

“Exequias de los que habían muerto en la guerra o en el sacrificio”

p. 505-536

Xochimiquitzli, *la muerte florida*

*El sacrificio humano entre los mexicas*

Patrick Johansson Keraudren

México

Universidad Nacional Autónoma de México

Instituto de Investigaciones Históricas

2022

560 p.

Códices, grabados, fotografías, láminas

(Cultura Náhuatl. Monografías 38)

ISBN 978-607-30-5619-9

Formato: PDF

Publicado en línea: 31 de octubre de 2022

Disponible en:

[http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/781/muerte\\_florida.html](http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/781/muerte_florida.html)



INSTITUTO  
DE INVESTIGACIONES  
HISTÓRICAS

D. R. © 2022, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas. Se autoriza la reproducción sin fines lucrativos, siempre y cuando no se mutile o altere; se debe citar la fuente completa y su dirección electrónica. De otra forma, se requiere permiso previo por escrito de la institución. Dirección: Circuito Mtro. Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510. Ciudad de México



## EXEQUIAS DE LOS QUE MURIERON EN LA GUERRA O EN EL SACRIFICIO

Ya fuera inmediata en el campo de batalla o mediatizada por el sacrificio en la urbe vencedora, la muerte al filo de la obsidiana (*itzmiquiztli*) era siempre ritual y erigía la guerra como verdadero motor del andar cósmico. Aunque vencer o perecer, existir y morir, correspondían a los mecanismos evolutivos e involutivos del ciclo temporal y se encontraban plenamente justificados en el horizonte ideológico náhuatl, la muerte no dejaba de ser percibida por los familiares como algo triste (figura 17.1) y provocaba un peligroso estado de ánimo que era preciso disolver con distintos rituales.

El ritual funerario prehispánico correspondiente a una muerte en la guerra o en el sacrificio, o en el primer embarazo o parto de la mujer se guiaba por dos vectores principales: uno escatológico, que concernía al muerto y permitía reintegrar su cuerpo a la madre-tierra mediante una *representación* y la subsecuente elevación heliaca de su “espíritu” hacia la casa del sol, y otro catártico, que buscaba librar la psique indígena de los estragos de la muerte y concernía naturalmente a los que permanecían en la tierra: viudas, hijos, parientes y colectividad en general.

Aquí consideraremos un ritual mortuorio que se practicó en México-Tenochtitlan después de la famosa y sangrienta derrota de Axayácatl frente a los tarascos, que le costó la vida a cientos de guerreros mexicas (figura 17.2). Este ritual, descrito con minuciosidad por Durán y por Alvarado Tezozómoc, además de escenificar todo un complejo mítico-religioso referente al más allá, muestra prácticas catárticas que revelan la intuición genial de los pueblos precolombinos acerca de lo que hoy llamamos el *inconsciente*, que ellos probablemente consideraban como el lado oscuro de la totalidad del ser, sin escisión alguna entre una y otra vertiente de la conciencia.



Figura 17.1. *Choquiztli*, el llanto. *Códice florentino*, lib. I, f. 32v.



Figura 17.2. Exequias de los guerreros mexicas caídos en Michoacán.  
*Códice Durán*, t. II, lám. 25

RITUAL COLECTIVO EN LAS EXEQUIAS  
DE LOS SEÑORES MUERTOS EN LA GUERRA

Algunos de los rituales mortuorios correspondientes a una muerte en el campo de batalla se desarrollaban en la casa del difunto y otros tenían lugar en el ágora, en este caso, el patio del templo de Huitzilopochtli, llamado *tlacochcalli* (patio de las varas) para la ocasión. Aducimos y comentamos aquí la versión de fray Diego Durán intitulada “De las largas y prolijas exequias que hicieron los mexicanos a los que murieron en la guerra, en especial a los principales”:

Acabado el recibimiento del rey y dádole el pésame de la mala suerte que en esta guerra había tenido, los señores todos pidieron al rey que mandase hacer las exequias de los que en la guerra habían muerto, y que se hiciesen con la solemnidad posible. Y así, el rey mandó llamar a los que tenían el cargo de las exequias funerales, y mandoles que luego empezasen a hacer las honras de todos los que en la guerra habían muerto, y que ninguna cosa faltase de lo que se solía hacer, sino que antes se aventajasen en lo que se podía y sufría, conforme a sus ordenanzas y estatutos.<sup>1</sup>

Había encargados de las exequias y del protocolo ritual. Asimismo, guerreros ancianos, llamados *cuauhuehuetque* (viejos águilas), iban de casa en casa para comunicar la noticia y proporcionar un consuelo verbal:

*Los cuauhuehuetques*, que eran los maesos de campo, fueron por todas las casas donde las mujeres de los muertos estaban —porque ellos las conocían— y hacíanles la plática presente: —Hija mía, no te consuma la tristeza y te acabe los días de la vida. Aquí os traemos y pasan por vuestra puerta, las lágrimas y los suspiros de aquellos que eran vuestro padre y vuestra madre y todo vuestro amparo. Esforzaos y mostrad sentimiento por aquellos nuestros hijos, los cuales no murieron arando ni cavando, ni por los caminos buscando la vida, sino por la honra de la patria son idos, todos asidos de las manos y, con ellos, el gran señor Huitznahuatl, deudo muy cercano de nuestro rey y señor. El cual, con los demás, gozan de aquellos resplandecientes aposentos del sol, donde andan en compañía, arreados de aquella

<sup>1</sup> Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*, México, Porrúa, 1967, v. II, p. 287-294.

luz suya; de los cuales habrá eterna memoria. Por tanto, matronas ilustres y señoras mexicanos, llorad vuestra desgracia y aflicción.<sup>2</sup>

A las palabras de consuelo para reforzar el ánimo de las viudas, se añadían las que pedían que comenzara la parte funcionalmente catártica del ritual: el llanto (*choquliztli*), “llorad vuestra desgracia y aflicción”. Seguía el ritual con los cantos de muertos (*miccacuicatl*):

Acabada esta plática, salían a la plaza los cantores de los que morían en guerra, los cuales eran cantores particulares diputados para este solo oficio. Y salían todos, atadas las cabezas con unas cintas de cuero negro, y sacaban un instrumento y tocaban un sonido triste y lloroso y empezaban a lamentar y decir sus responsos a su modo.

Las cintas de cuero negro que los cantores se ataban en la cabeza propiciaban visualmente la emoción (*tlayolyamaniliztli*),<sup>3</sup> que debía prevalecer en este contexto. Por otra parte, el sonido doloroso del *tlaoocuicatl* (canto de lamentación) buscaba exacerbar la tristeza involuntiva que embargaba a los miembros de la colectividad reunidos:

En empezando a tañer y cantar salían las matronas, mujeres de todos los muertos, con las mantas de sus maridos a los hombros y los ceñidores y bragueros rodeados al cuello y los cabellos sueltos. Y todas puestas en ringlera, al son del instrumento, daban grandes palmadas y lloraban amargamente y otras veces bailaban, inclinándose hacia la tierra y andando así inclinadas hacia atrás. También juntamente salían los hijos de los muertos, puestas las mantas de sus padres y con las cajuelas de los bezotes y de las orejeras y de las nariceras y de las joyas a cuestras. Los cuales daban las mismas palmadas que las madres, y lloraban los parientes de los muertos. Los hombres estaban todos en pie sin mudarse, con las espadas y rodela en las manos, de cada uno de los muertos, ayudando a llorar a las mujeres.<sup>4</sup>

La actitud luctuosa, los cabellos sueltos, las palmadas y la danza permitían asumir de modo “somático” de la muerte del guerrero y el procesamiento ritual del dolor: “y después de haber llorado un gran

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 287.

<sup>3</sup> *Tlayolyamaniliztli*, literalmente el hecho de “ablandar el corazón respecto de algo”.

<sup>4</sup> Durán, *Historia de las Indias...*, v. II, p. 287-288.

rato, decíanles los viejos: descansad un poco y consuélelos el grande y resplandeciente sol, el cual pasa rodea el mundo por encima de nuestra cabeza, a quien habéis hecho este llanto y honra”.

El sol era entonces el objeto de una mirada ya que allí andarían los esposos o parientes de los dolientes:

Luego venían los amortajadores parientes de estas viudas. En entrando, parábanse y empezaban a llorar, haciendo gran sentimiento, y luego tornaban a tañer los cantores y a cantar lamentaciones, y tornaba otro llanto de nuevo y hacían tal aullido que ponían gran lástima y temor, dando grandes palmadas al son de los instrumentos. Y dejaban de tañer estos cantores y de cantar otro poco y los amortajadores poníanse en ringlera y unos tras otros iban saludando a las viudas y dándoles el pésame del suceso y a los viejos que estaban presentes. Y decíanles: “muchas gracias os damos, señores, por la honra que hacéis al sol, señor de la tierra, productor de todas las cosas y a sus hijos, los muertos en la guerra”. También les decían otras muchas razones y agradecimientos por la honra que se les hacía.

