

Dilogía, metáforas y *albures* en cantos eróticos nahuas del siglo XVI

PATRICK JOHANSSON

Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM

Introducción

En el mundo náhuatl prehispánico, la sexualidad culturalmente encauzada tenía un carácter *vital*. Contenida por diques socio-éticos que las leyes y la moral vigentes establecían para la vida cotidiana, era ritualmente canalizada para lograr efectos mágico-religiosos, o se desparramaba de manera espontánea en espacios y momentos de recreo y esparcimiento socialmente definidos. Muchas son las fuentes que revelan un erotismo sutil o exacerbado de los antiguos nahuas. Las crónicas de autores nativos, mestizos y españoles, los textos indígenas recopilados, así como la iconografía de los códices, ponen de manifiesto ese erotismo en diferentes contextos.

En lo que concierne a la oralidad, mitos, ritos, cuentos, encantamientos mágicos y otros géneros expresivos correspondientes al macrogénero *tlahtolli*,¹ contenían elementos eróticos. Es, sin embargo, el *cuícatl* 'canto-baile', por la motricidad músico-dancística y las inflexiones de la voz que implica, el que constituyó el medio expresivo por excelencia del erotismo náhuatl prehispánico.

Ahora bien, si la mayoría de los *cuicah*, cualquiera que sea su índole genérica, manifiestan la sensualidad propia del indígena náhuatl, algunos géneros parecen haberse caracterizado específicamente por su tenor erótico. El *xopanquícatl* 'canto de primavera', el *cuecuechquícatl* 'canto travieso', el *cihuacuquícatl* 'canto de mujeres', el *huehuequícatl* 'canto de an-

¹ En el *tlahtolli*, cuyo significado es 'palabra' o 'discurso', la palabra se impone a otros recursos expresivos propios de la oralidad, como son el gesto, la música, la danza, la indumentaria, etcétera.

cianos', así como el *cococuícatl* 'canto de tórtolas', son probablemente las modalidades expresivas en las que el erotismo náhuatl se manifiesta más claramente.

En cada uno de estos géneros o subgéneros de la oralidad náhuatl, palabras y frases con un tenor sexual manifiesto o encubierto se combinaban con circunvoluciones, contorsiones o gestos lúbricos para expresar un erotismo ritual o lúdico. El *xopanquícatl*, 'canto de primavera', era el más discreto de los cantos eróticos. En el *cuecuechcuícatl*, 'canto travieso', la *libido* se canalizaba ritualmente hacia los ámbitos religiosos para re-energetizar el cosmos. En el *cihuacuícatl*, 'canto de mujeres', Eros se volvía ofensivo, irónico, sarcástico, para derrotar al varón. El canto de ancianos, *huehuecuícatl*, esgrimía también el escarnio, un ingenio sarcástico y un erotismo lúdico, pero para distraer y recrear. El *cococuícatl*, 'canto de tórtolas', como su nombre lo sugiere, manifestaba una jocosa sensualidad relacionada con la intimidad matrimonial. Todos estos géneros eróticos tenían en común una lascividad gestual y dancística, así como un lenguaje ambiguo, preñado de sentidos potenciales que llegaban a constituir, a veces, lo que hoy se consideraría en México como un *albur*.

Los cantos eróticos nahuas fueron recopilados, como muchos otros, en el siglo XVI por religiosos españoles, como parte de una estrategia de evangelización que buscaba conocer al "otro" indígena para convertirlo mejor. Todo parece indicar que los frailes, si bien se percataron de lo atrevido y lo pícaro de algunos cantos, no midieron su alcance erótico, razón por la cual estos fueron integrados a manuscritos más "edificantes", y a veces cándidamente interpolados² para que sus aguas expresivas alimentaran el molino de la fe cristiana.

Esta situación ambigua y la relativa ingenuidad de los frailes podrían haber suscitado "travesuras" por parte de los informantes indígenas y de los copistas, también indígenas, que encontraron una manera jovial e ingeniosa de manifestar su erotismo latente mediante el *albur*, y de tomar una sutil revancha. En efecto, no queda a veces muy claro si un rasgo

² La interpolación de los textos indígenas por los frailes consistía en sustituir los entes religiosos prehispánicos por los nombres de Dios, de Cristo, de la Virgen o de los santos y en sesgar sutilmente el sentido original de los textos.

erótico-lúdico presente en un texto tiene un origen prehispánico, si fue compuesto de manera espontánea durante la Colonia por cantantes indígenas, o si se generó astutamente al momento de transcribir el texto.

En todo caso, los cantos aquí aducidos muestran la sagacidad y la sensualidad notorias del indígena náhuatl, así como un sentido muy particular del humor que los mestizos adoptaron y que ha caracterizado al mexicano hasta nuestros días. Revelan también un erotismo *vital* arraigado en lo más profundo del ser.

1. Los textos eróticos recopilados

Entre los textos recopilados y conservados por los españoles en el siglo XVI, “se colaron” cantos de una clara lubricidad que no deberían haber figurado en los manuscritos que los contienen si consideramos el espíritu que presidió a cada recopilación.

Evocando a fray Andrés de Olmos, Mendieta señala lo que le pedían Sebastián Ramírez de Fuenleal, fray Martín de Valencia y más generalmente la Real Audiencia de México:

que sacase en un libro las antigüedades de estos naturales indios, en especial de México y Texcoco y Tlaxcala, para que de ello hubiese alguna memoria, y lo malo y fuera de tino se pudiese mejor refutar, y si algo bueno se hallase, se pudiese notar, como se notan y tiene en memoria muchas cosas de otros gentiles (Mendieta, 1980: 75).

Los cantares figuraban sin duda entre los textos dignos de “alguna memoria” y se transcribieron en diversos borradores antes de figurar en los manuscritos hoy conocidos como *Cantares mexicanos* y *Romances de los señores de la Nueva España*. En una etapa de su transcripción o retranscripción, fueron, sin embargo, “limpiados” de todas las alusiones a su religión antigua, siendo remplazados los nombres de los númenes indígenas, según el contexto, por *Dios, la Virgen, la Madre Iglesia*, o algún santo.

Entre lo que se consideraba como “malo” o “fuera de tino” y que difícilmente “se podía refutar”, ya que la forma permeaba el contenido, figuraban los cantos-bailes eróticos:

Las mujeres danzaban los cabellos sueltos desde puestas del sol hasta las nueve un bayle que llamaban *cuecuechtli*, que era puestos los brazos en los hombros de otros con mil deshonestidades lleno (Vetancourt, 1982: 64).

Aun cuando su expresión gestual y las palabras eran de índole lúbrica y obscena, los frailes a veces dejaban que los nativos bailaran estos cantos traviesos o *cuecuechcuicah*.

En algunos pueblos le he visto bailar, lo cual permiten los religiosos por recrearse. Ello no es muy aceptado por ser tan deshonesto (Durán, I, 1967: 193).

Esta permisividad de ciertos religiosos españoles podría haber sido un criterio aplicado en el momento de consignar de manera definitiva los textos recopilados en un manuscrito y explicaría por qué textos orales obviamente “malos” y “fuera de tino” en la perspectiva ética cristiana fueran conservados en un documento alfabético.

Ahora bien, si consideramos que los cantos “traviesos” pudieron haber sido transcritos tardíamente, cuando ya no se bailaban (por la prohibición que existía), o en contextos de recopilación que no implicaban una percepción visual del texto músico-dancístico-verbal, podría haber otras explicaciones:

- Los recopiladores no percibieron la ambigüedad expresiva de los cantos.
- Los auxiliares indígenas de los frailes conocían perfectamente estos géneros expresivos y cometieron la travesura de integrarlos a un contexto en el que no debían figurar.
- Los recopiladores, tanto indígenas como españoles, conocían el carácter “travieso” de los cantos pero no midieron el alcance erótico de esa travesura. Si bien el título: *Xochicuicatli cuecuechtli* ‘canto florido, danza traviesa’ de uno de ellos sugiere que se tenía conocimiento de la ligereza moral del texto, su interpolación poco atinada muestra que los recopiladores no habían percibido su ambigüedad funcional.

