

## YAOCUICATL: CANTOS DE GUERRA Y GUERRA DE CANTOS

PATRICK JOHANSSON

La expresión oral de los aztecas, cualquiera que sea su modalidad, se caracteriza por su alta "funcionalidad" dentro del marco estructural de la comunidad. El verbo y el acto, en circunstancias orales prehispánicas de enunciación están sin duda alguna más estrechamente vinculadas con los textos, que en nuestras literaturas escritas. Fuera del uso prosaico de comunicación interindividual, el verbo náhuatl no es un simple referente lingüístico de una realidad, es realidad, tiene una presencia sonora y está preñado de sentido mágico. Este elemento verbal está además integrado a una totalidad expresiva polidimensional de la que no constituye más que un elemento constitutivo. De hecho, el verdadero texto circunstanciado es una hipóstasis de la dinámica gestual o de la danza, de la música y del verbo en la "epifanía" de un ritual espectacular. El valor semántico de la palabra se encuentra aquí mermado y diluido en la totalidad expresiva, y a su vez el sentido del acto de enunciación oral brota verdaderamente de esta totalidad motora, y se confunde con la circunstancia espacio/temporal que lo generó. La palabra náhuatl es fruto de circunstancias y no puede ser aprehendida fuera de su marco circunstancial y del papel específico que éste le imparte.

En tiempos precolombinos, sólo la palabra lírica y la palabra lúdica podían elevarse fuera de un espacio-tiempo funcionalmente determinado. La primera, expresión suprema de la ambigüedad ontológica del hombre, brotaba espontáneamente en la soledad irreversible del ser pensante; la segunda aparecía casualmente en los intersticios del edificio sociocultural, cuando se relajaban los lazos vitales de la adaptación del hombre al mundo.

Ahora bien, en el curso de la recopilación de los textos, los religiosos españoles, con afán de comprender la cultura *objeto* de su estudio, aplicaron los criterios taxonómicos propios del momento en Europa y dividieron el material recopilado según criterios preestablecidos, muchas veces heterogéneos, que si bien podían echar un poco

de luz (occidental) en los “arcabucos breñosos” que eran los cantares, desgarraban el *texto* (tejido) expresivo náhuatl en harapos taxonómicos poco pertinentes. La clasificación de los cantares es a veces verdaderamente “borgesca”, en cuanto a la heterogeneidad de los criterios clasificatorios: cantos de Chalco, de Huexotzinco, cantos tristes, cantos de tambores, cantos floridos, cantos de guerra, cantos verdaderos, etcétera. Ningún criterio funcional preside a la perspectiva adoptada. El cuadro cognoscitivo del vencedor se aplica indiscriminadamente al vencido, y lo ordena según sus valores propios dejando escapar el sentido profundo del texto recopilado.

En esta babel taxonómica, una de las confusiones más claras es la que asimila el “Canto de guerra” *Yaocuicatl*, expresión sumamente funcional dentro de la colectividad náhuatl, al “canto lírico”, *Xochicuicatl*, sobre el tema de la guerra. Pero, el canto lírico es ante todo “canto” mientras que el canto de guerra es primordialmente “guerra”. En el primer caso el tema de la guerra modula el canto, en el segundo el canto brota de los determinismos agonísticos<sup>1</sup> del mundo indígena prehispánico.

Si buscamos más profundamente hacia las raíces de ambos géneros vemos que éstos se distinguen radicalmente por su origen. El canto lírico (sobre el tema de la guerra o cualquier otro tema) brota del desgarrar primordial del hombre entre el llamado de la esencia y los imperativos de la existencia, entre el cielo y la tierra, la luz y las tinieblas. Es el grito primordial angustiado de una conciencia que se percibe fuera de la intimidad del mundo, que se vislumbra en su irreversible dualidad ontológica.

Con la evolución del hombre, el “grito” se va modulando en canto y se tiñe de colores existenciales. El lirismo ontológico original se aplica a los valores de la vida: amor, muerte, destino, tristeza, guerra... pero esta mutación adaptativa del canto lírico en los distintos rubros afectivos que distingue la existencia, no debe hacer olvidar que el canto como tal, es presencia, es voz preñada de matices existenciales, pero cuya funcionalidad radica en la materialidad cártica del canto en sí, más allá de las modalidades temáticas de su expresión. Por lo tanto el canto de guerra, en su versión lírica, es voz de las profundidades del hombre, voz que adquiere en el camino, las tonalidades temáticas que la caracterizan.

