

XOCHIQUETZAL EN EL *CUICACALLI*. CANTOS DE AMOR
Y VOCES FEMENINAS ENTRE LOS ANTIGUOS NAHUAS

DOMINIQUE RABY

En el pasado se han opuesto dos tipos de construcción de lo femenino. Uno estaría vehiculado a las sociedades sencillas, en las que las relaciones son más igualitarias: la mujer celebraría, a través de los ritos que le son propios, la buena marcha de sus actividades sexuales. El otro, asociado a las sociedades más complejas, pondría el acento bien en la maternidad, bien en el estatuto de hermana, portadora de posibles alianzas (véase, por ejemplo, Collier y Rosado, 1981: 276, Ortner y Whitehead, 1981: 21-22, para una hipótesis que simplificamos aquí al máximo). La sociedad prehispánica náhuatl está lejos de ser lo que se considera una sociedad simple. Se podría decir, al contrario, que es muy compleja, tanto en el sentido antropológico como en el sentido común del término: porque es una sociedad muy jerarquizada, por una parte, y por el número de elementos dispares, de procedencias diversas, que logra integrar en un sistema social y cultural coherente, por otra parte. Coherente no significa, sin embargo, exenta de contradicciones: cualquier sociedad genera y administra sus propias contradicciones y los antiguos nahuas no son una excepción. ¿No se encontraría en éstos, no solamente una única construcción aceptable de la feminidad, aquella que es indisociable de la maternidad, sino también al menos otra que funcionaría más bien en el plano del amor y de sexualidad? Queremos mostrar no sólo que éste es el caso, sino también que estas dos “concepciones nahuas de la mujer” no se concretizan necesariamente en una relación de oposición. Para demostrarlo utilizaremos un ejemplo concreto, el del canto de amor náhuatl o *cococuicatl*.

Entre los mexicas no cabe duda que se celebrara la maternidad, una maternidad particular, exaltada cuando había un desenlace fatal, y que venía a ser el paralelo esencial de la proeza guerrera masculina. Se trata de un ejemplo típico del concepto dualidad-unidad tan fundamental en el pensamiento náhuatl (véase León-Portilla, 1985a: 132-152). Unidad de la muerte guerrera, ya sea en sacrificio, en el campo

de batalla o en el cuarto de parto. Dualidad de la muerte guerrera, en sus aspectos masculino y femenino, a los que corresponden una dualidad temporal (la trayectoria del sol, que va acompañado por las almas de estos muertos privilegiados, de la ascensión al cenit por los hombres, del cenit al parto por las mujeres) y espacial (el este y el oeste). Este aspecto de la feminidad, tal y como era percibida por los nahuas, se encuentra expresado muy claramente en un género particular de literatura: el *huehuetlatolli*, depositario y transmisor de la sabiduría tradicional, expresión sofisticada del estándar esperado de comportamiento social. Se trata, más concretamente, del discurso pronunciado por la partera, dirigido a la joven muerta durante el parto y que hace referencia al mito fundador que pone en escena a la diosa-madre Quilaztli-Cihuacoatl. Como el concepto de buen guerrero, el de la “madre-guerrera”, a pesar de su carácter excepcional (ni todos los hombres son guerreros, ni todas las mujeres mueren durante el parto), forma parte de un conjunto de normas y de preceptos que vienen a determinar el comportamiento ideal de hombres y mujeres, que deben ser castos, sobrios, respetuosos con el orden establecido y consagrados a sus hijos. Pero, en lo que atañe a la feminidad, ¿es ésta la única construcción que se puede encontrar en la literatura náhuatl? Dos conjuntos de textos nos hablan de otra feminidad: los *nahuallatolli*, o sortilegios, que reservamos para un estudio posterior, y el *cuicaiotl*, la poesía cantada tan apreciada por los antiguos nahuas.