- Una transcripción tardía del borrador gráfico-alfabético, en el cual se había captado por primera vez el testimonio oral de un informante, hizo que los recopiladores ignoraran u olvidaran quizás el carácter profundamente erótico de los textos, considerándolos como cantos “traviosos” en el sentido más leve de la palabra.

Sea lo que fuere, distintos cantos de índole erótica fueron transcritos en el siglo XVI y figuran en los documentos ya nombrados, más específicamente en el manuscrito conocido como *Cantares mexicanos*.

2. Cantos eróticos prehispánicos

La sublimación cultural en forma de erotismo de una función biológica genéticamente heredada, manifiesta la *humanidad* del ser que la realiza. Entre las múltiples manifestaciones expresivas del erotismo destaca el canto *cuícatl* tal y como lo concebían los antiguos nahuas, es decir, una síntesis o fusión expresiva de palabras, gestos, efectos vocales, colores y aromas en el crisol de una instancia músico-dancística de canto. Por la motricidad del cuerpo que implica, así como por los diversos matices sensuales y espirituales que permiten el sonido y la palabra, el canto *cuícatl* fue probablemente un medio óptimo de expresión del erotismo indígena. Esta tendencia libidinal se manifestó de manera distinta según modalidades específicas de realización, por lo que trataremos de definir rasgos genéricos dentro del canto erótico que corresponden a distintas tendencias expresivas.

2.1 Erotismo y *cuícatl*

En los cantos eróticos, la motricidad lúbrica de los gestos, la voluptuosidad lasciva de la danza, la sensualidad de la voz, el sonido deleitoso de los instrumentos, así como la ambigüedad libidinosa o la refinada lujuria de las palabras, suscitaban placeres con matices distintos según el género.

Al erotismo manifiesto del canto, el cual consideramos en detalle adelante, es preciso añadir todo un aparato mitológico y un conjunto de creencias que hacían del sonido, de la música, del canto y de la mimesis dancístico-gestual un *medio* para fecundar el silencio y la muerte.

El mito que relata la gestación del ser humano en el inframundo (*Códice Chimalpopoca*, 1992: fol. 79) y su encarnación mediante la ingestión de un grano de maíz, confiere a la música del caracol un valor genésico. En efecto, lo primero que pide Mictlantecuhtli, el dios telúrico de la muerte, a Quetzalcóatl, el numen uranio, es soplar en su caracol. Quetzalcóatl se esfuerza, pero no se oye nada, ya que el caracol no está agujereado y por lo tanto no puede salir sonido alguno. Él llama a los gusanos que perforan el caracol, después de lo cual sopla de nuevo, generando el sonido primordial, que “oye Mictlantecuhtli” y por tanto fecunda el silencio y la muerte.

El tenor erótico del esquema mitológico es manifiesto: el sopro masculino de Quetzalcóatl penetra, en el sentido sexual de la palabra, en el caracol femenino³ produciendo un sonido, el cual a su vez *penetra* en el oído de la divinidad de la muerte, fecundándola. Los gusanos que agujeran el caracol realizan también a nivel mítico-simbólico una perforación con tenor sexual al “desflorar” al ente femenino del que debe surgir la vida.

La segunda petición del dios de la muerte es que Quetzalcóatl-Ehécatl le dé cuatro vueltas a un círculo de jade (*chalchihueyahuaco*). El hecho de dar vueltas en torno a un ente que funge como eje tiene también un carácter erótico-genésico. El “enredo” subsecuente tiende a estructurar lo que adviene, en este caso, un ser humano. A nivel más críptico, el hecho de dar cuatro vueltas a un círculo simboliza la unión hierogámica de la tierra (cuadratura) y el cielo (redondez).

Las danzas en círculo, típicas de los cantos eróticos, además de los gestos y ademanes específicos que las constituyen, deben de tener esta funcionalidad genésica.

En los contextos mortuorios, las lágrimas, los gritos, las danzas y los cantos tendrán frecuentemente un valor erótico-genésico propiciatorio, tendiente a estimular la “vitalidad” *post mortem* del difunto.⁴

Puede parecer insólito integrar danzas y cantos eróticos en contextos mortuorios; sin embargo, esta práctica ritual correspondía a una cosmovisión indígena en la que la existencia y la muerte establecían un antagonismo fértil, generador de vida.

³ El caracol es un símbolo universal del órgano sexual femenino.

⁴ Cf. Johansson, 2005, capítulo V.

La omnipresencia de la muerte en los cantos eróticos nahuas muestra de manera impactante el estrecho vínculo que existía entre el amor y la muerte en el pensamiento náhuatl prehispánico.

A este arraigo de la sexualidad en la atemporalidad del mito se aúna la *presencia* de los cuerpos en movimiento en una instancia de canto. “Las deshonestas monerías” de las que hablan los frailes tenían como fin propiciar la fertilidad de la tierra, alejar sequías, conjurar malos augurios, pero permitían también “drenar” las pulsiones eróticas y tanáticas fuera de los cuerpos individuales y del cuerpo colectivo, y más generalmente, recrearse, relajarse lúdicamente.

Es difícil determinar el grado de “realismo” al que llegaba el simbolismo dancístico-gestual en una representación mimética del acto sexual, pero es interesante señalar que los coras del pueblo de Rosarito (*Yauatsaka*) realizan todavía hoy en día un ritual de fecundidad algo truculento:

Hay un rito arcaico, de comunión con la Tierra, la madre, [...]. El cora usa sables y varas que simulan grandes falos. Se masturba y arroja el semen sobre el suelo. Lleva frascos de agua o mezcal y de ellos asperja el líquido en la Tierra en las cinco direcciones de *Tlalticpac*: los cuatro rumbos y el centro. El semen, el líquido vital, se arroja en la Tierra, madre que lo absorbe (Labastida, 2000: 254).

De lo sagrado a lo profano, de la obscenidad propiciatoria a la jocosa concupiscencia, los *cuicah* manifestaban un erotismo indígena con muchos matices, sin que se estableciera una dicotomía entre lo funcional y lo lúdico.

Lo propiciatorio sexual generaba también un placer individual compartido y una hilaridad que surgía de esta ambivalencia y subsecuente ambigüedad. Por ejemplo, en la fiesta *Ochpanizti* en la que se cantaba el *cuecuechcuícatl*, el “robusto mancebo” que revestía la piel de la mujer sacrificada y desollada, encarnación de la diosa Toci, tenía que ser “fecundado” por los huastecos. Es probable que el hieratismo del rito se tiñera entonces de risa profana sin que esto constituyera un sacrilegio.

A la lubricidad *patente* de los gestos y de la danza correspondía, si consideramos los textos recopilados, un erotismo *latente* del registro verbal. Si bien abundaban las alusiones directas al sexo, la referencia enigmática a la sexualidad y la ambigüedad lúdicamente generada pa-

recen haber constituido la máxima expresión del texto erótico náhuatl que acompañaba la danza. Es probable por tanto que una relación complementaria vinculara el gesto y el verbo en la producción de sentido erótico, siendo el primero explícito y el segundo, implícito.

2.2 Los géneros del canto erótico

Aun cuando el erotismo permeó las más diversas modalidades expresivas indígenas, es posible circunscribir ciertos géneros en los que desempeñaba una función específica.

El *xopancuícatl* 'canto de primavera', el *cuecuechcuícatl* 'canto travieso', el *cihuacuícatl* 'canto de mujeres', el *huehuecuícatl* 'canto de ancianos' y el *cococuícatl* 'canto de tórtolas', por sus particularidades temáticas y expresivas, manifiestan una arborescencia genérica del canto erótico.