Los amortajadores, entre los que figuraban los oficiales de arte plumaria (*amanteca*), se unían al baile y al canto, es decir, entraban en sintonía con los deudos antes de proceder a su desempeño ritual: componer la figura de los muertos con ocotes, porque no tenían su cuerpo, pues habían muerto en el campo de batalla o habían sido capturados por el enemigo y su destino ineludible era el sacrificio:

Pasados cuatro días que hacían esta ceremonia, al quinto día hacían de palo de tea, hecho rajadas, los bultos de los muertos. Y hacíanles sus pies y brazos y cabeza; poníanles su cara, ojos y bocas y de papel poníanles sus ceñidores y bragueros y sus mantas y, a los hombros, poníanles unas alas de pluma de gavilán. Decían que era para que anduviesen volando delante del sol cada día.

Emplumábanse las cabezas y poníanles sus orejeras y bezotes y sus nariceras. Ponían estas estatuas todas en una pieza que llamaban *tlacochcalco*, y luego entraban las viudas. Ponía cada una a su estatua un plato de comida de un guisado que llaman *tlacatlacualli* que quiere decir “comida humana” que ellos llaman *papalotlaxcalli*, que quiere decir “pan de mariposas”, y un poco de harina de maíz tostado, desleída en agua para bebida.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 288.

La ofrenda de comida (*tonacayotl*) confería a las figuras de ocote un cuerpo, *tonacayo* (nuestra carne). La harina de maíz tostado desleída en agua simbolizaba las cenizas del cuerpo incinerado que los sacerdotes bebían. Según el *Códice Tudela*, los sacerdotes mexicas ingirieron de este modo las cenizas de Motecuhzoma Xocoyotzin<sup>6</sup> en sus exequias. En cuanto a las plumas, además de su relación simbólica con el espacio celestial en el que los difuntos andarían con el sol, recordemos que las plumas eran “la sombra de los dioses”.<sup>7</sup>

La putrefacción del cadáver se evocaba pero no se manifestaba en realidad, pues los muertos eran representados con palos de ocotes. La suciedad y el mal olor eran partes esenciales de la muerte y el estado mortal de los occisos, por lo tanto se mencionaban en cantos sumamente catárticos:

Luego que ponían esta comida tomaban el atambor, los cantores empezaban a cantar cantares de luto y de la suciedad que el luto y lágrimas trae consigo. Y traían los cantores vestidas unas mantas muy sucias y manchadas y unas cintas de cuero atadas a las cabezas, muy llenas de mugre. Llamaban a este canto *tzocuicatl*, que quiere decir “cantar puerco” o “de porquería”. Untábanse todos las cabezas con una corteza de un árbol, molida, que ellos usan para matar los piojos.<sup>8</sup>

El pulque (*octli*) dispuesto en el *teotecomatl*, el “tecomate del sol”,<sup>9</sup> era la bebida del difunto en ese momento preciso. Se vertía después, en los cuatro puntos cardinales para consagrar el acto. La ebriedad, estado alterado de conciencia que unía al difunto con los deudos en un mismo espacio-tiempo próximo a la muerte, era una fase importante del ritual en todos los contextos mortuorios. El modelo ejemplar provenía de Quetzalcóatl, que se embriagó con su hermana Quetzalpétlatl, y figuraba en la ley de Topiltzin, que establecía el protocolo del ritual mortuorio.<sup>10</sup>

Traían luego cada uno una jícara del vino blanco que ellos beben, poniéndosela delante de la estatua, y llamaban a los vasos en que ponían aquel vino *teotecomatl*, que quiere decir “jícara divina”, y ponían delante de la estatua

<sup>6</sup> *Códice Tudela*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1980, f. 55v, p. 282.

<sup>7</sup> Durán, *Historia de las Indias...*, v. II, p. 206.

<sup>8</sup> *Ibid.*, v. II, p. 289.

<sup>9</sup> El calificativo *teo*—corresponde, en este contexto, a lo divino por excelencia: el sol.

<sup>10</sup> Patrick Johansson K., *Miccacuicatl. Las exequias de los señores mexicas*, México, Libros de Godot, 2016, p. 238-239.



rosas y humazos muchos, y poníanle delante un cañuto grande y grueso para con que beberse. A este cañuto llamaban “bebedero del sol”. Luego los cantores de muertos tomaban aquellas jícaras de vino en las manos y alzábanlas en alto delante de las estatuas, dos y tres veces, y después derramaban aquel vino delante de ellas en cuatro partes, a la redonda de las estatuas.

Connotaciones con carácter erótico relacionaban la ebriedad sagrada con la sexualidad: “acabada esta ceremonia, a puesta del sol, las viudas vestían a los cantores todos de mantas comunes y bragueros o ceñidores, y sendas coas para cavar”. Los cantores bailaban con los bastones para abrir el surco, coas o *huictli* en náhuatl, y fingían que sembraban a los difuntos en la madre tierra. Sembraban también su canto seminal. La vestimenta que las viudas les proporcionaban era afín al papel de sembrador, “luego mandaban los viejos que juntasen aquellas estatuas y les pegasen fuego, y juntas pegábanles fuego y ardía aquella tea y papel con que estaba envuelta con mucha furia. Y todas las viudas, mujeres de aquellos muertos, estaban alrededor del fuego llorando con mucha lástima”.

El fuego que consumía las figuras de ocotes reproducía el momento primordial en el que Nanahuatzin y Tecuhciztécatl se habían lanzado a la hoguera para convertirse en sol y luna:

Acabados de quemar, salían los viejos y daban a todos gracias, en particular a las mujeres, diciéndoles: “Hermanas mías e hijas mías, esforzaos y haced ancho el corazón. Ya hemos dejado a nuestros hijos, los tigres y las águilas, y no penséis de tornarlos a ver, ni imaginéis que es como cuando se salía de vuestra casa mohino y enojado, que no volvía en tres ni en cuatro días, ni como cuando iba a buscar su vida, que volvía desde a poco. Imaginad que ya se fueron para siempre.

Mira, lo que debes hacer es ocuparte en tus ejercicios femeniles del huso y del telar, de barrer y regar, de encender tu lumbre y estarte en tu recogimiento y esperar en el señor de lo criado, señor del día y de la noche, del fuego y del aire.<sup>11</sup>

En este contexto, barrer, tejer, regar y alimentar el fuego, más allá de lo doméstico, tenía un carácter funcional. Recordemos que Coatlicue, la madre de Huitzilopochtli, había sido fecundada por un ovillo de

<sup>11</sup> Durán, *Historia de las Indias...*, v. II, p. 289

plumas cuando barría en el Coatépetl, y que el machete (*tzotzopaztli*), el bastón para tejer de la diosa Cihuacóatl, era su arma. Además de su “recogimiento”, las viudas peleaban para “animar” (*tetonaltia*) a sus esposos en su camino hacia Tonátiuh Ichan, la casa del sol.

Después de estas palabras, iniciaba un primer periodo de duelo, de carácter esencialmente selénico, durante el cual se mantenía el estado catártico y escatológicamente funcional de tristeza:

Con estas razones eran tantas las lágrimas de las mujeres que ponían espanto y lástima, y desde aquel día se ponían de luto y no habían de lavarse las vestiduras, ni la cara, ni la cabeza, hasta pasados ochenta días. Las cuales estaban en aquel luto y lágrimas y tristeza, y era tanta la suciedad que tenían y se les pegaba en las mejillas que, al cabo de ochenta días, enviaban los viejos a sus ministros diputados para aquel oficio, que fuesen a casa de aquellas viudas a traer las lágrimas y tristeza al templo. Los cuales iban y raspaban aquella suciedad de los rostros de aquellas mujeres y echábanlo en unos papeles y llevábanlo a los sacerdotes. Los sacerdotes mandaban lo echasen en un lugar que llamaban *Yahualiuhcan*, que quiere decir “lugar redondo”. A éstos que iban a echar por ahí el lloro y tristeza a este lugar que era fuera de la ciudad, les daban de vestir las mismas matronas. Las cuales iban al templo al cabo de todas estas ceremonias y hacían oración y ofrecían sus ofrendas de papel y copal y sacrificios ordinarios, con que quedaban libres del llanto y luto y de toda tristeza. Y enviábanlas a sus casas alegres y consoladas, las cuales, como si no hubiera pasado nada por ellas, así creían ir libres de todo llanto y tristeza.<sup>12</sup>

En términos tanatológicos, el duelo había sido tan efectivo que las viudas se encontraban libres de sentimientos mórbidos que pudieran haberse enquistado en su inconsciente y dificultado la separación que la muerte imponía.

