivos esenciales.

mente 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 axiológico, el referente permanece inaprehensible para el lector de una transcripción de la oralidad náhuatl precolombina, la cual no conserva, naturalmente, los elementos suprasegmentales evocados anteriormente. 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 factores rítmicos, sonoros, dramáticos y otros parámetros expresivos se puede llegar a una comprensión correcta del sentido del texto.

#### 4. Conclusión

La cacería en el mundo náhuatl y la muerte específica que se asocia con ella no se pueden comprender si no se relacionan en términos espacio-temporales con el cultivo del sustento, de “nuestra carne” el maíz. En efecto, la muerte infligida ritualmente al animal no es absoluta: es relativa a lo vegetal, y las actividades cinegéticas que se realizan a lo largo de este periodo buscan estimular el *movimiento* cósmico para que la “travesía” del espacio-tiempo de sequía, es decir de muerte estacional, propicie el renacer vegetal. La cacería es al cultivo lo que la muerte es a la existencia, una fase involutiva del ciclo vital, un descenso cardinalmente orientado de *oeste* a *norte* en el que los vivos atraviesan el Teotlalpan espacio-temporal y coexisten con el espíritu de los difuntos que permanecen en el mundo animal.

Es en este “contexto” cinegético que se sitúan o más bien se “urden” los cantos aquí analizados. En efecto dichos cantos son parte constitutiva de la trama mítico-ritual indígena y si bien un impulso lírico los mueve, su interpretación no puede prescindir de la matriz que los gestó y que les da su sentido.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Cantares Mexicanos* (Ms. en náhuatl). México: Biblioteca Nacional de México, 1628.
- Códice Aubin* (Ms. 87, 140). Berlín: Lehmann, Walter, und Gerd Kutscher, 1981.
- Códice Florentino* (facsimile Libro 1). México: 1979.
- DURÁN, DIEGO. *Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme*. t. II. México: Porrúa, 1967.
- GARIBAY K. ÁNGEL MARÍA. *Veinte himnos sacros de los nahuas*. México: UNAM, Instituto de Historia: Seminario de Cultura Náhuatl, 1958.
- JOHANSSON, K., PATRICK. *Voces distantes de los aztecas*. México: Fernández Editores, 1994.
- RUIZ DE ALARCÓN, HERNANDO. *Tratado de las supersticiones de los naturales de esta Nueva España*. México: Imprenta del Museo Nacional, 1892.
- SAHAGÚN, BERNARDINO DE, FRAY. *Historia General de las cosas de Nueva España*. México: Porrúa, 1989.
- SERNA, JACINTO DE LA. *Manual de ministros de Indios*. México: Imprenta del Museo Nacional, 1892.
- TORQUEMADA, JUAN, FRAY. *Monarquía indiana*, tomos III y IV. México: UNAM, 1977.