• *Xopancuícatl* 'canto de primavera'

Canto de primavera, como su nombre lo indica, el *xopancuícatl* contiene una sensualidad difusa, sutil, amorosa, aunque no está desprovisto de alusiones directas al acto sexual y de ambivalencias semánticas de índole erótica. Como en el caso de otros cantos, los criterios formales que podrían definir el género no son muy claros. En cuanto al tema y a las circunstancias en las que se elevaba el canto, el cronista texcocano Alva Ixtlilxóchitl dice lo siguiente:

Entre los cantos que compuso el rey Nezahualcoyotzin, donde más a la clara dijo algunas sentencias, como a modo de profecías, que muy a la clara en nuestros tiempos se han cumplido y visto, fueron los que se intitulan *Xopancuícatl* que significa canto de primavera, las cuales se cantaron en la fiesta y convites del estreno de sus grandes palacios (Ixtlilxóchitl, II, 1975: 132).

El tenor profético atribuido por Alva Ixtlilxóchitl al *xopancuícatl* puede sorprender si consideramos la sensualidad manifiesta de su expresión. Sin embargo, los conceptos, los valores y las categorías lógicas establecidas por la cultura náhuatl prehispánica difieren notablemente del orden occidental de procesamiento cultural de la realidad del mundo, por lo

que este hecho, aunque pueda parecer sorprendente, constituye un rasgo específico del pensamiento náhuatl.

Lo que Alva Ixtlilxóchitl considera como profecías de destrucción (con un extraño tenor milenarista que debe de haberle sido contagiado por los españoles), es de hecho la muerte y todo lo que conlleva para la fruición de la existencia. Dice Alva Ixtlilxóchitl:

Empieza el uno así: Tlaxoconcaquican ha ni Nezahualcoyotzin etcétera, que traducidas a nuestro vulgar castellano, conforme al propio y verdadero sentido, quiere decir: “oíd lo que dice el rey Nezahualcoyotzin en sus lamentaciones sobre las calamidades y persecuciones que han de padecer sus reinos y señoríos”. Ido que seas de esta presente vida a la otra, oh rey Yoyontzín, vendrá tiempo que serán deshechos y destrozados tus vasallos, quedando todas tus cosas en las tinieblas del olvido (Alva Ixtlilxóchitl, II, 1975: 132).

La sensualidad y el erotismo se conjugan con la muerte en la cultura náhuatl, por lo que no resulta extraño encontrar en el *xopanquícatl* el eros y el tánatos estrictamente vinculados.

*Xoxopan xíhuatl ypan tonchihuico.
Hualcecelía, hualitzmolini in toyollo.
Xóchitl in tonacayo:
cequi cueponi on cuetlahuia.*

(*Cantares mexicanos*, 1994: fol. 14v)⁵

Cada primavera nos venimos a hacer hierba.
Reverdece, germine nuestro corazón.
Nuestro cuerpo es una flor:
se abre, luego se marchita.

Este corazón que reverdece y germina como hierba en primavera, esta carne que florece, expresan el impulso erótico vital que tiene como contraparte natural el marchitar y el morir. Los antiguos nahuas sentían la presencia de la muerte ante todo en los comienzos y en los periodos

⁵ De aquí en adelante mencionaremos este documento con las siglas *CM*.

de renovación. Los nacimientos, por ejemplo, eran la ocasión de discursos que aludían a lo efímero de la existencia y a la muerte ineludible de los seres. Asimismo, en el momento en que renacía la naturaleza, en primavera, se oían los más preñantes cantos de muerte, cantos matizados, sin embargo, por un erotismo vital:

*Yn zan can xiuhcalític noncuica,
maquizcalític niontlatoa zan nicuicánitl.
Oc xoconyococan xiquilnamiquican
quenonamican ompa ye ichan aya
nelli ye tonyahui yn ompa ximohua.*

(CM, 1994: fol. 14r)

Sólo entre turquesas canto,
entre ajorcas⁶ hablo, soy cantor.
Piensen, recuerden la muerte
allá es su casa *aya*
En verdad ya nos vamos allá al lugar de los descarnados.

En el año *1-ácatl* (1467) en Texcoco, al estrenar el templo de Huitzilopochtli renovado, Nezahualcóyotl cantó un *xopanquícatl* el cual, a la vez que festejaba el acontecimiento, aludía a la destrucción del edificio con el tiempo y al fin ineludible de los que asistían al evento (Alva Ixtlilxóchitl, II, 1975: 132).

En el *xopanquícatl*, el amor y la muerte se vinculan estrechamente, confiriendo asimismo al momento vivido su valor apremiante y generando la necesidad impostergable de su fruición.

• ***Cuecuechcuícatl* ‘canto travieso’**

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

⁶ *turquesas, ajorcas*: metáforas de la hierba y de las flores.

La travesura de índole sexual no parecía poder conjugarse con la solemnidad de lo sagrado, por lo que fue considerado también como un canto profano que se debía prohibir, no tanto por un tenor idolátrico que no se percibía claramente, como por las “deshonestas monerías” (Durán, I, 1967: 193) que en él se hacían. Estos testimonios demuestran que los frailes españoles no midieron el alcance erótico funcional de las travesuras del *cuecuechcuícatl*, ya que el sexo y la risa no tenían, en el ámbito cultural cristiano, la implicación religiosa, y aun cósmica, que tenía para los pueblos de Mesoamérica.

Remitimos a otro artículo nuestro para el análisis sistemático del *cuecuechcuícatl*.⁷ Digamos tan solo aquí que, además del carácter lascivo de la danza, el *cuecuechcuícatl* escondía en palabras y frases con doble sentido un erotismo que contagiaba la sacralidad y la risa a los participantes y espectadores del acto ritual, pero que buscaba también propiciar la fecundación y el crecimiento de las plantas. En un *cuecuechcuícatl* contenido en el manuscrito *Cantares mexicanos*, el crecimiento de la flor remite, mediante una metáfora, a la erección del pene:

*Momamalina zan ic ya totoma ho ohuaya
ca nicalle.*

(CM, 1994: fol. 67r)

Crece (enredándose) luego se desfaja *ho ohuaya*:
soy el dueño de la casa.

El sentido figurado de este verso es de hecho: “Crece, luego se desfaja *ho ohuaya*: soy el atizador”. Tanto la manifestación dancística del *cuecuechcuícatl* como su expresión verbal constituyen un verdadero *albur*. Es además un hecho que, en ciertos contextos, los hombres se disfrazaban de mujeres.

• *Cihuacuícatl* ‘canto de mujeres’

A diferencia del *cuecuechcuícatl*, que se integraba a un contexto ritual religioso, el *cihuacuícatl*, ‘canto de mujeres’, se situaba en un ámbito pro-

⁷ Cf. Johansson, 2002: 7-48.

fano. Buscaba divertir a los señores, pero la eroticidad burlona que contenía representaba un arma filosa que hería, a la vez que divertía, a los aludidos, supuestamente presentes en el acto elocutivo.

Es probable que la danza fuera, como en el caso del *cuecuechcuícatl*, lasciva, y si abundaban los *albures*, las referencias directas a la sexualidad eran también frecuentes.

*Tla noconahahuilti aylili aylilililili i
Iolotzin ololo oyyaye ayyo
Zan nictócuil ehuilia zan niqiquixhuia ho oo*

(CM, 1994: fol. 72r)

Le doy placer *aylili aylilililili i*
a su olotito, ondula *oyyaye ayyo*.
Yo sólo le levanto nuestro gusano y lo hago estar recto *ho oo*.

El “Canto de las mujeres de Chalco”, del cual extrajimos este párrafo, fue dirigido al rey mexica Axayácatl después de su victoria sobre los chalcas. Es probable que este canto, en el que esas mujeres “combaten” eróticamente en contra de su enemigo y lo ridiculizan de cierta manera, haya constituido una revancha, si bien lúdica, no por esto menos efectiva. La lubricidad de los gestos y de las contorsiones, así como el tenor obsceno y burlón de las palabras podrían haber tenido un efecto psicológico que mermara la gloria del vencedor.