### *La “escenificación” del ritual*

La función primordial del aparato funerario indígena consistía en materializar gestualmente, en la mimesis ritual dramático-religiosa, los postulados

<sup>12</sup> *Ibidem*, v. II, p. 287-292.

escatológicos que determinan el destino del hombre después de su muerte. Se trataba de representar el paso de la existencia a la muerte, del espacio-tiempo de un andar diurno a la dimensión tenebrosa de la esencia en la que todo se regenera, para inducir eventualmente una realidad *post mortem* y suscitar una catarsis. En términos dramático-rituales, las exequias de los guerreros muertos o capturados por los tarascos, y por lo tanto destinados a ser sacrificados, se dividían en tres actos.

El primer acto duraba cuatro días y culminaba con la integración dancística de los amortajadores al contexto ritual. En el segundo acto, el quinto día, se elaboraban estatuas de palo (figura 17.3) que representaban a los guerreros fallecidos; finalizaba con su cremación. El tercer acto se extendía ochenta días, durante los cuales el comportamiento ritual de las viudas en un duelo selénico determinaba el destino de sus esposos.

### Primer acto. La muerte de los guerreros

Desde que Axayácatl regresa a México, suenan “las bocinas y los atabales de la tristeza”<sup>13</sup> y se crea un clima propicio para exacerbar el sentimiento luctuoso.

Poco después, los *teopantlakah* (sacerdotes de Huitzilopochtli) y los *cuauhhuehuetqueh* (ancianos-águilas) entran en acción. Los primeros organizan el acto ritual; los segundos aplican el primer bálsamo verbal sobre el corazón herido de los deudos, en especial de las viudas.

Destacamos el carácter sagrado de los *cuauhhuehuetqueh*, ancianos que por su edad avanzada establecen lazos con las fuerzas naturales de conservación y la dimensión misteriosa en el origen de la existencia. En el contexto prehispánico, el anciano no es el viejo “caduco”, al contrario, es lo que persiste, un elemento de estabilidad y presencia del más allá en la tierra.<sup>14</sup>

Del texto se coteja también que los *cuauhhuehuetqueh* penetraban físicamente en cada hogar alcanzado por la muerte. Como la ciudad o el templo para la colectividad, la casa era el mundo en escala de la familia y el fuego el centro vital de la casa.

<sup>13</sup> Hernando Alvarado Tezozómoc, *Crónica mexicana*, México, Porrúa, 1980, p. 424.

<sup>14</sup> El parentesco etimológico entre el anciano (*huehue*) y la ceiba (*ahuehuetl*) confirma su carácter perenne.

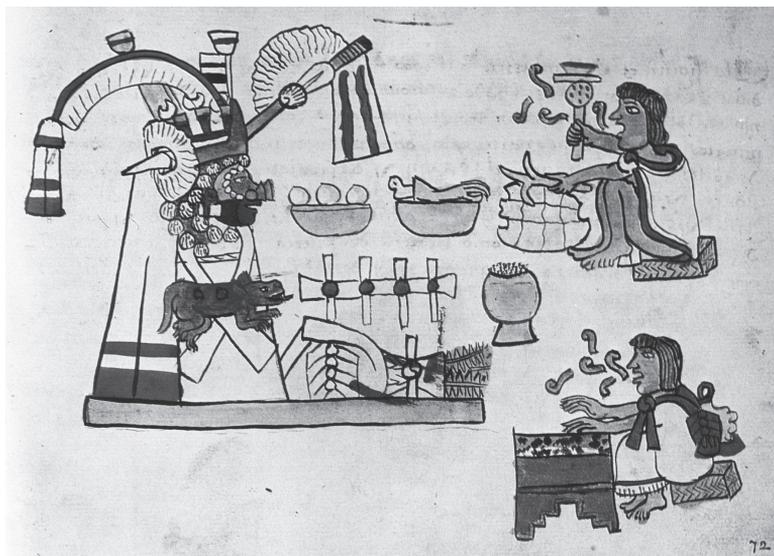


Figura 17.3. *Códice magliabechiano*, lám. 72r.

Una vez que todos ubican los hogares desgarrados por la muerte, los individuos que los componen, en particular viudas e hijos, salen a la plaza cuando oyen el “sonido triste y lloroso” y los “resposos” fúnebres de los cantores. La plaza, en este caso el patio del templo de Huitzilopochtli, fungirá ritualmente como el campo de batalla en el que las “matronas” y los hijos de los difuntos hacen una “representación” dancística ritual que evoca los últimos momentos de los guerreros mexicanos en la tierra. Las “viudas” llevan las mantas de sus maridos en los hombros, los cabellos sueltos y los ceñidores y bragueros en el cuello.<sup>15</sup> Los hijos hacen lo mismo.<sup>16</sup>

Todos dan grandes palmadas o bailan “inclinándose hacia la tierra y andando así inclinados hacia atrás”.<sup>17</sup> Los hombres están de pie, alrededor, con las espadas y los escudos de los muertos en las manos. Tezozómoc añade: “luego venían los deudos y parientes, que significaban que envolvían el cuerpo muerto *tequimiloa tetlephantlaza* [...] y tocaban el

<sup>15</sup> Durán, *Historia de las Indias...*, v. II, p. 287-288.

<sup>16</sup> *Ibidem*, v. II, p. 288.

<sup>17</sup> *Idem*.

atambor solo menos el *teponaztli*, con sólo el *tlapanhuehuatl*, comenzaban a cantar los parientes con muy baja voz un canto dolorido”.<sup>18</sup>

Una mortaja de cantos envuelve el ritual dancístico que evoca a los difuntos y “derrama” el dolor. Los guerreros muertos están presentes por medio de sus armas ostentadas por hombres y de sus atavíos e insignias que sus viudas e hijos llevan a cuestas, que constituyen metonímicamente su “cuerpo espiritual”.

El hecho de que las mujeres de los muertos lleven sus ceñidores y bragueros “rodeados al cuello” es muy significativo, porque el cuello (*quechtli*) es el pilar sobre el que se apoya (*quechia* o *quechilia* en náhuatl) el cuerpo y el eje vertical por el que se eleva (*quetza*).

Recordemos también que la esposa es parte constitutiva del “ser casado” de su marido lo que da un sentido altamente significativo a su evolución dancística en el ágora ritual.<sup>19</sup> A la relación de contigüidad “metonímica” esposo-esposa se añade la filiación “sinecdóquica” padre-hijo. El hijo, parte misma del padre, “su cabello, sus uñas”, carga su cuerpo espiritual.

En lo que concierne al ritual, sin importar la trama actancial en términos dramático-rituales, los paradigmas *tlapanhuehuatl* (tambor), palmadas, llantos, cantos, cabellos sueltos y danza “hacia atrás” en posición inclinada, propician el regreso a la dimensión telúrica esencial de la que un día brotaron los guerreros desaparecidos: el tambor emite el sonido primordial, origen de la manifestación, y ayuda con la mortaja de cantos y llantos a la transición del mundo de los vivos al de los muertos. Las palmadas reúnen un instante los principios opuestos de la izquierda y la derecha, así como las constelaciones mítico-religiosas que los configuran en la unidad del ser. Los cabellos sueltos, signo de luto entre los pueblos nahuas, representan la disolución del ser individual en la unidad primordial. El esquema dancístico regresivo “inclinándose hacia la tierra” denota claramente la reabsorción del hombre en la sustancia telúrica.

Después de cuatro días de baile, correspondientes a un ciclo cardinal-temporal, el quinto día se elaboran los bultos mortuorios representativos de los guerreros.

<sup>18</sup> Alvarado Tezozómoc, *Crónica mexicana*, p. 427.

<sup>19</sup> Cuando los huicholes salen a buscar el peyote en la actualidad, el comportamiento de las mujeres que permanecen en el pueblo es determinante para el éxito de la expedición.