Procuraremos mostrar que el *cococuiatl* o “canto de tórtolas” no solamente propone otra versión de la feminidad, sino que además esta versión es producto de voces poéticas femeninas. Para mostrarlo proponemos, primero una lectura del contexto de elocución y de producción de este género poético. Se sabe que la danza, la música y la poesía están intrínsecamente relacionadas en las fiestas nahuas: procuraremos recordar brevemente cómo los cantos y las danzas se concretizan en las representaciones.¹ Luego veremos, en detalle, qué es el *cococuiatl*, y quien lo interpreta. Sólo entonces podremos proponer una identificación más precisa de los compositores de este género único. Finalmente, habremos de comprender, si, como creemos, el *cococuiatl* es una poesía femenina, cómo este género se inserta en el sistema cultural náhuatl y cómo se une a las construcciones de lo femenino.

¹ Aquí utilizaremos como sinónimos los términos de poesía y canto. Además, para simplificar el texto, dejaremos las palabras nahuas en singular, ya sea la utilización en singular o en plural.

1. CONTEXTO DE INTERPRETACIÓN DEL COCOCUICATL

1.1. *Aprendizaje e interpretación de los cantos y bailes*

Motolinía, en un pasaje bastante conocido de sus *Memoriales*, da una descripción muy detallada de ciertos tipos de danzas y cantos, así como de los instrumentos musicales que marcan el ritmo y el tono (Motolinía, 1996: 537-544). Reuniendo las informaciones dadas por Motolinía, se llegan a caracterizar las dos formas principales de danzas, el *macehualiztli* (acción de merecer) y el *netotiliztli* (acción de bailar). El *macehualiztli* es una danza de carácter religioso acompañada de cantos, solemne y grave, que se reserva para las fiestas de los dioses (todos los meses, que tienen 20 días) y para las celebraciones de victoria guerrera, siempre con el fin de dar las gracias a los dioses. El *netotiliztli* se danza igualmente acompañado de cantos, pero es de carácter más profano; se festeja la victoria guerrera de la entronización de un nuevo señor, o una boda, o cualquier “novedad alguna”. En estas ocasiones, se componían nuevos cantos, viniendo a unirse con aquellos que exaltaban las hazañas del pasado y las proezas de los antiguos señores, los cuales se transmitían de generación en generación.

Estas danzas profanas podían, tener un carácter más o menos público. Las danzas más generales se efectuaban en las plazas de las ciudades y podían reunir más de mil bailarines, los cuales, seguían el compás sin dar un paso en falso, y cantaban a coro canciones que repetían hasta tres o cuatro veces. Igualmente, un señor podía celebrar una fiesta de carácter semi-público, en el patio principal de su palacio o, incluso, en las salas interiores de la vivienda. Finalmente siempre, según Motolinía, el *netotiliztli*, al menos bajo su forma pública, adopta una fórmula en *crescendo*: primero se empieza, por la mañana o al final de la tarde, con una danza de tono grave, en modo menor y de ritmo lento. Una vez que se han bailado estos primeros cantos, el ritmo se hace más vivo y el tono más agudo. Y así sin interrupción; una vez que cae la noche, el canto es muy alegre y el ritmo alborozado. En este momento, el grupo de bailarines se dirige hacia el palacio para continuar cantando hasta la medianoche. Estas danzas y cantos son de hombres: los nobles y sus niños participan; otros hacen las veces de bufones y se esfuerzan en hacer extravagancias disfrazados de extranjeros, de mujeres viejas o de bobos. Y concluye el franciscano, “cierto era muy cosa de ver” (*ibid.*: 540).