En cambio el canto “funcional” de guerra *Yaocuicatl* es ante todo “guerra”, es parte integrante de los mecanismos de la guerra. Nació

<sup>1</sup> De *Agonía*: “combate” en griego.

del dinamismo psico-motor que implican las actividades bélicas y se ve definido en su estructura por sus determinismos específicos.

Para tener una idea más clara de los aspectos modales del canto funcional de guerra es preciso remontar a sus orígenes: desde los tiempos prehistóricos, en efecto, los hombres antes de salir a una expedición de cacería o de guerra, reproducían ritualmente ciertos gestos que tenían como función anticipar mágicamente el éxito de la cacería o de la batalla. Generalmente consistía en una *mimesis*, una imitación previa de las distintas secuencias que componían una expedición cinegética o bélica. La analogía motora que el acto mimético teatral realizaba, era el inductor mágico de una victoria.

Con la adquisición progresiva del lenguaje, estos rituales se volvieron más complejos y sobre todo más espectaculares sin perder la función mágica de inducción a la victoria sobre el animal o sobre el antagonista humano. Con el tiempo el aspecto verbal adquirió una importancia más grande sin desplazar totalmente, sin embargo, todo el aspecto gestual de expresión mimética. En la época prehispánica que nos interesa aquí, el canto de guerra tiene todavía esta estructura "teatral" y funge, lo veremos adelante, como inductor mágico de victoria.

Con el afán de establecer una distinción "radical" entre el canto lírico sobre el tema de la guerra y el canto funcional como parte integrante del acto bélico, aducimos a continuación tres textos que expresan modalidades inherentes al *Xochicuicatl* en lo que concierne a los dos primeros, revelándose a sí mismos la estructura de un *Yaocuicatl* en el último.

1. Un canto lírico (*Xochicuicatl*) sobre el tema de la guerra:

*Chalchihuitl Ohuaye*  
*teocuicatl co*  
*moxochiuh yehuan Ahuaya*  
*Ohuaya ayya aya ohuaya.*

*Zen ye monecuiltonol*  
*ipalnemohuani*  
*in itzmiquixochitl*  
*yaomiquiztli Aya yahuya*  
*Ohuaya ayya aya ohuaya.*

*Yaomiquiztica Yehuaya*  
*am hon miximatitiyazque.*

*Yaotempan in tlachinol nahuac*  
*am hon iximati.*

*Chimalteuhtli moteca Yehuaya  
tlacochoyahuitl zan moteca Yehuaya.*

*In cuix ec nelli  
on neiximachoyan  
in quenamican Yahohuaya yehuaya yaohuaya.*

*Zaniyo in teyotl  
(tla)tocayotl Aya  
yaomicohua Yehuaya  
achi in ihuic Ximohuaya  
a in Ohuaya Ohuaya.<sup>2</sup>*

Esmeraldas, oro  
tus flores.

Sólo tu riqueza  
oh por quien se vive,  
la muerte al filo de obsidiana,  
la muerte en guerra.

Con muerte en guerra  
os daréis a conocer.

Polvo de escudos se tiende,  
niebla de dardos se tiende.

¿Acaso en verdad es lugar a darse a conocer  
el sitio del misterio?

Sólo el renombre  
el señorío  
muere en la guerra:  
un poco se lleva hacia  
el sitio de los descorporizados.<sup>3</sup>

En este primer canto sobre el tema de la guerra, el lirismo es manifiesto en el alto grado de "musicalización" del texto. Las vocalisas: *Ohuaya ayya aya ohuaya*... enmarcan melódicamente el canto y determinan líricamente el orden de las palabras, cargadas de sentido, que tienen que conformarse al patrón dis-táctico<sup>4</sup> así establecido.

Los sustantivos sin verbo se suceden, se yuxtaponen como en un largo suspiro:

<sup>2</sup> *Romances de los señores de la Nueva España*, fol. 36r y v.