## Segundo acto. La entrada al inframundo

Después del recorrido espacio-temporal, el quinto día el difunto accede al “centro”, lugar de la verticalidad por excelencia y por donde se desciende al inframundo. Ese día se hacían las figuras con “palo de tea, hecho rajas”, se agregaban sus atributos faciales con papel y las ataviaban con “sus ceñidores y sus mantas [...] emplumábanse las cabezas y poníanles sus orejeras y bezotes y sus narigueras”.<sup>20</sup>

La imagen de palo “hecho rajas” da una idea del concepto náhuatl del ser, como un compuesto existencial que se disgrega después de la muerte. Con la estatua, el guerrero fallecido se “materializa” en la sustancia muy inflamable del ocote, que entraña los principios de consumación ígnea y renacer luminoso.

El muerto que vivía de alguna manera en la encarnación ritual de su mujer y sus hijos se objetiva en la materia prima que constituye la madera (*cuahuitl*). Durante su regresión ritual hacia la difusión en la intimidad primordial, el ser difunto pasa de un estado “animal” a otro “vegetal” que lo acerca más al origen.

Las estatuas, emplumadas y provistas de bragueros, mantas y ceñidores de papel, así como de orejeras, bezotes y narigueras, se colocan en el patio del templo mayor, llamado *tlacochcalco* (casa de dardos), que funge como espacio o llanura (*ixtlahuacan*), como el espacio heliaco del inframundo hacia el que se dirigen los guerreros muertos al filo de la obsidiana.<sup>21</sup>

Las viudas entran en este recinto sagrado para depositar ofrendas de comida y bebida, flores y tabaco. La comida consiste esencialmente en tortillas de maíz, llamadas *tlacatlacualli* y *papalotlacualli*, y a veces gallinas en pipián.<sup>22</sup> El sentido de estas ofrendas es claro: el maíz (*tonacayotl*), como su etimología lo muestra, es la carne misma del hombre. La forma de mariposa corresponde a los atributos mítico-religiosos de *papalotl*, la mariposa vinculada al fuego (figura 17.4) y al numen solar cuando atraviesa el inframundo. El agua de los brebajes es otro elemento

<sup>20</sup> Durán, *Historia de las Indias...*, v. II, p. 288.

<sup>21</sup> Cuando Moctecuhzoma, aterrado por la venida de los españoles, pensó un momento en huir hacia la muerte, los *tlatinime* le dieron a escoger entre varias cuevas que conducían respectivamente a la casa del sol, el Tlalocan, el Mictlan y la casa de Cintli. Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, México, Porrúa, 1989, p. 268.

<sup>22</sup> Alvarado Tezozómoc, *Crónica mexicana*, p. 427.

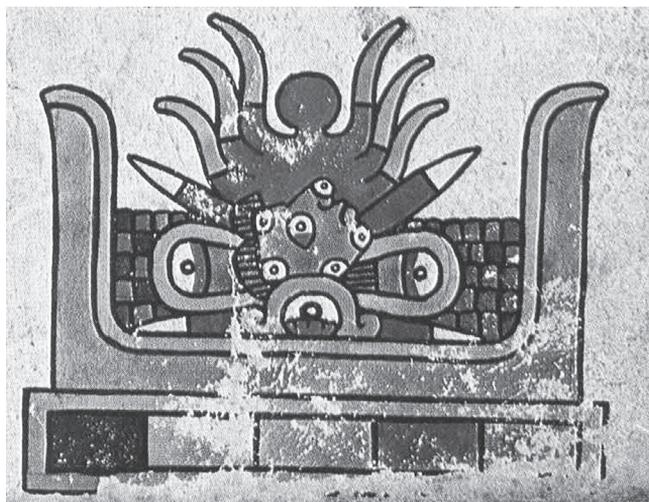


Figura 17.4. *Códice Vindobonensis*, lám. 6

de regeneración, al igual que el fuego, con el cual se une en las bebidas embriagantes: “realizada la ofrenda, los cantores toman sus atambores y comienzan a ‘cantar cantares de luto y de la suciedad que el luto y las lágrimas traen consigo’”.<sup>23</sup>

Los cantores, vestidos con harapos y cubiertos de suciedad, las cabezas cubiertas con una corteza de árbol molida, inician su *tzocuicatl* (cantar puerco). A su vez, disponen pulque delante de las estatuas con un “cañuto grande y grueso para que bebiesen”.<sup>24</sup>

Tezozómoc añade que se reparte “el vino” entre los asistentes “desde el más anciano hasta venir a acabar con el más mozo”.<sup>25</sup>

La suciedad y la embriaguez del ritual corresponden probablemente a la descomposición y la disolución de los seres en la tierra antes de su regeneración mediante el agua y el fuego. A la puesta del sol, los cantores abren ritualmente el camino a los difuntos en la tierra con la coa (*huictli*) (figura 17.5). Finalmente, la cremación solemne de las estatuas de palo, acompañada con el llanto de las mujeres que rodean la pira funeraria consuma la unión vital del agua y el fuego con la que culmina la segunda fase del ritual funerario.

<sup>23</sup> Durán, *Historia de las Indias...*, v. II, p. 289.

<sup>24</sup> *Idem*.

<sup>25</sup> Alvarado Tezozómoc, *Crónica mexicana*, p. 428.

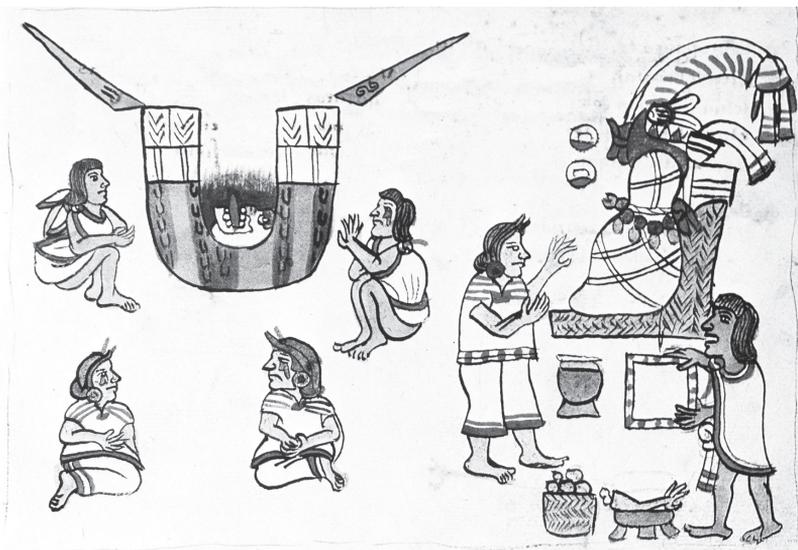


Figura 17.5. Ofrenda de comida frente al bulto mortuario.  
*Códice magliabechiano, lám. 67*

### Tercer acto. El renacer

Al terminar el reingreso ritual de los difuntos en el seno de la fibrosa materia, los *cuauhuhuetqueh* se dirigen una vez más a las viudas y les recomiendan mantener sus actividades domésticas “del huso y del telar, de barrer y regar, de encender tu lumbre” y esperar. Lo que parece un simple consejo constituye el comportamiento ritual que las viudas deben observar durante ochenta días (cuatro meses según el calendario náhuatl) después de la incineración.

Con el huso las mujeres ayudan al movimiento cíclico del cosmos y permiten la germinación de la semilla que fue sembrada. El telar simboliza la estructura del universo, sobre él se urden los destinos individuales y colectivos. Al tejer febrilmente durante estos cuatro meses, la viuda ayuda a formalizar simbólicamente un ser nuevo a partir de su propia sustancia. Barrer mantiene limpia la superficie de la tierra que entraña al guerrero muerto y propicia el renacimiento del ser difunto, cualquiera que sea el espacio-tiempo en el que recobra una forma vital, de acuerdo con el modelo ejemplar de Coatlicue en el monte Coatépétl. Regar y encender la lumbre, más que tareas domésticas, representan

una vez más la unión fértil de los contrarios, el agua y el fuego, de la que surge la vida.

Después de cuatro meses con carácter selénico, durante los cuales las viudas ven el astro nocturno morir y renacer de las tinieblas, el ciclo existencia-muerte-renacimiento se cierra en el ámbito ritual para dejar la memoria del difunto en las mentes y los corazones.

### *La catarsis colectiva*

Si el ritual concierne esencialmente al difunto y escenifica, según el cuadro mítico-religioso vigente, su reintegración a la sustancia primordial en su modalidad “solar” es también un asunto que atañe a la comunidad de los vivos que se ve profundamente herida por la muerte de sus miembros valiosos. Por lo tanto, el ritual mortuario tendrá como función “exacerbar” el dolor de la muerte y propiciar una catarsis que purgue el cuerpo social de las peligrosas secuelas anímicas que se insinúan en el inconsciente.