Para encontrar las danzas en las que participan las mujeres, hay que recurrir a Durán (1984: 188-196). Las informaciones de este cronista están organizadas de forma distinta: describe las danzas tomando

como punto de arranque la enseñanza y las actividades de los *cuicacalli* o casas de canto. Así, una hora antes de la puesta del sol, cada tarde, algunas personas mayores de los dos sexos (*teanque*: los que dirigen a la gente *chiuatepixque*: las que guardan a la gente), designadas a este oficio en cada barrio de la ciudad, reúnen, aquellos a los muchachos y éstas a las muchachas, y los acompañan al *cuicacalli*, la casa de los cantos, para aprender a tocar la música, a cantar guardando el compás y a bailar siguiendo el ritmo. Los jóvenes entre doce y catorce años no se dispensan: penas severas esperan a los reacios. Respecto a los guardianes, deben asegurarse que los jóvenes van y vienen directamente de su domicilio a la casa de los cantos, y viceversa, sin que ninguna “deshonestidad” ocurra. El *cuicacalli* principal y Tenochtitlan se encuentran a varios pasos del recinto de la Plaza Mayor: allí reúnen muchachas en una sala y a los muchachos en otra. Una vez que todos los jóvenes han llegado, se agrupan en el patio central donde los profesores de música y canto ya se han instalado, y la lección continúa hasta que la noche está bastante avanzada.

Las clases en el *cuicacalli* representan para los jóvenes una ocasión de encuentros amorosos; ya sea una joven pareja que elige bailar siempre junta (la pareja se coge de la mano) esperando prudentemente la edad de casarse, ya sea que el joven, más impaciente, se las arregla para encontrar a la joven en su casa, de noche y a espaldas de todos. La ofensa es grave si se trata de un novicio de la escuela de los sacerdotes, —el *calmecac*— y un castigo severo espera al muchacho. En otra circunstancia las cosas se pueden siempre arreglar por medio de una boda.

En cuanto a las danzas que se enseñan en el *cuicacalli*, son danzas de diferentes tipos, sagradas y profanas, y la lista no coincide bastante bien con la descripción de Motolinía. Aunque Durán describe danzas prehispánicas, éste pudo sin embargo asistir a cada uno de los géneros, todavía en boga en el siglo XVI: menciona la presencia de las mujeres en varias ocasiones. Así Durán las describe en el orden siguiente:

1. Las danzas graves y lentas de los señores, para las ocasiones solemnes.

2. Las danzas “de placer”, cuyos cantos son de tonalidad más aguda. Se trata de cantos de amor, de temas galantes, que Durán llama los “bailes de mancebos”.

3. Los *cuecuechcuicatl*, son danzas “deshonestas”, “que casi tira [es parecida] a esta zarabanda que nuestros naturales usan”. Durán condena la lascividad y menciona la presencia, además de los personajes masculinos, tanto de mujeres como de hombres vestidos de mujeres.

4. La “danza de Xochiquetzal”, como ejemplo de danza ritual, en

la que los jóvenes ataviados suntuosamente, se transforman en dioses o en animales e interpretan una especie de ballet cantando un argumento elaborado.

5. La danza burlesca, llamada “de los viejos”, porque los bailarines llevan máscaras de ancianos y deformes “que no es poco gracioso (...) y de mucha risa”. Un tipo de danza relacionada con la de los “truhanes”, en la que el personaje principal es un bobo y en la que se suceden acrobacias.

6. La danza de los “voladores”.

7. Finalmente, una danza alegre, en la que hombres y mujeres, magníficamente vestidos, imitan a borrachos (aunque Durán no lo especifica, se trata sin duda de una danza ritual en honor a los dioses del *octli*, bebida alcohólica).

Todos estos cantos y danzas son privativos de los jóvenes, para mayor gozo de los ciudadanos, que se recrean, durante las manifestaciones públicas, con los mil juegos, bromas, interludios y cantos “de mucho contento”. En el palacio gustaban particularmente los cantos que contaban las hazañas del linaje del señor, o aquellos otros de tanta tristeza, dice el dominico que los pudo escuchar, “que me da pesadumbre oírlo y tristeza” (*ibid.*, 196), y en los que reconoce el *icnocuicatl* o “canto de privación”.