<sup>3</sup> Traducción de Ángel Ma. Garibay.

<sup>4</sup> Distáctico: Con poco rigor sintáctico.

*Chalchihuitl teocuicatl moxochiuh yehuan  
huaya ayya aya ohuaya.*

jade, oro, tus flores...

*Zan ye monecuiltonol ipalnemohuani in  
itzmiquixochitl yaomiquiztli aya yahuaya ohuaya.  
ayya aya ohuaya.*

Tu riqueza, tú por quien se vive, flor de muerte  
de obsidiana, muerte en guerra...

Unas repeticiones, ya sean anafóricas:

*Yaomiquiztica...* con muerte en la guerra  
*Yaotempan...* al borde de la guerra.

O de rima:

*Chimalteuhtli moteca yehuaya...* polvo de escudo se tiende  
*Tlacoachayahuítl zan moteca yehuaya...* niebla de dardos se tiende.

...enfatan los movimientos del alma.

Por fin un esquema típico del *Xochicuicatl*: pregunta/respuesta, con carácter existencial que vale tanto por su valor semántico como por su oposición prosódica: subida/bajada; prótasis/apódosis, cierra este suspiro en forma de canto.

2. Un canto elegíaco (*Xochicuicatl*) sobre el tema de la guerra:

*Ya tic chimalicuilloa tocontlacoachicuilloa  
a in tecpillotl a in tlachinollo Aya.*

*Niman ye oncan timopotonia tizatica  
in timoxconoa ha in Tlakahuepan Huiya  
ica tonyaz Quenonamican Huiya ayyahue ayya aya.*

*O anca ye tipantiuh in teteuctin a  
in Tlakahuepan Huiya.*

*In camacpa tontlatoa Yehuaya  
mitz on ya manquilia cuauhinquechol,  
in tototl Yehuaya Maceuhqui ya  
mapipitzo Aya oncan ye oncan  
in Quenonamican. Ohuaya Ohuaya.*

*Oceloicuiluhqui a Mocuic  
cuahintzetzeliuhtoc moxochiuh Aya*

*in ti nopiltzin yehua maceuhqui Aya  
chimalcocoma ye mohuehueh tic ya huel in  
tzotzona. Ayahue.*

*Zan tic cuahuixochilacatzoa. Ye huaya.  
in tecpillotl in icniuyotl,  
Yehuan Maceuhqui Aya cacahuaoctli  
ye onteihuintia on tequimiloa. Aya yehuaya.*

*Yehuaya incuic yehuaya inxochiuh  
in conmochiuhitia Quenonamican  
in mach ehua in mexica in.*

*Moyolic zan timahui noyollo  
ah tonmotlapaloo ye oncan ahuiltilo in teotl*

*Ca nel atonyaz im ompa Ximoo  
ye oncan xon micuani ye oncan ahuiltilo in teotl.<sup>5</sup>*

Ya con escudos pintas la nobleza,  
y con dardos escribes la batalla.

Ya te aderezas luego con plumas  
y con greda te tiñes el rostro,  
oh Tlacahuepan, porque te irás al Lugar del Misterio.  
Te adelantas a los príncipes,  
oh Tlacahuepan.

Ya a boca llena gritas  
y te responde el águila roja,  
oh Maceuhquí, ya silba con la mano  
en el Lugar del Misterio.

Pintado de tigre está tu canto,  
cual águila que se estremece es tu flor,  
oh tú, príncipe maceuhquí  
tu tambor es escudo, tú lo tañes.

Con las flores del Águila  
ya ciñes la nobleza y la amistad:  
son un licor precioso que embriaga y amortaja  
a los hombres.

Sus cantos y sus flores  
van a adornar el Lugar del Misterio:  
allá quizá los cantan los mexicanos.

<sup>5</sup> Colección de Cantares Mexicanos, fol. 23v.