El indígena mesoamericano tenía una intuición totalizante del hombre y no separaba de tajo la cara diurna de su ser consciente de los limbos tenebrosos del inconsciente, como hacía el cristiano en el siglo XVI, que incluso consideraba esta dimensión nocturna del ser como los dominios del Maligno. Si la percepción del mito era infraliminal, puesto que la articulación narrativa mitológica que entraña el relato no llegaba al umbral de la conciencia, lo esencial del rito se dirigía al inconsciente colectivo y operaba de manera sumamente funcional.

En el ritual aquí considerado, los tambores y las bocinas envuelven de inmediato a la colectividad en el manto funerario del luto. La percepción “cultural” de una música de “lamentación” es indudable, pero es probable que el velo sonoro alcanzara al indígena más allá de los estratos conscientes de percepción y se extendiera hasta el crepúsculo del inconsciente, donde yacían los fundamentos ontológicos del hombre.

Sobre este fondo sonoro los *cuauhhuehuetqueh* prodigan su consuelo retórico a las viudas y en general a los deudos de los guerreros desaparecidos, antes de que los llantos, los cantos, la danza, y la catarsis dramático-ritual, debidamente repartidos en el espacio-tiempo, lleven el rito a su clímax.

*El poder catártico del bálsamo verbal*

El ritual mortuorio correspondiente a una muerte sacrificial movilizaba los cinco sentidos para asegurar que se asumiera con plenitud la desaparición del difunto. Sin embargo, la palabra, con su carga semántica, conservaba una función catártica.

*Huehuetlahtolli, la palabra de los ancianos*

Los discursos del género *huehuetlahtolli* (palabra de los ancianos) que enmarcaban las fases del ritual se dirigían naturalmente al ser consciente desgarrado por la muerte de un pariente. Tendían a valorar el fin heroico de los guerreros en aras del dios Huitzilopochtli y en general de la luz, a justificar la muerte en términos de necesidad cósmica y a aminorar en la medida de lo posible el dolor. Con bellas palabras se recordaba la “suerte” de los guerreros que ahora andaban con el sol en su recorrido evolutivo.

*Choquiztli, el llanto*

El dolor de la muerte desborda los estrechos cauces de la conciencia y se desparrama en los campos sensibles del inconsciente con el peligro de provocar estragos psicológicos irreversibles. La sabiduría náhuatl precolombina, que intuía el daño que acarrea la muerte tanto para los individuos como para la colectividad, estimuló la “expresión” paroxística del dolor mediante llantos, lamentaciones y aullidos que aliviaban los pechos oprimidos y no dejaba que el dolor se enquistara en la fibra sensible del hombre: “empezaban a llorar haciendo gran sentimiento [...] y hacían tal aullido que ponían gran lástima y temor”.<sup>26</sup>

La pena fluía en las lágrimas a la vez que el grito establecía una relación umbilical vocal con la dimensión sensible del mundo. Antes de que el canto esculpiera palabras en la voz, su materialidad sonora

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 288.

restablecía un contacto catártico con la fisis, único amparo de la *psique* herida en esos momentos trágicos.

### *Cuicatl*, el canto

En tiempos prehispánicos, la danza y el canto no podían desvincularse y considerarse por separado. La palabra náhuatl *cuicatl* denota la hipóstasis expresiva danza/verbo/música, en la que la mimesis gestual vehiculaba con frecuencia lo esencial del sentido. Pese a valiosas descripciones como las que ofrecen fray Diego Durán o fray Bernardino de Sahagún, los datos que tenemos sobre los aspectos “coreográficos” de los *cuicah* no son suficientes para restituir mediante la imaginación su esplendor visual original ni para determinar su función específica en cada instancia. En lo que concierne a la catarsis mortuoria, recordemos que en un trance dancístico la danza ayudaba a drenar del cuerpo el dolor que envenenaba al ser consciente.

En el aparato funerario náhuatl correspondiente a una muerte sacrificial, el canto era tan importante que los cantores fungían como oficiantes del ritual. En distintos puntos del patio donde se realizaba el acto, se elevaban cantos que buscaban probablemente un efecto “estereofónico”<sup>27</sup> que permitía a la comunidad hacer un bloque compacto frente al dolor. La incoherencia sintáctica de la gran mayoría de los *tlacolcuicah* (cantos de lamentación) podría confirmar esta hipótesis. En estos textos, recopilados por los religiosos españoles, se perciben “voces” distintas que al parecer brotaban de varios cantores. Aun cuando estaba lingüísticamente estructurado, el canto seguía siendo un grito desgarrador que no prosperaba sobre el eje sintagmático del lenguaje. Elevados, o más bien proferidos, desde distintos puntos del ágora, los *tlacolcuicah* se fundían en un crisol colectivo para formar un bloque contra la muerte.

Con el *tlacolcuicatl* la materialidad fisiológica de la voz se enriquecía por la espiritualidad que emanaba de las palabras. La angustia se cristalizaba sobre ideas, recuerdos, nombres, frases cortas que evocaban a los desaparecidos o traían a la memoria los sangrientos determinismos de la condición humana.

<sup>27</sup> Recordemos que *stereos* significa “bloque”, en griego.

Como hemos expresado, el *tzocuicatl*, cantar puerco —o de porquería, según Durán—, además de expresar el dolor, lo asimilaba a la suciedad, exacerbaba esta última para poder limpiarla más después: “empezaban a cantar cantares de luto y de la suciedad que el luto y lágrimas traen consigo y traían los cantores vestidos unas mantas muy sucias y manchadas y unas cintas de cuero atadas a las cabezas muy llenas de mugre”.<sup>28</sup> Objetivado como mugre, el dolor se acumulaba en la piel o en la mente al mismo tiempo que los cantos drenaban las pulsiones nefastas fuera del inconsciente y las espacializaban en gestos, danzas y gritos catárticos. Ningún *tzocuicatl* ha llegado hasta nosotros pero es probable que sus aspectos semánticos y formales fueran afines al atuendo mugroso de los cantores que los elevaban y que desempeñaran la misma función.

Alvarado Tezozómoc habla de un “canto de difunto” (*miccacuicatl*)<sup>29</sup> que entonaban los “varones convidados” acompañados de un tambor llamado *tlapanhuehuatl*, después de colocar las ofrendas de comida y en el momento preciso en el que se disponía el pulque delante de senda estatua: “los cantores tenían todos trenzados los cabellos y la cabeza emplumada otros”.<sup>30</sup>

La pulcritud de los cantores de *miccacuicatl* contrasta mucho con el desaliño y la suciedad de los cantores de *tzocuicatl*, lo que sugiere una función radicalmente distinta del canto en el contexto ritual. Si el *tzocuicatl* apunta a una disolución físico-espiritual dentro de la madre-tierra y si atendemos al simbolismo de las trenzas y las plumas, el *miccacuicatl* parece propiciar un enlace vital de la existencia y la muerte, de la tierra y el inframundo, que debe regenerar al guerrero en una dimensión solar.

### La catarsis dramática

La representación ritual del paso de la vida a la muerte, según el planteamiento escatológico que corresponde a la muerte en la guerra o en sacrificio, entrañaba también elementos con alto valor catártico. A la exteriorización que constituye toda representación se añadía una objetivación manifiesta de algo difícilmente asible, que se encontraba disperso

<sup>28</sup> Durán, *Historia de las Indias...*, v. II, p. 289.

<sup>29</sup> Alvarado Tezozómoc, *Crónica mexicana*, p. 427.

<sup>30</sup> *Idem.*

en el ser entero: el dolor moral o afectivo. Al establecer una correspondencia funcional entre el dolor que conlleva la muerte y la mugre, la colectividad náhuatl polarizaba un sentimiento difuso sobre algo preciso y, además, fácil de eliminar. El tenor selénico de esta “redención” de la suciedad y su carácter excrementicio recuerdan el ritual de copro-fagia evocado en el capítulo anterior (*vid. supra*, figura 16.8, p. 496).

Y desde aquel día se ponían de luto y no habían de lavarse las vestiduras, ni la cara, ni la cabeza, hasta pasados ochenta días. Los cuales estaban en aquel luto y lágrimas y tristeza. Y era tanta la suciedad que tenían y se les pegaba en las mejillas que, al cabo de ochenta días, enviaban los viejos a sus ministros diputados para aquel oficio, que fuesen a casa de aquellas viudas a traer las lágrimas y tristeza al templo. Los cuales iban y raspaban aquella suciedad de los rostros de aquellas mujeres y echábanlo en unos papeles y llevábanlo a los sacerdotes. Los sacerdotes mandaban lo echasen en un lugar que llamaban Yahualiuhcan, que quiere decir “lugar redondo”.<sup>31</sup>

Los harapos sucios, los cantos “puercos”, las lágrimas que rodaban durante ochenta días sobre rostros que no podían lavarse por prescripción ritual, el cabello enmarañado y cubierto por una corteza de árbol molida, eran de hecho la “materialización” del dolor exacerbado hasta el paroxismo que el fuego purificador consumiría en el Yahualiuhcan.