Pero el *cuicacalli*, la casa de los cantos, no es solamente el lugar de la juventud. Durante el día, y hasta la llegada de los jóvenes, hay otro tipo de reunión. Los *tequihua*, o guerreros que han obtenido cierta gloria, pueden bailar con las *ahuiani*, mujeres jóvenes que se dedicaban a esta ocupación, pueden también contrariamente a los otros hombres, llevar sus relaciones con estas mujeres a la vista y al saber de todos. Los valerosos se presentan vestidos con sus mejores atavíos, cuando uno de ellos siente que una mujer lo mira con interés, la llama y baila con ella cogiéndola de la mano, ofreciéndole plumas preciosas, joyas y maquillaje, “festejando lo mejor que podía a aquella mujer” (*ibid.*, 195). A estas mujeres, Durán las llama cantoneras o rameras. Este último término aparece en el diccionario de Molina (1992, I: 101v) “ramera puta onesta: *aauiani*”; más tarde volveremos a este extraño calificativo de “puta honesta” que define a la *ahuiani*. Desgraciadamente, Durán no menciona el tipo de cantos que acompañan las danzas.

En resumen, ¿qué es lo que se observa? En primer lugar, dos conjuntos bastante claros de danzas solemnes y de danzas más alegres. Las danzas para las fiestas sagradas están dispuestas minuciosamente siguiendo el propio orden del ritual. En segundo lugar, en cuanto a los festejos profanos, se observa sobre todo un *crescendo* que va del grave y solemne

al más burlesco, y que sigue el desarrollo cronológico de la fiesta. Estos diferentes géneros no corresponden a una dicotomía público-privado, porque todos pueden representarse tanto en el palacio del señor como en la plaza pública; en general, sin embargo, las fiestas rituales son públicas. Por otra parte, todos los jóvenes, muchachos y muchachas pueden participar en las danzas profanas, cuyos pasos, ritmo y palabras conocen; solamente ciertas danzas, entre las más graves, están reservadas a los nobles y quizás exclusivamente a los hombres nobles. A éstos les gustan especialmente los cantos donde se exalta su linaje, y los *icnocuicatl*. El *Códice Florentino* muestra, por otra parte que todos los géneros, indiferentemente, pueden ser convenientes en las celebraciones de la trecena Una Flor, una semana especialmente consagrada a los cantos y a las danzas (*Códice Florentino*, citado en León-Portilla, 1985b, 29). Los cronistas describen las danzas que organizan las autoridades civiles y religiosas: fiestas rituales reglamentadas por los sacerdotes, celebraciones profanas y públicas encargadas por los señores y fiestas privadas que no traspasan los límites del recinto real. Todos los ejemplos de cantos que poseemos se incluyen en estas categorías, y, como veremos, son composiciones de hábiles profesionales, de nobles particularmente dotados. Pero la gente común, ¿compondría asimismo una poesía cantada que le sería propia o repetiría los cantos aprendidos en el *cuicacalli*? ¿Qué se cantaba durante las celebraciones privadas de los *macehuales*, los campesinos? A este respecto, como con varios temas relacionados con la gente del pueblo y sus costumbres, los cronistas nos dejan en la ignorancia.

1.2. *El cococuicatl*

Veamos ahora lo que Durán califica como canto de amor. En primer lugar, coloca este género inmediatamente después del de las danzas solemnes, y lo distingue muy claramente de los *cuecuechcuicatl*. Lo que dice se resume en pocas palabras:

Otros había de menos gravedad y más agudos, que eran bailes y cantos de placer, que ellos llamaban “bailes de mancebos”, en los cuales cantaban algunos cantares de amores y de requiebros, como hoy en día se cantan, cuando se regocijan (Durán, 1984: 192-193)