¿En tu interior lo temes, oh mi corazón?  
 ¿No te atreves? ¡Allá es deleitado el Dios!  
 ¿No irás en verdad allá, al lugar de los Descarnados?  
 ¡Vete hacia allá!  
 Allá es deleitado el Dios.<sup>6</sup>

En este canto, elevado probablemente en aras de un guerrero a punto de salir a una expedición bélica, o quizás de una víctima sacrificatoria<sup>7</sup> el *yo* encuentra otro *yo* dando al lirismo patente un tono elegíaco teñido de épica. Mientras que el primer canto constituía una verdadera exhalación lírica, este segundo texto sitúa el campo de batalla en el lenguaje mismo. La voz se somete ahora 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 bélica, permanece sin vínculos performativos<sup>8</sup> con la guerra y se conforma con reciclar indirectamente la ideología guerrera establecida.

El campo de batalla lo constituye aquí el referente lingüístico con bellísimas imágenes metafóricas:

*Ya tic chimalicuiloa tocontlacochochicuiloa  
a in tecpillotl a in tlachinolli Aya.*

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

*Oceloicuiluhqui a mocuic  
cuahintzetzeliuhtoc moxochiuh Aya.*

Pintado de tigre está tu canto,  
cual Águila que se estremece en tu flor.

*Chimalcocomá in mohuehueuh  
tic ya huel in tzotzona.*

Tu tambor es un escudo,  
tú lo tañes.

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

<sup>6</sup> Traducción de Ángel Ma. Garibay (con algunas modificaciones).

<sup>7</sup> El hecho de que se engreda, nos hace pensar que puede ser una víctima para el sacrificio.

<sup>8</sup> Performativo: Que realiza lo que enuncia.

*In camacpa tontlatoa Yehuaya  
mitz on ya nanquilia cuauhinquechol,  
in tototl Yehuaya...*

A boca llena gritas  
te responde el águila roja, el pájaro...

El diálogo entre el guerrero que 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, instaura una simultaneidad, una ubicuidad entre el presente y el futuro, la vida y la muerte, ayudando así 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 eleva probablemente en la víspera de una expedición guerrera o de un sacrificio, y no tras la muerte de Tlacahuepan como lo expresa la traducción que nos dio de él Garibay, e indica los estrechos lazos que deben unir la muerte y la vida 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", y 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 vida 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 esencialmente la perspectiva óptima (dentro del marco teórico cósmico-religioso) y lo cuenta anticipadamente entre los muertos, la tímida duda al respecto:

*¿Ca nel atonyaz in ompa ximoa(yan)?*  
¿No irás en verdad allá, al lugar de los descarnados?

no pesa mucho frente a la estructura global del canto que encara la muerte de Tlacahuepan y la valoriza de antemano.



En verdad la lógica lírica elegíaca náhuatl es en este caso mucho más coherente, puesto que permite al combatiente todavía vivo de gozar de la fragancia de los cantos que lo honran. Muestra además que el campo de guerra, cualquiera que sea el resultado de una confrontación, es un espacio que pertenece a la muerte y a todo el aparato de valores que conlleva.

Sea como fuere, estos dos primeros textos se sitúan totalmente en el ámbito representativo y si bien las imágenes y metáforas anclan la palabra en la *fisis* por medio de la sensibilidad poética, los cantos no mantienen vínculo alguno con el *acto* de guerra en sí, y se distinguen en esto del siguiente canto, que constituye un canto de guerra, *Yaocuicatl*, en toda la acepción funcional del término.

### 3. El canto de guerra: *Yaocuicatl*.

Los cantos antes evocados, recopilados por los españoles y clasificados como "cantos de guerra" son cantos líricos sobre el tema de la guerra, mas no cantos de guerra en el sentido funcional de la palabra.

En efecto, el canto de guerra tenía dentro de la *epistemè* náhuatl, una funcionalidad de alta importancia puesto que la *agonía*, era uno de los motores del desempeño existencial del mundo. Los lazos íntimos que unen la guerra al principio existencial de la *agonía*, la vinculan directamente con lo divino. La guerra es sagrada y más aún la guerra florida, *xochiyaoyotl*, mediante un combate que tiene algo de ritual y busca proveer la nación mexicana (u otra) con prisioneros para el sacrificio.

Sin extendernos aquí sobre las modalidades bélicas de los pueblos nahuas debemos subrayar sin embargo, que la guerra tenía dos aspectos esenciales:

1. *Teuatl, Tlachinolli*, guerra de conquista o expediciones punitivas, comunes a todos los pueblos del mundo y que tienen un carácter socio-existencial.