La adyuvancia erótica de las mujeres en ciertos contextos bélicos, aunque puede sorprender, es un hecho patente en el mundo náhuatl prehispánico. Fue el último recurso ofensivo que utilizó el gobernante de Tlatelolco, Moquihuix, en contra de su suegro (o cuñado, según las fuentes) el *tlahtoani* mexica Axayácatl en el conflicto armado que se instauró entre ambos:

Moquihuix y Tecónal, viéndose perdidos y que la gente huía, más que peleaba, subieron a lo alto del templo, y para entretener a los mexicanos y ellos poderse rehacer, usaron de un ardid, y fue, que juntando gran número de mujeres y desnudándolas todas en cueros, y haciendo un escuadrón de ellas, las echaron hacia los mexicanos que furiosos peleaban. Las cuales mujeres, así desnudas y descubiertas sus partes ver-

gonzosas y pechos, venían dándose palmadas en las barrigas y otras mostrando las tetas y exprimiendo la leche de ellas y rociando a los mexicanos (Durán, II, 1967: 263).

Si bien en este caso preciso el recurso resultó inútil, es probable que los antiguos nahuas le atribuyeran un valor ofensivo.

En este mismo contexto bélico, las partes íntimas de la esposa de Moquihuix habían profetizado la derrota de los tlatelolcas:

El señor del Tlatelulco estaba casado con una hija o hermana del rey Axayácatl de México. La cual, estando durmiendo, dice la historia que soñó un sueño, y fue que soñaba que sus partes impúdicas hablaban y con voz lastimosa decían: “Ay de mí, señora mía, y ¿qué será de mí mañana a estas horas?”. Ella, despertando del sueño con mucho temor, contó a su marido lo que había soñado e importunándole le dijese qué quería significar aquello (Durán, II, 1967: 256).

Todas las mujeres son imágenes de la Cihuacóatl, la mujer serpiente, Yaocíhuatl, la mujer guerrera, la madre, por lo que su cuerpo, su voz y sus palabras pueden ser un arma terrible. El ‘canto de mujeres’, *cihuacuícatl*, sin dejar de provocar hilaridad y placer, movía fuerzas ocultas del erotismo hacia las que lo cantaban y bailaban.

A la fuerza que le confería su feminidad se añadía en muchos contextos de canto *cihuacuícatl* la edad de la mujer. En efecto, el hecho de que se situara más allá de la menopausia y, por lo tanto, fuera del ámbito de reproducción, daba una cierta gratuidad lúdica y cómica a la evolución erótica de una anciana. Le permitía también burlarse con más libertad de un señor. Lo que el *Códice florentino* menciona peyorativamente como una “mala anciana”, *amo cualli ilama*, podría haber correspondido a las encargadas de cantar los *cihuacuícatl*:

Amo cualli ilama: xomulli, tlaiooalli, caltechtlí, mixtecómatl. Teca moaciaoa, teahuilquixtía.

(*Códice florentino*, 1979: libro X, capítulo 3)⁸

⁸ En lo consecutivo este documento se mencionará como *CF*.

La mala anciana: rincón, noche, muro, noche muy oscura. Se burla de la gente, desprestigia a la gente.

• **Huehuecuícatl 'canto de ancianos'**

Si la fuerza genésica del ser-femenino otorgaba a las mujeres licencia de burlarse impunemente de los señores y les confería un poder erótico-destructivo sobre el enemigo potencial, el "ser-viejo" del anciano le daba la facultad de reprender a esos señores y de burlarse de ellos aunque fuera de otra manera. Por su edad venerable, el "buen" anciano es:

Tenio, mahuizio, tenonotzale alcececaoa tzitzicace, tlatole, teizcaliani, quiteilhuia quiteneoa in uecáuhíotl, quitemanilia in coiaóac tézcatl in nécoc xapo, quitequechilia in tomáoac ócutl in apocio (CF, 1979: libro X, capítulo 3).

Renombrado, venerado, es un consejero, reprende, castiga, habla, es un educador. Cuenta lo del pasado. Extiende para la gente el espejo agujerado por ambos lados, eleva para la gente la antorcha gruesa de ocote que no humea.⁹

Además de la autoridad moral, el hecho de estar cerca de la muerte confiere al anciano una casi sacralidad. Pero el anciano es también "el viejo", el ser decrepito, arrugado, encorvado, que utiliza un bastón para caminar y que se encuentra, como en el caso de la anciana *ílamatzin*, fuera de un tiempo de actividad sexual "productiva", en un estado de andropausia.

El canto-baile *huehuecuícatl* que realizaba, con su voz quebrada, sus contorsiones lúbricas, su andar tambaleante y su bastón fálico, parodiaban el erotismo y generaban la risa. El bastón sobre el cual se apoyaba para caminar adquiriría, en este contexto, un valor sexual y permitía todo tipo de alusiones traviesas, ya fueran gestuales, ya verbales.

• **Cococuícatl 'canto de tórtolas'**¹⁰

El *cococuícatl* era un canto erótico-amoroso que se cantaba en las nupcias (Hernández, 1986: libro II, capítulo 6). Se componía para esta ocasión y

⁹ Es decir, guía y educa a la gente.

¹⁰ El pájaro *cocotli* se conoce popularmente como *cocochita*.

era cantado y bailado por un hombre y una mujer (o un hombre disfrazado de mujer) que representaban a los novios.

Después de cuatro días de abstinencia, se consumaba el matrimonio, tras de lo cual llevaban al templo los petates, las ropas y la comida ofrendada.

Al quinto día bañaban a los participantes sobre espadañas verdes:

A los señores se les echaba el agua cuatro veces, a reverencia de la diosa de las aguas, llamada Chalchihuitlhuehue, y otras cuatro le echaban vino también, a reverencia del dios llamado Tezcatzóncatl, que según esto debían de ser estos los dioses abogados de las bodas, como también los tenían los gentiles antiguos, luego les vestían nuevas y limpias vestiduras y daban al novio un incensario para que perfumase a los ídolos, que debían de ser los dichos que tenían presentes y en su casa. A la novia ponían sobre la cabeza plumas blancas y emplumábanle también los pies y las manos con otras coloradas. Acabado todo esto repartíanse otra vez mantas y cantaban todos y bailaban, cargando las barrigas de comida y las cabezas más que con agua (Torquemada, IV, 1977: 159).

El *cococuícatl* se cantaba entonces delante de los recién casados para regocijo de todos.

Canto erótico de amor y alegría, el *cococuícatl* se elevaba también para aliviar la tristeza cuando uno de los esposos fallecía. El nombre mismo del canto viene de una tórtola (coco-chita), *cocotli*, de cuyo comportamiento derivó el *cococuícatl*:

Auh itlahtoltítech tlacantli inic mitoa cocotli in itlátol quitoa: coco, coco.

(CF, 1979: libro XI, capítulo 2)

Y en cuanto a la palabra *cocotli* es porque dice: *coco, coco*.

El valor simbólico del pájaro y la funcionalidad subsecuente del canto correspondiente radica, sin embargo, en el hecho de que la paloma *cocotli* se lamenta ruidosamente cuando muere su pareja:

Zan ce inámic. In ícuac miqúi muchipa iuhquin chocatica. Quitoa coco, coco.

(CF, 1979: libro XI, capítulo 2)

Sólo tiene una pareja. Cuando (este o esta) muere todo el tiempo anda llorando así. Dice *coco, coco*.

Es probable que el canto *cococuícatl* haya sido elevado especialmente por el cónyuge del occiso, en contextos de luto, para evocarlo y para aliviar el dolor de su muerte. Los antiguos nahuas creían, además, que el consumo de la carne de *cocotli* ayudaba a dirimir la tristeza y la aflicción después de una muerte:

Auh quil tetlaocolpolo. Quil quipoloa in netequipacholli, in inacaio.

(CF, 1979: libro XI, capítulo 2)

Y se dice que su carne destruye la tristeza, se dice que destruye el pesar.

La carne de cocochita ayudaba también a conjurar los celos de la pareja:

In chaoazquime quincualtía in inacaio ínic quil caozque Chaoáyotl.

(CF, 1979: libro XI, capítulo 2)

Hacían comer su carne a los celosos para que, dizque, dejaran sus celos.