Una vez drenado el dolor del cuerpo colectivo y de los individuos, la vida volvía a tomar su curso normal:<sup>32</sup> “enviábanlas [a las mujeres] a sus casas alegres y consoladas, las cuales, como si no hubiera pasado nada por ellas. Así creían ir libres de todo llanto y tristeza”.<sup>33</sup>

#### *XOCHIMIQUIZCUICATLI*, CANTO DE MUERTE FLORIDA

El canto de muerte florida (*xochimiquizcuicatli*) era un canto florido de muerte (*miquizxochicuicatli*). Correspondía a la muerte alcanzada en el campo de batalla o en la piedra de sacrificios (figura 17.6).

<sup>31</sup> Durán, *Historia de las Indias...*, v. II, p. 289-290.

<sup>32</sup> Patrick Johansson K., “Un ritual mortuorio prehispánico”, *Históricas. Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, n. 40, 1994, p. 28-37.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 287.

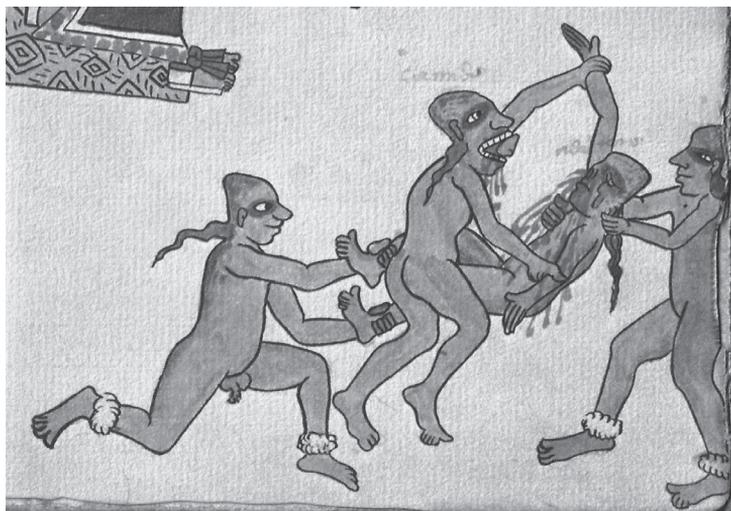


Figura 17.6. *Códice Tudela*, lám. 75

*Yaomiquizcuicatl, canto de muerte en la guerra*

A los discursos que reforzaban la ideología místico-guerrera de los mexicas se aunaban cantares que ensalzaban la muerte al filo de la obsidiana y permitían la gloria a los que morían en combate. Eran cantos floridos correspondientes a una muerte florida (figura 17.7). La plegaria se dirigía a Tezcatlipoca:

Auh in ie ixquich in cuauhtli, in ocelotl, manozo achitzin quicnopilhui. Ma achitzin itech matilihui in tizatli, in ihuitl. Ma xicmottitili in tlamahuizolli, macamo mahui in iiollo, ma cauiiacamati, ma quitzopelicamati in itzimiquiliztli. Ma ica in iiollo cahuilti in nécoc tene, in tlapotonilli in itzpapalotl. Ma quinenequi, ma quehelehui in itzimiquizxochitl, ma quiuelicamati, ma cauiiacamati, ma quitzo-

Y que todos, el águila y el jaguar, merezcan un poco. Que se cubra con gis y plumas. Muéstrale [lo que es] maravilloso, que su corazón no tema, que aprecie, que saboree la dulzura de la muerte de obsidiana. Que Necoc Tene [el que tiene labios por ambos lados] se alegre con su corazón, que se vista de plumas Itzpapálotl. Que busque, que desee la flor de muerte de obsidiana. Que aprecie, que saboree, que se deleite



Figura 17.7. *Códice matritense*, f. 73r.

pelicamati in iooalli, in tlacocomo- con la dulzura de la noche, el es-  
tzaliztli, in icahuaquiliztli.<sup>34</sup> trépito y el rumor [de la batalla].

Un canto de muerte al filo de la obsidiana

Chalchihuitl ohuaye  
teocuitlatl oo  
moxochiuh yehuan ahuaya  
Ohuaya ayya aya ohuaya

Jade, *ohuaya*  
Oro oo,  
ellas tus flores *ahuaya*  
*Ohuaya ayya aya ohuaya*

<sup>34</sup> *Códice florentino*, facsimilar elaborado por el Gobierno de la República Mexicana, México, Giunte Barbera, 1979, lib. VI, cap. 3.

Zan ye monecuiltonol ipalnemohuani in itzmiquixochitl yaomiquiztli aya yahuya Ohuaya ayya aya ohuaya.	Sólo son tu riqueza oh gracias a quien se existe, muerte al filo de obsidiana, muerte en guerra <i>aya yahuyaya</i> <i>Ohuaya ayya aya ohuaya</i>
Yaomiquiztica yehuaya am hon miximatitiyazque.	Con muerte en guerra <i>yehuaya</i> Tu irás dejándote a conocer.
Yaotempan in tlachinol nahuac am hon iximati	En la orilla de la guerra cerca de la chamuzquina eres conocido.
Chimalteuhtli moteca yehuaya tlacochcayahuitl zan moteca yehuaya	Un polvo de escudos se extiende <i>yehuaya</i> una niebla de dardos se extiende <i>yehuaya</i>
In cuix oc nelli on neiximachoyan  in quenamican yahohuaya yehuaya yaohuaya	¿Acaso en verdad es lugar a darse a conocer el sitio del misterio? <i>yahohuaya ye- huaya yaohuaya</i>
Zan iyo in teyotl (tla)tocayotl aya yaomicohua yehuaya achi in ihuic Ximohuaya a in ohuaya ohuaya. <sup>35</sup>	Sólo el renombre el señorío <i>aya</i> hay muerte en guerra <i>yehuaya</i> un poco se lleva hacia el lugar de los descarnados <i>a in ohuaya ohuaya</i>

En este canto sobre la guerra, el lirismo se manifiesta en el alto grado de “musicalización” del texto. Las interjecciones vocálicas “*ohuaya ayya aya ohuaya*” enmarcan melódicamente el canto y determinan líricamente el orden de palabras cargadas de sentido, que tienen que ajustarse al patrón paratáctico<sup>36</sup> establecido. Los sustantivos sin verbo se suceden, se yuxtaponen como en un largo suspiro:

<sup>35</sup> “Romances de los señores de la Nueva España”, en *Poesía náhuatl*, paleografía, versión, introducción y apéndices de Ángel María Garibay K., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, f. 36r y v.

<sup>36</sup> Paratáctico: con poco rigor sintáctico, típico de la oralidad.

Chalchihuitl teocuitlatl moxo-  
chiuh yehuan  
huaya ayya aya ohuaya.

jade, oro, tus flores, ellas  
*huaya ayya aya ohuaya.*

Zan ye monecuiltonol ipalnemo-  
huani in  
itzmiquixochitl yaomiquiztli  
aya yahuaya ohuaya ayya aya  
ohuaya.

Sólo tu riqueza, gracias a quien  
se existe,  
flor de muerte de obsidiana,  
muerte en guerra...  
*aya yahuaya ohuaya ayya aya  
ohuaya*

Unas repeticiones, ya sean anafóricas: *yaomiquizica... yaotempan...* (con muerte en la guerra... al borde de la guerra...), o de rima: *Chimalteuhtli moteca yehuaya... tlacochcayahuitl zan moteca yehuaya...* (un polvo de escudo se tiende... una niebla de dardos se tiende...), enfatizan los movimientos del alma.

Finalmente, un esquema típico del *Xochicuicatl* (pregunta/respuesta) con carácter existencial que vale tanto por su valor semántico como por su complementariedad prosódica —subida/bajada, prótasis/apódosis—, cierra este suspiro en forma de canto.

### Un canto de muerte florida para Tlacahuepan

Tlacahuepan fue un Señor mexica que murió en la guerra o que fue capturado y sacrificado, como sugieren algunos indicios del canto. Varios guerreros tuvieron este nombre, pero el aludido aquí pudo ser el hermano de Motecuhzoma I, que se autosacrificó en Chalco, arrojándose de lo alto de un palo. Cualesquiera que hayan sido los individuos con ese nombre, el onomástico se convirtió en epónimo de la valentía. En este canto dedicado a Tlacahuepan, él establece un diálogo con Maceuhqui, otro guerrero muerto en las mismas circunstancias:

Ya tic chimalicuiloa  
tocontlacochicuiloa  
a in tecpillotl a in tlachinollo aya.