Durán atribuye pues a estos cantos el nombre, traducido del náhuatl, de “bailes de mancebos”; ahora bien, se sabe que Durán, que no es siempre muy exacto en sus interpretaciones del náhuatl, traduce *cuicatl* por

danza y no por canto. Si suponemos que también se ha equivocado en lo que respecta al género de la palabra “mancebos”, obtenemos “canto de mozas”, lo que está muy cerca del náhuatl *cococuícatl*. En efecto, según Molina (1992, I: 85 v), *coco* significa “moça de servicio”, o sea el equivalente femenino de *xolo*, “moço de servicio”. El término *coco* permite también un juego de palabras con *cocotli*, tórtola, y así *cococuícatl* puede traducirse, como sabemos, “canto de las tortolas” o “canto de moza de servicio”.² ¿Por qué no “canto de manceba”? El equivalente femenino de “mancebo”, en los cronistas del siglo XVI, es igualmente “moça”. En efecto, mientras que el término “mancebo” es semánticamente neutro, y designa al muchacho, el término “manceba” significa “joven amante”. Motolinía, 1996: 443, y Molina, 1992, II: 97v traducen “manceba” o “manceba de soltero” por *temecauh*. Ahora bien, ningún género de canto conocido recibe este nombre. Existe, sin embargo, otro sentido en el término “manceba”, utilizado por Durán y otros: concubina de un señor. Como veremos después, es probable que Durán haya confundido todos estos sentidos, para armonizar el término *cococuícatl* con cierta fiesta donde participan tanto los hombres jóvenes (mancebos) como las concubinas (mancebas), y donde se interpretarían “cantos de mozas”.

Pero estos *cococuícatl* son también cantos de placer que se cantan para regocijarse, y sin duda tenemos que entender en este sentido el término *ahuilcuícatl*, (“canto para alegrar”) mencionado en el *Código Florentino* (1951) al principio de una lista, pero que no se encuentra asociado a un poema específico. Esto haría de *ahuilcuícatl* un término genérico para varios estilos “ligeros”. Pero se trata, en el caso del *cococuícatl*, no solamente del simple regocijo, sino también del placer relacionado con el amor; sin embargo, no hay que tomar aquí el término “amor” en un sentido occidental, romántico o platónico. Al contrario, el amor entre hombres y mujeres, entre los antiguos nahuas, es antes que nada un amor que se expresa a través de la sensualidad y el erotismo, como bien lo encarna, por otra parte, la diosa que lo patrocina, Xochiquetzal.

En el *cuecuechcuícatl*, un género que está relacionado con el *cococuícatl*, no se trata de amor (ver León-Portilla, 1985b: 33-34 y el análisis de Johansson, 1991). El hecho llega a ser, aunque con frecuencia metafórico, puramente sexual, es decir, despojado de los sentimientos humanos que caracterizan el amor. Es aquí donde se sitúa, a nuestro parecer, la diferencia fundamental entre el *cococuícatl* y el *cuecuechcuícatl*. Además existen, según Durán, ciertas diferencias de interpretación entre el *cococuícatl*

² En el caso de las mujeres nobles, “mozas de servicio” se refiere también a “damas de compañía”.