El registro expresivo del *cococuícatl* es erótico; es cómico y a la vez manifiesta respeto y ternura hacia el cónyuge. El hombre y la mujer que representaban al novio y a la novia bailaban y cantaban frente a los comensales. A nivel expresivo, este género de cantos manifiesta un lirismo profundo, pero tiene matices cómicos y sexuales. Se cantaba al ritmo del tambor.

3. Los recursos verbales de la expresión

La motricidad lasciva o voluptuosa de los gestos, de la danza y de los sonidos, se conjugaba con el dinamismo jocoso de un sentido verbal ambiguo generado espontáneamente por los integrantes del baile-canto.

La semántica de las palabras estaba muy vinculada al aparato dancístico-gestual y más generalmente a las circunstancias específicas de enunciación, por lo que resulta a veces difícil desenmarañar el sentido de textos “descontextualizados”, transcritos al alfabeto. Antes de considerar la discursividad propia del erotismo verbal y los recursos de su expresión, conviene recordar ciertas características de la lengua náhuatl.

3.1 La lengua náhuatl

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

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

3.2 Los recursos retóricos del erotismo náhuatl

Las características antes mencionadas de la sintaxis náhuatl van a propiciar similitudes semánticas, afinidades sonoras y, en última instancia, dobles sentidos a veces “traviosos”. Consideraremos aquí tan solo algunos recursos expresivos, comenzando por el más simple: la alusión directa.

• La alusión directa

El sentido podía establecerse sin mediación trópica:

- *¿Tictzitzinequi in nochichihualtzin?* (CM, 1994: fol. 72r).
- ¿Quieres agarrar mis pechos?

- *Náhtíc nimitzonáquiz* (CM, 1994: fol. 72r).
- Dentro de mí te meteré.

- *¿Cuix nel ah oc ticuahcuahuitúh?* (CM, 1994: fol. 72r).
- ¿No vas a tener erección?

- *Ximocuetomacan, ximomaxahuican antlatelolca* (CM, 1994: fol. 73r).
- Desenreden las faldas, abran las piernas, vosotras, tlatelolcas.

Frecuentemente una metáfora transparente creaba una ligera ambigüedad y provocaba la risa de los asistentes:

- *Nictocuillehuilía zan niquiquixhuia* (CM, 1994: fol. 72r).
- Yo le paro a nuestro gusanito, lo hago crecer.

- *Noconahauilti iolotzin* (CM, 1994: fol. 72r).
- Regocijo a su olotito.

• La disimulación de un vocablo en su contexto frástico

Las palabras que denotan o connotan claramente el sexo son por lo general encubiertas en contextos sonoros y semánticos en los que se pierden.

El miembro viril *tepolli*, por ejemplo, se encuentra disimulado o disfrazado en un contexto frástico complejo que no deja ver claramente la palabra que lo menciona:

In cuamimípol, in cuauhuitzoctépol, ixcoco tzohualcacatzactépol, tentzonpáchpol...

(CM, 1994: fol. 16r)

Cabezota redonda, palo caído, verga sucia y mugrosa de cara triste, barbudote...

El vocablo *tepolli*, en su forma abreviada *tépol*, se encuentra disimulado en un contexto frástico en el que el sufijo peyorativo *-pol* abunda. Este denso contexto fonético y semántico oculta la sílaba *te-* de *tépol* y mantiene, en náhuatl, una ambigüedad tan enigmática como lúdica.

• Los eufemismos

Otra manera de velar adrede el sentido sexual verbalmente expresado es recurrir al eufemismo, es decir, a la utilización de una palabra hasta cierto punto neutra o leve para expresar una realidad cruda. El sexo de la mujer es frecuentemente llamado *toyeyan* 'el lugar de nuestro ser'.

• La comparación

Las comparaciones poéticas o chuscas entre partes erógenas y distintos objetos y animales son frecuentes. En este caso la palabra *yuhqui*, 'como', expresa el carácter comparativo de lo que se dice.

Es típica la comparación del sexo femenino con una flor perfumada (*yuhqui ahuiaca xóchitl*) o una bola de algodón sin hilar, *chahuáyotl*.

• La metáfora

Es el recurso expresivo más utilizado en los cantos eróticos. La sustitución de un referente verbal por otro y la relación implícita que genera la atribución al primero de las características del segundo, permite *revelar* más entrañablemente un sentido. Es interesante recordar aquí la etimología latina de *revelar*: *res-velare* 'velar o esconder una cosa', la cual nos indica que el hecho de ocultar el sentido en una metáfora u otro recurso

expresivo, permite una aprehensión más plena de lo que se busca comprender.

Aduciremos aquí tan solo algunas de las metáforas más típicas de los cantos eróticos.

El sexo masculino, *tepolli*, es nombrado metafóricamente *tótotl* ‘pájaro’, *xolo(tl)* ‘jovencito’, *tlamacazqui* —sacerdote—, literalmente ‘el que da’ (el surtidor), *cuatlaxcon* ‘cabeza altanera’, *mápil* ‘dedo’, *tenchalli* ‘mentón’, etcétera.

La palabra que designa al sexo femenino, *tepilli*, significa también ‘noble’, ‘de alcurnia’, lo que permite múltiples ambigüedades. Entre otras metáforas que aluden al sexo femenino figuran: *nénetl* ‘muñeca’, *cocoxqui* ‘enferma’, *cihuapilli* ‘princesa’, *tlatilli* ‘montón’, *xaxantli* ‘adobe’, *nextámal*, literalmente ‘harina de tamales’, *chalchíhuítl* ‘jade’, *izquixóchitl* ‘flor de maíz tostado’, *tlachinolxóchitl* ‘flor de guerra’, *totzahuayan* ‘el lugar donde hilamos’, etcétera.

El significado de la flor *xóchitl* es plurivalente y cobra un valor genérico en función del contexto específico. En cuanto al canto *cuícatl*, además de su afinidad sonora paronomástica con (*tla*)*cui* ‘tener relaciones sexuales’, constituye a su vez una metáfora del desempeño sexual.

El sexo femenino es también aludido metafóricamente como un receptáculo.

Xoconquetza in nonexcon, cenca niman xocontoquíu.

(*CM*, 1994: fol. 72r)

Páralo en mi olla (de ceniza), luego atízalo mucho.

El sexo femenino es un horno donde hay fuego que hay que atizar. El miembro viril será, en este caso, el tizón.

• La dilogía

Cuando una palabra o una expresión se utiliza en dos sentidos distintos en un mismo contexto se habla de *dilogía*. Es probablemente el recurso expresivo más frecuente en los cantos eróticos. En el caso de los cantos nahuas, el primer sentido de un término o una expresión no está siempre yuxtapuesto a su sentido metafórico travieso, en una frase, para crear

un efecto dilógico impactante, sino que está omnipresente, de manera implícita, en el texto. Las referencias a la guerra, a las armas, al ardor bélico o a la derrota de los varones, por ejemplo, tienen, en este contexto, un carácter dilógico sistemático.

La dilogía puede ser fácilmente aprehensible, como en el caso de las metáforas concernientes al sexo, pero puede ser más sutil. Entre los múltiples casos de dilogía, citemos tan solo los siguientes:

In cuícatl, in xóchitl, que alude a la poesía, se utiliza también aquí para referirse a las circunvoluciones voluptuosas del acto sexual.

La frase *mamazohua moteuczomápil* (CM, 1994: fol. 15v), ‘extiende el brazo el pequeño Motecuzoma’, alude metafóricamente a la erección del pene mediante una dilogía traviesa, que podría traducirse como “se estira (extiende) tu dedo señorial”.

La dilogía puede afectar los nombres propios, que se vuelven nombres comunes en la segunda acepción. Tal es el caso del rey mexica Axayácatl, cuyo nombre se interpreta como nombre propio y luego, mediante una homofonía, como ‘la mosca de pantano (*axayácatl*)’. Asimismo, el nombre propio del rey tezcocano Nezahualpilli, utilizado como tal, se vuelve una referencia sexual: “el niño hambriento”, es decir, el sexo masculino.