Ya con escudos pintas la nobleza,  
y con dardos escribes la batalla  
*aya*

Niman ye oncan timopotonia  
tizatica  
in timoxconoa ha in  
Tlachuepan huiya  
ica tonyaz Quenonamican huiya  
ayyahue ayya aya.

Ya te aderezas luego con plumas  
y con greda te tiñes el rostro, oh  
Tlachuepan *huiya*,  
porque te irás al Quenonamican  
*huiya ayyahue ayya aya*

O anca ye tipantiuh in teteuctin a  
in Tlachuepan huiya.

Te adelantas a los príncipes,  
oh Tlachuepan *huiya*

In camacpa tontlatoa yehuaya  
mitz on ya nanquilia  
cuauhinquechol, in tototl  
yehuaya  
Maceuhqui ya mapipitzo aya  
oncan ye oncan  
in Quenonamican ohuaya  
ohuaya.

Ya a boca llena gritas *yehuaya*  
y te responde el quechol-águila,  
el ave *yehuaya*  
oh Maceuhqui, *ya* silba  
con la mano allá *ye* allá en  
Quenonamican *ohuaya ohuaya*

Oceloicuihuihqui a Mocuic  
cuahintzetzeliuhtoc moxochiuh  
aya  
in ti nopiltzin yehua maceuhqui  
aya  
chimalcocoma ye mohuehueh  
tic ya huel in  
tzotona ayahue.

Pintado de jaguar está tu canto,  
cual águila que se estremece es tu  
flor *aya*  
oh tú, príncipe maceuhqui *aya*  
tu tambor es escudo que suena,  
tú lo tañes *ayahue*

Zan tic cuahuixochilacatzoa ye  
huaya.  
in tecpillotl in icniuyotl.  
Yehuan Maceuhqui aya  
cacahuaoctli  
ye onteihuintia on tequimiloa aya  
yehuaya.

Con las flores del águila enredas  
*ya* enredas *yehuaya*  
la nobleza y la amistad.  
El Maceuhqui *aya* la bebida del  
cacao  
es un licor precioso que embriaga  
y amortaja  
a los hombres *aya yehuaya*

Yehuaya incuic yehuaya inxochiuh in conmochiuhtia Quenonamican in mach ehua in mexica in.	<i>yehuaya</i> sus cantos <i>yehuaya</i> sus flores van a adornar el Quenonamican: allá quizá los cantan los mexicanos.
Moyolic zan timahui noyollo ah tonmotlapaloa ye oncan alhuiltilo in teotl	¿En tu interior lo temes, oh mi corazón? ¿No te atreves? ¡Allá es deleitado el dios!
Ca nel atonyaz im ompa Ximoa ye oncan xon micuani ye oncan ahuiltilo in teotl. <sup>37</sup>	¿No irás en verdad allá, al lugar de los descarnados? ¡Ve allá! Allá es deleitado el dios. <sup>38</sup>

Este canto, elevado inicialmente en aras de Tlacahuepan, acabó como un canto genérico de guerra. Es probable que se entonara cuando el ejército mexica estaba a punto de salir a una expedición bélica o cuando un cautivo sería sacrificado.<sup>39</sup> En este canto, el *yo* encuentra otro *yo*, lo que da al lirismo patente un tono elegíaco teñido de épica. Si bien el canto anterior constituía una verdadera exhalación lírica, este segundo texto sitúa el campo de batalla en el lenguaje mismo. La voz se somete a las estructuras semántico-verbales, que tejen, dentro del referente lingüístico, un poema de flechas y escudos. El canto no se “derrama”, sin embargo, en la realidad, permanece sin vínculos performativos con la guerra y se conforma con reciclar indirectamente la ideología guerrera establecida.

El referente lingüístico constituye el campo de batalla con bellas metáforas:

<sup>37</sup> *Cantares mexicanos*, edición de Miguel León-Portilla, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Fideicomiso Teixidor, 2011, t. 1, f. 23v.

<sup>38</sup> Traducción de Ángel María Garibay K. (con algunas modificaciones). “Cantares Mexicanos”, en *Poesía Náhuatl*, p. 42-43.

<sup>39</sup> El hecho de que se engreda nos hace pensar que puede ser una víctima para el sacrificio.

Ya tic chimalicuiloa tocontlacoco-  
chicuiloa  
a in tecpillotl a in tlachinollo aya.

Ya con escudos pintas la nobleza,  
con dardos escribes la batalla *aya*.

Oceloicuiluhqui a mocuic  
Cuauhintzetzeliuhtoc moxo-  
chiuh aya.

Pintado de jaguar está tu canto,  
cual águila que se estremece en tu  
flor *aya*.

Chimalcocomo in mohuehueuh  
tic ya huel in tzotzona.

Tu tambor es un escudo que suena,  
tú lo tañes.

El canto lanza un llamado de reintegración del guerrero a la intimidad natural:

In camacpa tontlatoa yehuaya  
Mitz on ya nanquilia cuahin-  
quechol,  
in tototl yehuaya...

A boca llena gritas *yehuaya*  
te responde *ya* el quechol-águila,  
el pájaro *yehuaya*.

El diálogo entre el guerrero que murió o va a morir “al filo de la obsidiana” y el ave *quechol*, que de hecho no es más que la representación mítica del alma del guerrero muerto en el combate o en sacrificio, insta una simultaneidad, una ubicuidad entre el presente y el futuro, la existencia y la muerte. Incita asimismo al guerrero a salir al encuentro de la muerte florida (*xochimiquiztli*) en el campo de batalla (*yaoixtlahuacan*) o a la víctima a subir los escalones del templo que conducen al *techcatl*, la piedra de sacrificios.

Este canto elegíaco se elevaba probablemente en la víspera de una expedición guerrera o de un sacrificio, y no tras la muerte de Tlacahuepan como expresa la traducción de Ángel María Garibay. Indica los estrechos lazos que deben unir la muerte y la existencia en la mente o el corazón del guerrero antes de que vaya *ye oncan ahuiltilo in teotl* (donde es deleitado el dios), el campo de batalla.

La traducción de Garibay de “*Oncan ximicuani ye oncan ahuiltilo in teotl*” (“deja la tierra y vete allá, allá es deleitado el Dios”) no me parece del todo justa. *Ximicuani* significa “muévete”, “vete”. Además, el vocablo “tierra” no aparece en el texto náhuatl. No se trata por lo tanto

de un canto *post mortem* (a manera de oración cristiana), sino de un canto elegíaco *ante mortem* en el que se reduce la zanja que divide existencia y muerte, a la vez que anima ideológicamente al guerrero a ir al combate para regocijar al dios.

Mientras que un bardo occidental podría haber enfatizado las probabilidades de victoria, y por lo tanto de vida, del guerrero antes del combate, este canto considera la perspectiva óptima en el marco ideológico cósmico-religioso náhuatl y lo cuenta anticipadamente entre los muertos.

¿Ca nel atonyaz in ompa  
ximoa(yan)?

¿No irás en verdad allá, al lugar  
de los descarnados?

La tímida duda al respecto no pesa mucho frente a la estructura global del canto que encara la muerte de Tlachahuepan y la valora de antemano.

En este caso, la lógica lírica náhuatl era mucho más coherente, pues permitía al combatiente todavía vivo gozar de la fragancia de los cantos que lo honraban. Muestra, además, que el campo de guerra, cualquiera que fuera el resultado de una confrontación, era un espacio que pertenecía a la muerte y a todo el aparato de valores que conllevaba.

La muerte al filo de la obsidiana podía definirse cuando el guerrero era capturado, llevado prisionero y prometido a una muerte sacrificial.

### *Las víctimas por sacrificar “se burlaban de la muerte”*

Los prisioneros habidos en guerra y destinados al sacrificio elevaban un canto mortuorio cuando entraban en la ciudad en la que, tarde o temprano, serían inmolados. El tenor formal y el contenido de estos cantos no se señalan en las fuentes, pero es probable que, entre otras cosas, expresaran su desprecio a la muerte, pues el pueblo reunido presenciaba su entrada. Algunos eran sacrificados de inmediato, otros eran “vendidos” por sus captores y reaparecían en un mercado de esclavos (*tlacanecuilocan*, literalmente “lugar donde es tomada la gente”), como el de Azcapotzalco, donde se compraban para ser ofrecidos en alguna ceremonia religiosa.