2. *Xochiyaoyotl*, o guerra florida que transpone en el ámbito humano el principio cósmico de *agonía*, de combate y tiene un carácter eminentemente religioso.

Es muy probable que los cantos de guerra se elevaban en sendas circunstancias, pero el sentido global del combate era percibido de manera distinta y el aparato ceremonial que le correspondía debía variar sensiblemente.

De hecho, la guerra florida es un aspecto cultural de suma importancia en la *epistemè* náhuatl y representa una articulación vital

de los grupos humanos nahuas a tal grado que *Tlacaelel*, escasos días después de la catastrófica expedición de *Axayacatl* contra los tarascos que costó la vida a miles de mexicas, no dudó en establecer un encuentro bélico con el pueblo de Tliluhquitepec a fin de proveer las solemnidades correspondientes a la "inauguración" de la piedra del sol, con víctimas sacrificatorias:

Acabada la ceremonia y el llanto de la ciudad y echado ya el lloro fuera de ella, envió *Tlacaelel* a decir al rey que no hubiese descuido en lo que convenía a la estrena de la piedra y semejanza del sol, que aunque había sucedido mal, que no por eso se le había de dejar de hacer la fiesta y solemnidad que convenía; que diese orden de ir a otra entrada para traer hombres para sacrificar otra gente, si no era habida en guerra.<sup>9</sup>

La guerra florida tampoco resulta muy exitosa para *Axayacatl* ya que si bien el agresor consigue los prisioneros descados, pierde muchos hombres en manos de los de Tliluhquitepec que tienen así su dotación de víctimas para sacrificios. Ambas partes se conforman con el resultado y los señores de Tliluhquitepec dirigiéndose al *tlatoani* mexica le dicen:

Señor poderoso, ya hemos jugado y recreádonos un poco en esta escaramuza, y si vosotros vais llorosos, nosotros lo quedamos más. Empero, consolémonos que no ha sido sino por vía de hecho de hombres; cesen por ahora vuestras espadas y andad, ios norabuena. El rey lo vio con mucho amor y le dijo que le placía hasta otra vez que los dioses tuviesen necesidad de ellos.<sup>10</sup>

Como consuelo para esta nueva hemorragia del potencial humano mexica, *Tlacaelel* subraya el carácter sagrado de estas expediciones y la satisfacción del astro rey:

Callad hijos, que el sol es que ha querido comer de ambas partes.<sup>11</sup>

En este contexto el canto de guerra es un himno sagrado con variantes de estimulación psico-motoras con carácter paroxístico que busca inducir mágicamente una victoria y estimular los guerreros antes de la batalla.

<sup>9</sup> Durán, II, p. 290.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 291.

<sup>11</sup> *Ibid.*

Su práctica ausencia en el material recopilado por los religiosos españoles se comprende por las nuevas circunstancias socio-culturales donde la guerra había sido erradicada, nulificando así toda la actividad cultural con ella vinculada. Además, es muy probable que cualquier intento de elevar un *canto* sospechoso de tener un carácter bélico, aun fuera de circunstancias correspondientes, hubiese sido fustigado por las autoridades españolas.

Creemos haber encontrado sin embargo en los himnos sagrados recopilados por Sahagún un texto que corresponde a la noción que tenemos de un canto de guerra: *el huitznahuac yaotl icuic*:

*Vitznaoac yaotl icuic*  
*Ahvia! Tlacochealco notequiva*  
*ivi in nocaquian*  
*tlacatl ya nech ya pinavia* *Aya*  
*ca nomati ni tetzavilti* *Aya*  
*Ahvia! Aya. Ca nomati niya yauhtlan*  
*Oc italoc*  
*Tlacochealco notequiva*  
*in vetzca tlatoa Aya nopilchan.*  
*Ihiyaquetl tocuil excatl*  
*cuaviquemilt nepapanoc*  
*huitzelan.*

*Huiya! Oholopan telipuchtlan*  
*iviyoc in nomalli*  
*ye nimavia ye nimavia*  
*iviyoc in nomalli*  
*Huiya! In Tzicotlan telipuchtlan*  
*iviyoc in nomalli*  
*ye nimavia ye nimavia*  
*iviyoc in nomalli.*

*Vitznavac teuaqui*  
*machiyotlan tetemoya*  
*Ahvia! O ya tonac huia, o ya tonac* *Aya*  
*machiyotlan tetemoya*  
*Tocuiltilan teuaqui*  
*machiyotlan tetemoya*  
*Ahvia! O ya tonac huia, o ya tonac.* *Aya*  
*machiyotlan tetemoya.*<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Sahagún, p. 173.