Los nombres de lugar o topónimos sufren a veces la misma transvalorización semántica; Chalco ‘lugar de jade’ se vuelve ‘las partes íntimas de la mujer’; lo mismo ocurre con Atlixco ‘en la superficie del agua’. En este contexto, el título *cozolcuícatl* ‘canto de cuna’ podría haber entrañado un *albur*.

• Redistribución sintáctica de sílabas y unidades morfémicas

La alusión traviesa de una frase está a veces totalmente enredada en los lexemas y morfemas que la constituyen. Esto implica una compleja reorganización de las unidades lingüísticas para poder acceder al sentido. Por ejemplo, las unidades que componen la expresión: *teuccizcoyo(h)pol* (CM, 1994: fol. 16r) ‘agujerote de caracol’, pueden redistribuirse de la siguiente manera:

te-(o) ciz o *Teuc-ciz*

te-coyo(n), *tecizcoyo(n)*, *teuc-ciz-coyo(n)pol*

te-pol

‘madre (de alguien)’ o ‘madre del señor’

‘agujero (de alguien)’, ‘agujero de madre’, ‘madrezota agujerada del señor’

‘pene’

El ingenio de los asistentes permitía trascender el orden sintáctico de las unidades lingüísticas y reorganizar el discurso con base en afinidades, analogías semánticas y otras convergencias, para reconstruir un sentido potencialmente presente, aunque de manera difusa, en el segmento verbal.

Moxochicuachpetlapan ti ya ónoc.

Teocuitlapétlatl ipan ti ya ónoc

(CM, 1994: fol. 72v)

Estás (envuelto) en mi estera de mantas floridas [...].

Estás en una estera dorada.

El tenor poético de estos dos versos, contruidos con un riguroso paralelismo, esconde un sentido travieso al que se accede mediante una redistribución de las unidades lingüísticas. En efecto, se puede leer, o mejor dicho, oír de la siguiente manera:

Moxochicuachpetla panti yc ónoc [...]

Te(o)cuítl apétlatl ipan ti ya ónoc.

Mi estera florida te queda bien [...].

Estás en una estera de agua de excrementos.

Las frases siguientes en este canto tienden a confirmar la propuesta de interpretación “traviesa”. En efecto, el personaje mencionado se encuentra:

Quetzaloztocalco, tlacuiloalcalític

(CM, 1994: fol. 72v)

En la cueva de plumas de quetzal, en la casa de las pinturas.

En sentido figurado:

En la cueva donde se para, en el lugar redondo (cilíndrico) donde se tienen las relaciones sexuales.

Cabe señalar aquí que esta lectura de *tlacuilolcalític* deriva de una reorganización semántico-sintáctica como *tlacui* (tener relaciones sexuales), (*o*) *lol* (redonda o cilíndrica) *calític* 'en la casa'.

Una reorganización de las unidades morfémicas genera una nueva sintaxis, la cual determina el tenor erótico de una frase. Tal es el caso de una expresión contenida en un *huehuecuícatl*:

Mamazohua moteuczomápil.

(CM, 1994: fol. 15v)

Extiende el brazo del pequeño Motecuzoma.

La alusión erótica a un "dedo" en el microcontexto de esta expresión, autoriza una reorganización de las sílabas y consecuentemente de los morfemas presentes en *Moteuczomápil* de manera distinta. El lexema *pil(li)*, que remite al niño o al príncipe, en este contexto se utiliza como morfema para denotar algo pequeño e insignificante (Moteuczomacito) y ridiculizar a alguien. Cambia de tenor semántico al unirse a *ma* y se vuelve *mápil* (*momápil* 'tu dedo'). Se define entonces *teuczo* que podríamos traducir como 'señorial'. El sentido figurado erótico de esta expresión sería entonces 'se estira tu dedo señorial', es decir, 'tienes una erección'.

• Homofonía y paronomasia

La homofonía y la paronomasia, mediante las similitudes sonoras que se manifiestan entre las palabras con sentido distinto, tejen un sentido figurado a veces difícilmente aprehensible para los neófitos en la materia. En la homofonía la configuración sonora de las palabras o grupos de palabras es idéntica. En el caso de la paronomasia es muy cercana. Encontramos un caso de homofonía en el "Canto de las mujeres de Chalco"

entre el sentido referencial de *tzo ninicuilo* 'al final dejo un buen recuerdo' y los sentidos figurados: *tzo ninicuilo* 'me toman el ano' o *tzon in cuilon* 'terminó el sodomita'.

Asimismo: *ticualani* 'te enojas' y *tic-hual ani* 'la desnudas' y *tic hual-ana* 'lo estiras'; *tlacanequi* 'lo haces sin razón' y *tlacanequi* 'eres pícaro'; *Tetzmolocan*, topónimo, y *te-itzmolocan* 'lugar donde se germina el ser, es decir, el sexo femenino'; *tepal* 'gracias a quien' y *tépol* 'verga'; *teicolli* 'desea a alguien' y *teicolli* (su torcido sexo masculino) y *teizolli* 'esencia, deshonra'; *iyollotzin* 'su corazón' e *iolotzin* 'su olotito'.

• Sonoridades sugestivas

El tenor erótico de la danza y de los gestos orientaba generalmente la interpretación figurada de palabras y frases. El movimiento se encuentra también, sin embargo, en las sonoridades del discurso verbal: *tonhuian, tonhuian...* (CM, 1994: fol. 72v) 'vamos, vamos...'

El contexto erótico de estas exhortaciones, así como su tenor fonético hacen de ellas verdaderas imágenes sonoras de los movimientos pélvicos de las mujeres de Chalco. Una duplicación del radical del verbo podría crear sonoridades que evocaban el placer:

noconahauilti iolotzin.

regocijo a su olotito.

El significado y la semántica rítmico-sonora se fundían a veces para mayor expresividad:

Xic-hualcui, xic- hualcui...

(CM, 1994: fol. 72r)

Ven a tomarlo, ven a tomarlo...

No hay duda alguna sobre lo que se va a tomar, y nos imaginamos fácilmente aquí el ademán obsceno que acompañaba estas frases.

• Aféresis y apócope

Frecuentemente, son las síncopas palabras que tienden a generar una

similitud fonética o, al contrario, impiden que el juego de palabras sea evidente. En el canto de (mujeres) huexotzincas encontramos la siguiente expresión en forma vocativa: *pillé, netlé* (CM, 1994: fol. 79r), cuya aféresis consiste en haber eliminado respectivamente un morfema pronominal: *te* de *tepilli* 'hijo', 'príncipe' o 'vulva' y la primera sílaba *co* de *cónetl* 'niño'. La ambigüedad resultante crea un verdadero *albur*, ya que las palabras aluden entonces a la vulva: *tepilli* o *nénetl*.

4. El *albur* en los cantos eróticos

El erotismo patente de los cantos aquí aducidos, así como el tenor de los recursos expresivos que lo manifiestan, nos llevan naturalmente a preguntarnos si esos cantos no constituyen, de cierta manera, un antecedente del típico *albur* mexicano.

Escaramuza verbal con un velado carácter sexual que se desprende espontáneamente de una conversación informal, el *albur* pone en efervescencia semántica el ingenio de los contendientes. Con una celeridad asociativa que determina en parte el efecto cómico de una respuesta, estos rastrean la red semiológica del lenguaje en busca de relaciones o términos ambiguos que puedan mantener vigente la isotopía sexual lúdicamente generada por uno de los interlocutores. En esta justa lingüística, el perdedor es el que no encuentra elementos para responder a una alusión "traviesa", con lo cual se rompe el hilo de la isotopía establecida. El tenor agonístico y lúdico del diálogo, la ambigüedad referencial que lo caracteriza, así como su índole sexual tienden a provocar la risa (Johansson, 2002: 7).