y el *cuecuechcuicatl*: el *cuecuechcuicatl* se danza lascivamente, con muchos movimientos sugestivos, aunque, según nuestro autor, no de una manera burlesca. Estos *cuecuechcuicatl* siempre, según Durán eran, aunque públicos, danzas de “mujeres deshonestas y hombres livianos” (1984: 193), un comentario que puede interpretarse ya sea como una indicación sobre el estatuto real de los danzadores, ya sea como la exclamación indignada y general de un religioso sinceramente escandalizado. Más bien parece que haya que ir en el sentido de esta segunda hipótesis. En efecto, según Vetancourt (1971: 64) el *cuecuechcuicatl* se danzaría, en la noche, durante la fiesta del mes *Ueytecuilhuitl*. Cada mujer, con el cabello despeinado, pone los brazos sobre los hombros del hombre que está a su lado, y la danza se efectúa “con mil deshonestidades”. Sahagún nos informa, con referencia a este mismo mes, de una danza de antorchas que precede a la fiesta en honor de la diosa del primer maíz, Xilonen o “Figurilla Sexo-de la-joven-espiga”. Las jóvenes, peinadas como las *ahuiani*, permanecen cada una de ellas entre dos guerreros, estas jóvenes mujeres no son *ahuiani*.³ Sin embargo, si un danzador organiza una cita amorosa con una de ellas después de la representación, será severamente deshonrado y golpeado. En cuanto a la joven, ya no podrá participar más en la danza y será condenada al ostracismo del grupo. Todo concluye con una boda de los culpables (Sahagún, 1992: 123-125, *Códice Florentino*, 1951: 98-103).⁴ En resumen, el desenfrenado erotismo del *cuecuechcuicatl* podría ser bueno, cuando se interpreta públicamente, una representación ritual estrictamente circunscrita. Por otra parte, un tipo de canto relacionado también podía interpretarse de forma profana, como lo testimonia el pasaje de Chimalpahin (1965: 211-214) sobre la representación, del “canto de mujeres guerreras de Chalco” en el palacio del *ueytlatoni* de Tenochtitlan, Axayacatl, cuyas palabras nos han sido ligadas (*Cantares mexicanos*, 1994, fol. 72r-73v).

No disponemos de ninguna indicación sobre la coreografía del *co-*

³ Las *ahuianis* están representadas con el cabello despeinado en el *Códice Florentino* (1961). El texto de Sahagún (1992: 123-562) especifica que también llevan trenzas las cuales, al contrario de las que llevan las mujeres casadas, parten de la frente y terminan en la nuca. Solamente el texto náhuatl del *Códice Florentino* es ambiguo en cuanto al estatuto de estas jóvenes, y no se puede saber si se trata de *ahuiani* o de mujeres que se comportan como las *ahuiani*. El texto es, por el contrario, muy claro en lo que respecta al estatuto de los participantes en la danza del mes siguiente (Tlaxochimaco): se trata de *ahuiani*, y no de jóvenes de familia (*teichpuchoan*).

⁴ Nuestro propósito aquí no es describir la representación del *cuecuechcuicatl*. Notaremos, sin embargo, que la mayoría de las fuentes mencionan un baile en el cual hombres y mujeres se cogen de la mano, o en el cual el hombre pone su mano en la cadera o el cuello de la mujer, según el estatuto social del bailar. Este baile se nombra *nenahualiztli*, “acción de estar cerca” (Molina, 1992, II: 67v). *Nenahualiztli* podría ser, como *macehualiztli* y *netotiliztli*, un término genérico, el cual describe a varias formas de baile, algunos sobrios (como en el mes Tlaxochimaco, según el *Códice Florentino*, 1951) y otros más bien “deshonestos” como el *cuecuechcuicatl*. La esencia del *nenahualiztli* es el contacto físico entre protagonistas de sexo opuesto.

cocuicatl. Sin embargo, y contrariamente al tratamiento que hace del *cuecuechcuicatl*, Durán no condena esta danza, lo que nos lleva a pensar que es lo bastante sobria para, al menos, no escandalizar a un religioso del siglo XVI. En cambio el dominico nos sugiere en alguna ocasión que el *cococuicatl* se cantaba públicamente, durante las fiestas del mes Tecuuhuitontli, mes precedente al Ueitecuilhuitl del cual acabamos de hablar.⁵ Vale la pena citar el pasaje (los puntos suspensivos corresponden a una corta digresión sobre el hecho de que la poligamia estaba permitida solamente a los más nobles):

Este día salían todas las concubinas de los señores de las casas y encerramientos donde las tenían, y les era permitido andar por las calles, con guirnaldas de flores en las cabezas y a los cuellos. Ibanse a los lugares recreables, las mancebas de un señor juntándose con las del otro, vestidas todas de muy galanos aderezos y camisas de muchas labores. Ibanlas festejando y requebrando muchos de los caballeros y gente principal de la corte, llevando ellas sus ayos y amas, que miraban por ellas con toda la diligencia del mundo. [...] Hecho el paseo estas damas, había baile y cantos entre ellas y los galanes, y saraos, y acabados, se iban cada una a su palacio donde eran sujetas. (Durán, 1984: 163-264)