## 1ª Parte:

¡Ahuia! En la casa de las flechas  
 mis guerreros  
 llega el momento de escucharme  
 los hombres me avergüenzan                   Aya  
 yo soy el Tetzahuitl                                Aya  
 ¡Ahuic! Aya yo sé que voy a la guerra  
 ya se dijo  
 En la casa de las flechas  
 mis guerreros  
 Se burla Aya de mi linaje  
 el guerrero Tocuilexcatl  
 Se reúnen las capas de plumas de águila,  
 los dardos.

## 2ª Parte:

¡Huiya! joven de Oholpan  
 mi prisionero, está emplumado.  
 Ahora tengo miedo (*nimahuia*).  
 Mi prisionero de plumas, está emplumado  
 ¡Huiya! joven de Huitznahuac  
 Mi prisionero, está emplumado.  
 Tengo miedo (*Ya Nimahuia*)  
 Mi prisionero está emplumado.

¡Huiya! joven de Itzcoatlan  
 Mi prisionero está emplumado  
 tengo miedo (*ya Nimahuia*)  
 Mi prisionero está emplumado.

## 3ª Parte:

Guerreros de Huitznahuac los signos aparecen  
 es el momento de bajar ¡Ahuia!  
 Es el día ya ¡Ahuia! El día llegó.  
 Los signos ya están  
 Es el momento de bajar.

Guerreros de Tocuillan  
 los signos aparecen ¡Ahuia!  
 Es el momento de bajar  
 Es el día ¡Ahuia!, el día llegó ¡Huia!  
 Los signos ya aparecen  
 Es el momento de bajar (a combatir).

El canto de guerra como todos los "cantos de cuerpo" proviene, como lo hemos dicho, de los rituales miméticos. Presenta por lo consiguiente, una estructura dramática en la que las palabras se integran como parte de un todo.

El texto aquí aducido se puede subdividir en tres partes esenciales: Una parte estructurada dramáticamente en la que se define una situación. Un esquema repetitivo a carácter mágico. Por fin otro esquema iterativo que llama al enemigo al combate.

### 1. *El drama liminar*

Para justificar el ritual mágico propedéutico al combate, el canto establece en su primera parte, una situación psicológica que justifica el acto de guerra: el Dios está humillado.

Los dos cuadros de este micro-drama están articulados sobre una frase que no deje lugar a duda, a nivel paradigmático, sobre su sentido exhortativo:

En la casa de las flechas  
Mís guerreros...

Los guerreros que integran la instancia coreográfica-dramática de este texto se dirigen al arsenal (*Tlacochcalco*) donde reciben su dotación de armas.

Un actor representando al dios o sacerdote adivino pretende después expresar el sentimiento del dios.

Los hombres me avergüenzan.

Esta frase genera en los guerreros que reciben este mensaje un sentimiento de culpabilidad que será también un motivo de acción bélica: redimirse a los ojos del dios por medio del combate. Además, la situación se presenta como un hecho ineludible a través de la redundancia:

Yo sé... yo el Tetzahuitl... sé que voy  
a la guerra, ya se dijo.

El segundo cuadro reproduce en paralelismo con el primero, el sentimiento correspondiente a la vergüenza resentida por el dios de los mexica y consecuentemente por ellos mismos: la burla que expresa el enemigo (aquí los de Tocuilan) hacia ellos.

Los polos de la tensión bélica están así establecidos: la vergüenza de uno contra la burla del otro.

Los guerreros están listos para la guerra: “Se reúnen las capas de águila, los dardos...”

Esta primera parte fingió dramáticamente una vergüenza del dios tribal, y una burla de los enemigos para establecer una trama inmediata y crear un espacio/tiempo en el que se va a realizar el ritual sagrado de la guerra.