Si bien participaban voluntariamente en el guion ritual al que se integraba su muerte sacrificial, cantaban y bailaban cantares en los que se burlaban de la muerte. En la fiesta dedicada a Yacatecuhtli, por ejemplo, los “bañados” (*tlaaltiltin*)<sup>40</sup> eran exhibidos.

Auh in ayamo qujnmictia, achto-  
pa quinteittitiaia:  
mjtoa qujmjxnetia, ic qujtemachi-  
tia in tealtizque.<sup>41</sup>

Y antes de que los mataran, pri-  
mero los mostraban a la gente;  
Se dice que exhibían, daban a co-  
nocer a los bañados.

Frente a la gente que las observaba, las futuras víctimas cantaban y bailaban:

Mitotiaia in tlapanco, anoço Tian-  
quizco.  
Cuicatinemi; tlatlatitlami y incuic,  
ynic momiquizquequelo.<sup>42</sup>

Bailaban en una azotea o en el  
mercado.  
Van cantando; al terminar su canto,  
entonces se burlan de la muerte.

En su versión en español, Sahagún sugiere que los esclavos destinados al sacrificio cantaban y bailaban en el mismo mercado donde se compraban, como parte de su exhibición: “cantaban todos los cantares que sabían hasta que se hartaba de cantar, y no estimaban en nada la muerte que les estaba aparejada”.<sup>43</sup> Como expresa con claridad el vocablo *moquequelo*, los seres que serían inmolados “se burlaban” de la muerte.

Mixcoatl icuic, *el canto de Mixcóatl*

Las víctimas por sacrificar o ya sacrificados eran objeto de alabanzas, como el joven huexotzinca Mixcóatl:

<sup>40</sup> Metonimia para designar a las víctimas que habían sido “bañadas” antes de ser ataviadas para su sacrificio.

<sup>41</sup> *Códice florentino*, lib. I, cap. 19.

<sup>42</sup> *Idem*.

<sup>43</sup> Sahagún, *Historia general...*, p. 47.

In iuh ipan mitoa ce iaomiqui in telpuchtzin iaomiquico mexico, in uexotzincatl itoca Mixcoatl.<sup>44</sup> Así se dice de uno que murió en la guerra [o como guerrero] un muchacho joven que vino a morir como guerrero a México, un huexotzinca llamado Mixcóatl.

El verbo *yaomiqui* resulta ambiguo por el complemento *yao(tl)* que podría ser circunstancial: “en la guerra”, o modal: “como guerrero”, es decir, en este caso, probablemente en sacrificio.

La expresión “*yaomiquico mexico*” puede traducirse como “vino a morir en guerra a Mexico”, pero también como “vino a morir como guerrero en Mexico”. La partícula de introversión *-co*, en *yaomiquico*, indica que “vino a morir *aquí* en Mexico” por lo que la segunda opción parece más probable. De morir en guerra, no hubiera sido en Mexico sino en un campo de batalla situado fuera del territorio mexicana. Es probable que “viniera” a morir “como guerrero” en una modalidad bélica de sacrificio, por ejemplo, en un sacrificio gladiatorio. El canto que elevaron en este contexto fue el siguiente:

*Mixcoatl icuic**Canto de Mixcóatl*

Timixcoatl tocomamacehua cuicatl  
Tiyoliz tlalticpac aya hue

Tú Mixcóatl mereces el canto  
Vivirás en la tierra *aya hue*

Huehuetitlan tinemiz in  
Huexotzinco  
In tiquimonahuiltiz in tepilhuan  
In mitzittazqueh in mocnihuan a  
ohuaya

Cerca de los atabales existirás en  
Huexotzinco  
Tú alegrarás a los príncipes.  
Te verán tus amigos *a ohuaya*

Zan teuxiuhtlamatilolitic  
moyollo, toconmacan  
Tonatihuitz  
Oc titzmoliniz yn  
Oc ceppa tixotlaz tlalticpac aya,  
hue

Tu corazón es una turquesa bien  
labrada, lo das  
Irás brillando  
Todavía germinarás  
Otra vez brotarás en la tierra *aya hue*

<sup>44</sup> *Códice florentino*, lib. VI, cap. 21.

*Mixcoatl icuic**Canto de Mixcóatl*

Huehuetitlan tinemiz in Huexo-  
tzinco yn  
Tiquimonahuiltiz in tepilhuan  
In mitzittazqueh in mocnihuan  
ahuaya, ahuaya.<sup>45</sup>

Cerca de los atabales existirás en  
Huexotzinco  
Tú alegrarás a los príncipes.  
Te verán tus amigos *ahuaya*,  
*ahuaya*.

Según el informante, otro cantor respondía a estas dos estrofas:

Izca icuepca inin ihiyotl inic cenca  
conyectenehua in Mixcoatzin in  
telpuchtepitzin moyaomiquili.<sup>46</sup>

Aquí está la réplica a este aliento, así  
se elogia mucho a Mixcóatl, el mu-  
chacho muy joven que murió como  
guerrero [o en la guerra].<sup>48</sup>

Zan teuxiuhtlamatilóltic moyollo,  
toconmacan  
Tonatíhuitz  
Oc titzmolíniz yn  
Oc ceppa tixótlaz taltícpac aya,  
hue

Tu corazón es una turquesa bien  
labrada, lo das  
Irás brillando,  
Todavía germinarás  
Otra vez brotarás en la tierra *Aya*  
*hue*

Huehuetitlan tinémiz in Huexo-  
tzinco yn  
Tiquimonahuiltiz in tepilhuan  
In mitzittazqueh in mocnihuan  
ahuaya, ahuaya.<sup>47</sup>

Cerca de los atabales existirás en  
Huexotzinco  
Tú alegrarás a los príncipes.  
Te verán tus amigos *ahuaya*, *ahuaya*.

La versión en español de Sahagún es:

¡Oh bienaventurado Mixcóatl, bien mereces ser loado en cantares, y bien mereces que tu fama viva en el mundo, y que los que bailan en los areitos te traigan en la boca, en rededor de los atabales y los tamboriles de

<sup>45</sup> *Idem.*

<sup>46</sup> *Idem.*

<sup>47</sup> *Idem.*

<sup>48</sup> *Moyaomiquili*, forma honorífica de *yaomiqui*.

Huexotzinco, para que regocijes y aparezcas a tus amigos los nobles y generosos, tus parientes!

Siguen otro cantar del loor de este mancebo, en que le loan de la virginidad y limpieza y pureza de su corazón: ¡oh glorioso mancebo, digno de todo loor, que ofreciste tu corazón al sol, limpio como un sartal de piedras preciosas que se llaman zafiros, otra vez tomarás a brotar, otra vez tornarás a florecer en el mundo, vendrás a los areitos, y entre los atambores y tamboriles de Huexotzinco aparecerás a los nobles y varones valerosos y verte han tus amigos!<sup>49</sup>

Sacrificado en México, Mixcóatl viviría para siempre en Huexotzinco, en el canto que lo evocaba y que sus coterráneos elevarían, porque había merecido su muerte como valiente guerrero.

Cabe preguntarse si las expresiones *tiyoliz* (vivirás) y *tinemiz* (andarás o existirás) son simples metáforas que remiten a un recuerdo o al renombre, o si el canto constituía una especie de extensión “meta-física” del ser difunto, aprehensible de una manera que queda por definir.<sup>50</sup>

## CONCLUSIÓN

El aparato mortuario correspondiente a una muerte al filo de la obsidiana, ya fuera en la piedra (*techcatl*) o en el campo de batalla (*yaioxtlahuacan*), manifestaba una teatralidad ritual, inductora y performativa que definía el destino escatológico del occiso, pero también una teatralidad catártica que propiciaba la exacerbación del dolor y su redención anímica, a la vez que drenaba la pulsión de muerte fuera del cuerpo colectivo. La realidad de una finitud inexorable del ser era captada por una red simbólica perenne mediante la cual la memoria del difunto (*itleyo*, *imahuizo*) muerto en la guerra o en el sacrificio, es decir su renombre, perduraría. Reaparecería “cerca de los atabales” (figura 17.8) al recordarlo mediante un canto, que de alguna manera contenía su alma y le permitía “germinar, brotar de nuevo en la tierra”.

<sup>49</sup> Sahagún, *Historia general...*, p. 356-357.

<sup>50</sup> Patrick Johansson K., “*Miccacuicatl*. Cantos mortuarios nahuas prehispánicos. Textos y con-textos”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, v. 48, 2014, p. 72-83.



Figura 17.8. *Códice Durán*, t. II, lám. 39