En su definición de *albur*, Helena Beristáin afirma lo siguiente:

He caracterizado el *albur* como una contienda de esgrima verbal, suscitada de improviso en circunstancias que propician un diálogo barroco (tan culterano como conceptista) tradicionalmente dado entre varones; diálogo que instaura una atmósfera teatral de cariz carnavalesco porque crea una pausa de esparcimiento hilarante, dada al margen de los valores impuestos por la autoridad; diálogo enmascarado que posee dos niveles de sentido (literal y figurado); diálogo que asigna papeles (a

los actores y al público), que transcurre conforme a convenciones implícitas, que es de naturaleza simbólica y significa que el triunfador (quien dice la última palabra) es más varón porque al vencer logra “penetrar” al vencido y humillarlo al reducirlo a la calidad de mujer (Beristáin, 2001: 53).

En cuanto al registro verbal, la investigadora escribe:

La materia verbal con que se tejen los parlamentos de tal diálogo, constituye un arsenal de lugares comunes retóricos destinados a entrar en juego para configurar un lenguaje secreto y lúdico; es decir, una “jerga” juguetona, un “dialecto social” especializado, humorístico y enmascarado; porque constante, aunque no únicamente, apunta, jugando, a sugerir las funciones corporales y, sobre todo, el acto sexual (Beristáin, 2001: 53).

Si atendemos a estas definiciones, el juego de palabras propio del canto erótico náhuatl constituye sin duda, en varios casos, un *albur* con algunas variantes inherentes a las modalidades de enunciación y al contexto indígena prehispánico en el que se cantaba.

4.1 Diferencias con el *albur* moderno

Existen ciertas diferencias entre el juego de palabras indígena y el *albur*, tal y como se concibe hoy en día. Sin embargo, estas diferencias no afectan el espíritu alburero que parece haber prevalecido en ciertas circunstancias socio-culturales prehispánicas y, notablemente, en los cantos eróticos.

La primera diferencia concierne a la modalidad expresiva: el juego de palabras indígena prehispánico se integra a un conjunto dancístico-gestual elocuente que orienta la interpretación figurada de lo que se dice, mientras que en el *albur* moderno, el sentido travieso se desprende únicamente del discurso verbal. De hecho, cualquier gesto alusivo mermaría el efecto de la dilogía establecida.

Si bien el tenor agonístico de los embates dancístico-verbales indígenas es manifiesto, las réplicas de cada interlocutor, o de cada grupo de interlocutores, son más largas y más espectaculares. Las mujeres indíge-

nas albureaban, aparentemente tanto como los hombres, si bien la referencia homosexual dentro de cada género, parece haber constituido la máxima expresión de lo que se decía y de lo que se daba a ver.

4.2 Semejanzas con el albur moderno

Como ocurre en el *albur* moderno, el juego de palabras indígena prehispánico tiene un carácter bélico-lúdico. Se trata de vencer a un oponente o un grupo de oponentes en una lucha dancística-verbal en la que se esgrimen gestos y palabras que puedan derrotar al antagonista y ridiculizarlo.

En esta lucha, debe haber un tercero, es decir, uno o varios espectadores-oyentes para que la contienda tenga un sentido. En este contexto, según la definición antes mencionada de Helena Beristáin: “Se instaura una atmósfera teatral de cariz carnavalesco porque crea una pausa de esparcimiento hilarante, dada al margen de los valores impuestos por la autoridad”.

En lo que concierne a la expresión verbal, esta tiende a generar un discurso enmascarado que oculta alusiones sexuales rigurosamente tejidas en una urdimbre lingüística.

Estas características del canto erótico náhuatl hicieron que prosiguiera, aunque de manera velada, durante la Colonia y que los ademanes lascivos, ya vetados, tuvieran que “refugiarse” en la clandestinidad del discurso verbal en náhuatl, generando asimismo el *albur* mexicano tal y como se conoce hoy. En efecto, los cantos contenidos en el manuscrito *Cantares mexicanos* se cantaban y se bailaban en fiestas cristianas, y el hecho de que la expresión gestual fuera inhibida hizo que el dinamismo erótico del gesto se plasmara en el lenguaje.

4.3 Algunos albures contenidos en los cantos eróticos nahuas

En un *Huehuecuícatl*, probablemente cantado y bailado en la fiesta de san Francisco, un día 4 de octubre, en presencia de fray Pedro de Gante, el protagonista, después de evocar los himnos que se cantaban en la casa de Dios (*Dios ychan*), blandiendo su bastón, dice o canta lo siguiente:

*Tzontli imápil, canahuacan,
Cuacuatlalthuayo, tetehuillacáchipil mamazohua
Moteuczomápil.*

(CM, 1994: fol. 79r)

La traducción más inmediata de este párrafo sería:

(Tiene) pelos (o gorro) su dedo, es delgado,
(tiene) la cabeza llena de venas, es redondo, extiende el brazo
el pequeño Motecuhzoma.

La presencia del bastón *topilli* y los sufijos *-pil* que denotan de manera peyorativa la pequeñez alejan la interpretación fuera del ámbito sexual y la orientan hacia dicho bastón. Ahora bien, el bastón tiene un valor fálico en el contexto lúdico del canto y las palabras proferidas que acompañan sus meneos.

- *tzontli* es ambiguo ya que puede significar ‘pelos’, ‘encima de’, ‘encima’, o aludir a un ‘gorro’.
- *imápil* ‘su dedo’, conlleva una clara alusión sexual.
- *canáhuac* ‘delgado’ se aplica específicamente al prepucio (CF, 1979: libro X, capítulo 27, párrafo 9).
- *cuacuatlalthuayo* ‘la cabeza llena de venas’ es igualmente inequívoco una vez que se estableció el tenor sexual del discurso.

Se percibe también dentro del compuesto verbal: *huila* ‘tullido’ que podría haber sido enfatizado mediante un ademán o una mímica. Asimismo, si vaciamos *tetehuillacáchipil* de su “relleno”, *huillacáchipil*, tenemos (*te*) *pil* la ‘vulva’, que también podría haber sido detectada por los oyentes mediante un gesto alusivo del protagonista y una prosodia que enfatizará las sílabas pertinentes.

En cuanto a *mamazohua teuczomápil*, como ya lo hemos visto, una percepción dilógica de la metáfora “extiende el brazo” (*mamazohua*) y una redistribución perceptiva de las sílabas y de los morfemas contenidos en *moteuczomápil*, como *mo-teuczo-mápil*, genera el *albur*: ‘tu dedo (o dedo) señorial’.

El carácter polisintético de la lengua náhuatl permite la actualización circunstancial de un abanico de sentidos potenciales que se pueden identificar individualmente o fundirse, propiciando asimismo una recepción “impresionista”, difusa pero no menos preñada de lo expresado.

Aduciremos otro ejemplo de frase ambigua, alburera, que permitía a los indígenas nahuas quizás mofarse del clero español. Constituye de hecho la frase liminar de un *huehuecuícatl*.

*Yehuan tlácatl obisponcuica oztocalític mimilíntoc in
teponazxochihuéhuetl comontícac...*

(CM, 1994: fol. 15r)

La traducción de superficie de esta frase sería:

Este canto del señor obispo en la cueva comienza, el florido *huehue-teponaztli* resuena...

Sin embargo, considerando que *tlácatl* puede designar el miembro masculino; que *cuica(tl)* ‘canto’ evoca el arte de amar y *tla-cui* es ‘lo que se toma sexualmente’;¹¹ que *bispon* alude en tiempos coloniales al rollo de encerado de un metro de largo que usaban los fabricantes de espadas, que la cueva *óztotl* connota una oquedad sombría equivalente coloquial del útero (o del ano); que *mimilíntoc* tiene el sentido de ‘prenderse un fuego’; que *mimíltic*, ‘cilíndrico’, está fonéticamente cercano; que *comontícac*, además de ser el gerundio de *comoni* ‘hacer ruido’ connota también el fuego; que el gerundio *tica-c* puede percibirse como *t-íhac* ‘estar arriba’; que este mismo *comontícac* se puede entender de manera traviesa como *com (itl) ihcac* ‘el que está sobre la olla’, sabiendo que en un lenguaje colonial figurado *cómítl* ‘la olla’ es el trasero, y que por fin, el vocablo *teponaz* en *teponazxochihuéhuetl* podría remitir al verbo *teponazoa*, el cual significa ‘crecer, aumentar, ponerse gordo’; que *Xochiáhuatl*, fonéticamente cercano a *Xochihuéhuetl*, significa ‘gusano o oruga peluda’, el sentido del texto podría ser traviesamente distinto y constituir un *albur*.