## 2. Ritual mimético mágico

La segunda parte representa el meollo funcional del canto de guerra, puesto que aquí se sitúa el ritual mágico que busca anticipar teatralmente la derrota del enemigo. Para ello, los “actores” fingen los preparativos para el sacrificio del prisionero. El fingir que ya está emplumado su prisionero implica haber logrado la victoria. La hipótesis según la cual un guerrero representa dramáticamente al enemigo se colige de la expresión *nimahui* “tengo miedo”.<sup>13</sup> Pues es muy improbable que un combatiente manifieste su miedo antes de salir al encuentro. En este *yaocuiatl* un guerrero representa ritualmente al enemigo y capta así la energía mágica que busca debilitarlo por analogía mimética anticipatoria.

La repetición casi obsesiva de las expresiones “Mi prisionero está emplumado” revela también el carácter de trance que adquiere la palabra mágica en acción.

Es probable además que distintos guerreros evoquen enemigos de los diferentes pueblos enemigos.

La acción mimética es doble:

— Debilita mágicamente al enemigo haciéndole decir que tiene miedo por medio del guerrero que lo representa.

— Anticipa mágicamente la victoria, reproduciendo una escena de preparación al sacrificio de un prisionero identificado con precisión (*Oholpan, Huitznahuac, Itzcoatlán*).

Todos los pueblos enemigos se veían representados así en este ritual antes de la batalla, y triturados en las mandíbulas mágicas:

Mi prisionero está emplumado

*Nimahuia* (tengo miedo)

Mi prisionero está emplumado.

<sup>13</sup> *Nimahuia*: significa de hecho “masturbarse”, que nos parece fuera de contexto aquí. No se descarta tampoco una travesura por parte del recopilador indígena al juntar una onomatopeya (*ya*) al verbo (*mahui*) para crear esta ambigüedad.

### 3. *El llamado al combate*

La tercera parte se compone de dos estrofas en paralelo (que podrían multiplicarse según el número de antagonistas) que incitan al enemigo al combate y asimismo estimulan los guerreros:

Los signos aparecen  
 ...es el momento  
 ...llegó el día...  
 ...es el momento de bajar.

Conviene recalcar también los lazos que vinculan esta guerra con el cosmos, es decir con los dioses y que integran la guerra florida dentro del marco de la *agonía* cósmica.

Para apreciar a su justo valor los textos orales náhuatl ya mermados en cuanto a su expresión por su transcripción alfabética en los manuscritos, conviene ante todo situarlos funcionalmente en el marco global de la producción verbal prehispánica. Un canto lírico, gemido del alma, y un canto elegíaco con su receptor potencial, tocan la cuerda sensible de la dimensión afectiva, pero ambos se mantienen en el ámbito de la "ex-presión" humana que modula sobre su lira los distintos temas del ser y de la existencia. En cambio el canto de guerra *funcional*, tal y como lo definimos aquí, es parte de una estructura existencial agonística en la cual está sumergido el hombre de Anáhuac, y por lo tanto lo determina culturalmente. El canto de guerra tiene, en la mente indígena prehispánica, la misma eficiencia que el arco o la flecha; es parte constitutiva del acto bélico.

Las particularidades expresivas del *canto de guerra* en su enunciación circunstancial, es decir, con todo el aparato gestual, dancístico, de maquillajes, de atuendos, de música y de ritmos, deja a la *palabra* un lugar exiguo en el acto ritual. Si el canto parece un "arcabuco breñoso" según la expresión de Sahagún, no es que lo inspiró el diablo, sino que la dimensión propiamente lingüística estaba estrechamente vinculada con la presencia dramática de varios *actores* guerreros y que su linearización posterior en el manuscrito alfabético nulificó totalmente la resonancia polidimensional y el carácter mágico-performativo que le eran propios.

El hecho de reubicar el canto en el cuadro de su funcionalidad prehispánica no restituye la voz viva en su expresión original, pero por lo menos, permite explicar frecuentemente el caos sintáctico que reina en la transcripción gráfica que tenemos de él, e imaginar más acertadamente el esplendor de lo que fue.