Encontramos otro ejemplo en un *cococuícatl* ‘canto de tortolas’:

¹¹ *Tlacui* significa ‘tiene relaciones sexuales’.

Nítecpatótotl, nehco
Nopinohua, chalchiuhtlan.

Nicmamali ipan nicpohua.
Yectli in nócuic zan nitlahquecholtzin.

(CM, 1994: fol. 15r)

Yo soy el pájaro-pedernal, llegué,
 mis amigos (extranjeros), al lugar de (la piedra de) jade.

Yo la perforo, me enorgullezco de ello.
 Mi canto es bello, soy el quéchol de cuello rojo.

La ambigüedad de los términos hacía de esta estrofa un verdadero *albur*, al que tenía que replicar la antagonista amorosa de este juego. Entre las ambigüedades semánticas, señalemos: el pájaro-pedernal, claramente erótico si consideramos que *tótotl* ‘pájaro’ es, en náhuatl como en muchas otras lenguas, el miembro viril y que el pedernal tenía una connotación fálica entre los nahuas. *Nehco* significa ‘llegué’ pero alude también a las relaciones sexuales y al orgasmo. *Nopinohuan* ‘mis amigos extranjeros’ remite a los huastecos, epónimos de la sexualidad. *Chalchiuhtlan* ‘lugar del *chalchíhuatl*’ se refiere al sexo de la mujer. *Nicmamali* concierne al trabajo de perforación del jade por el artesano, pero también a la penetración de la amada por el amante. El primer sentido de *ipán nicpohua* es ‘me enorgullezco de ello’, pero el sentido oculto, en este contexto, es el de abrir algo.

Yectli nócuic expresa la belleza del canto y, en este contexto donde prevalece lo figurado, del acto sexual representado. En cuanto al pájaro *quéchol* de cuello rojo, constituye una metáfora del sexo masculino.

Después de un intervalo durante el cual resuena el tambor, la mujer responde de manera burlona:

¿Can mach timitlaco ticniuhztin
nanotzin, chalchiuhnene?
Ayoc momati in ye nochan in yetoya ohuaye

(CM, 1994: fol. 15r)

¿Adónde acaso te enfermaste amiguita
 mamacita, muñeca de jade?
 Ya no siente mi casa, mi hogar *ohuaye*

Itlacoa es 'enfermarse por abusar del trato carnal'. *Nanotzin*, además de 'madre' puede remitir a la vagina. En cuanto a la muñeca de jade, *chalchiuhmene* es de hecho la vulva. *Nochan* 'mi casa' remite aquí también a las partes íntimas de la mujer. La mujer finge hablar con sus partes genitales, supuestamente agotadas por el ardor varonil de su pareja.

Conclusión

Presente en las más diversas manifestaciones culturales de los antiguos nahuas, el erotismo encontró su máxima expresión en los cantos-bailes *cuicah*, dentro y fuera de los espacios rituales. La motricidad lasciva, voluptuosa y lúdica de los gestos y de la danza se conjugaba con la lubricidad velada de un registro verbal en constante efervescencia semántica para generar el placer y la risa.

En lo que concierne a la palabra, los cantos eróticos, cualquiera que fuera su índole subgenérica, hilaban, urdían y entretejían sutilmente los sonidos, los elementos gramaticales y los significados para generar un sentido travieso que llegaba a representar a veces un verdadero *albur*. Hemos distinguido cinco subgéneros de canto erótico: el *xopanquícatl* 'canto de primavera', el *cuecuechquícatl* 'canto travieso', el *cihuacuícatl* 'canto de mujeres', el *huehuecuícatl* 'canto de ancianos', el *cococuícatl* 'canto de tórtolas'. Es probable, sin embargo, que el erotismo se colara en moldes expresivos más diversos sin llegar siempre a definir una unidad genérica.

En el caso particular de los textos aquí presentados, al estudio de las modalidades orales prehispánicas de expresión debemos añadir el análisis de cantos censurados por los frailes o por los mismos indígenas, expurgados de sus contenidos eróticos más flagrantes y reutilizados en contextos festivos cristianos. Los gestos considerados como obscenos y las danzas lúbricas ya vetadas por las autoridades eclesíásticas, fueron sustituidos por gestos y bailes más afines a la espiritualidad cristiana.

Despojado de la parte corporal de su expresión, el canto buscó reconstituir, en la clandestinidad de su lenguaje erótico-esotérico, el dinamismo jocoso de la sexualidad indígena. Ya que el cristiano era el antagonista por excelencia, este lenguaje sibilino permitió quizás a los indígenas burlarse impunemente de aquellos a quienes consideraban todavía, de algún modo, como sus enemigos.

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

Bibliografía citada

- BERISTÁIN, Helena, 2001. "La densidad figurada del lenguaje alburero". *Logo. Revista de Retórica y Teoría de Comunicación* (México) I-1: 53 ss.
- Cantares mexicanos*, 1994 (Ms. en náhuatl). Manuscrito de la Biblioteca Nacional de México. México: UNAM.
- Códice Chimalpopoca (Anales de Cuauhtitlan y Leyenda de los Soles)*, 1992. Trad. Primo Feliciano Velásquez. México: UNAM.
- Códice florentino. (Testimonios de los informantes de Sahagún)*, 1979. Ed. facsimilar. México: Giunte Barbera.
- DURÁN, Diego, 1967. *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*. 2 vols. México: Porrúa.
- HERNÁNDEZ, Francisco, 1986. *Antigüedades de la Nueva España*. Ed. Asunción H. de León-Portilla. Madrid: Historia 16.
- IXTLILXÓCHITL, Fernando de Alva, 1975. *Obras históricas*. 2 vols. México: UNAM.
- JOHANSSON, Patrick, 2002. "Cuecuechcuícatl. Canto travieso: un antecedente de ritual prehispánico del albur mexicano". *Literatura Mexicana* XIII-2: 7-48.
- _____. *Miccacuícatl: Las exequias. Ritos mortuorios de los antiguos nahuas*. México: McGraw-Hill (en prensa).
- LABASTIDA, Jaime, 2000. *Cuerpo, territorio, mito*. México: Siglo XXI.
- MENDIETA, Gerónimo de, 1980. *Historia eclesiástica indiana*. México: Porrúa.

TORQUEMADA, Juan de, 1992. *Monarquía indiana*. 2 vols. México: UNAM.
VETANCOURT, Agustín de, 1982. *Teatro mexicano*. México: Porrúa.

*

JOHANSSON, Patrick. "Dilogía, metáforas y albures en cantos eróticos nahuas del siglo XVI". *Revista de Literaturas Populares* VI-1 (2006): 63-95.

Resumen. Mezcla sutil de lubricidad gestual, de liviandad verbal y de ambigüedad discursiva, los cantos eróticos nahuas de inspiración prehispánica recopilados por frailes españoles en el siglo XVI tenían funciones específicas, las cuales definían a su vez su índole genérica. Prohibidos en su versión original después de la Conquista, unas adaptaciones más "decentes" de estos cantos-bailes traviosos se escenificaban en distintas fiestas del calendario cristiano. En estas nuevas circunstancias, es probable que los gestos "obscenos", ya vetados, hayan encontrado un refugio en la clandestinidad de un lenguaje figurado, dilógico y alburero.

Abstract. *As a subtle mixture of gestural lubricity, verbal licentiousness and discursive ambiguity, the erotic Nahua chants of pre-Hispanic inspiration compiled by the Spanish friars during the sixteenth century had specific functions, which defined at the same time their generic nature. Prohibited in their original versions after the Conquest, some more "decent" adaptations of these lively chant-dances were dramatized on different feasts of the Christian calendar. In these new circumstances, it is likely that the "obscene" gestures, already banned, had found a refuge in the secrecy of figurative, dilogic or delusive language.*