Torquemada (1976: III 391), completa las informaciones de Durán: todos los cantos de este mes trataban de amor o de hazañas, y a los regocijos de los nobles no se mezclaba ningún plebeyo. Como el *cuecuechcuicatl*, el *cococuicatl* será pues ofrecido públicamente una vez al año, en una fecha fija. La “salida de las damas”, sin embargo, no se hace en honor a una diosa y parece tener un carácter más profano. Las dos danzas, pues, vienen a romper el curso normal de las cosas, en una inversión que recuerda el carnaval occidental. Sin pasar al acto (al menos teóricamente), los hombres y las mujeres, que se muestran muy púdicos en la vida cotidiana, pueden exhibirse; las damas muy bien custodiadas invaden de repente las calles y se dejan cortejar por otros galanes que no son sus esposos. En los dos casos, la ley de los números se invierte igualmente. Al no practicarse la poliandria entre los antiguos nahuas, la situación de la joven mujer entre dos hombres ofrece un carácter excepcional. Las concubinas, las cuales comparten —en algunos casos con muchas mujeres— el mismo esposo, se encuentran de repente en la posición del común de las mortales, y el *ratio* hombres/mujeres se reequilibra por un instante. Se sabe que la poligamia esta-

⁵ Según las fuentes, los tres meses de los cuales hablamos aquí (tecuilhuitontli, Ueytecuilhuitl y Tlaxochimaco) cuentan en total, sesenta días entre los meses de junio y agosto. Se trata pues de las fiestas de verano, en las cuales las flores tienen un papel importante. Ahora bien, las flores simbolizan, entre otras cosas, el amor y la sexualidad.

blece tensiones entre los hombres jóvenes y los poderosos nobles; este momento de relajación puede pues contribuir a hacer disminuir estas tensiones. ¿Y qué decir de las tensiones de las mujeres? Por un instante, ellas pueden gozar de un máximo de atención. Todos pues encuentran sus ventajas.

Veremos más tarde que estos cantos de amores se representaban seguramente de manera más regular, en particular en los apartamentos de las damas del palacio. Además, hay otra ocasión de regocijo, en la cual se cantaban los *cococuicatl* de manera pública o semi-pública: las bodas. En efecto, recordemos que Motolinía situaba las bodas principescas entre las ocasiones de fiestas. Según Hernández (1986: 117), “el *Cococuicatl*, o sea canto de tórtola, se cantaba en las nupcias y en él se alababa a los que contraían matrimonio”. La descripción que da (“se alababa a los esposos”) no corresponde, sin embargo, con el contenido de los *cococuicatl* que nos han llegado, y Hernández, que no conocía el náhuatl y que solamente había permanecido seis años en Nueva España, quizás habla aquí sin conocimiento de causa.⁶ Sin embargo, es muy probable que el canto de amor sea interpretado durante las bodas y los regocijos que se le atribuyen. Y en los apartamentos de las damas, no encontramos solamente a las esposas del señor, sino también a muchas otras jóvenes que han sido acogidas allí en espera de una boda con algún noble cerca del *tlatoani*, y que están bajo la tutela de las mujeres mayores.

Finalmente, mencionaremos un último testimonio sobre el canto de amor. Se trata de una breve advertencia dada a los confesores, en 1571, por el autor anónimo del *Código Carolino* (1967: 22): hay que interrogar a los amantes y a los jóvenes, escribe, a propósito de ciertas canciones, cuyo contenido sería licencioso.⁷ Este religioso, que domina el náhuatl, ha comprendido pues el porte de estos cantos.

1.3. *Relaciones entre canto de amor y sociedad*

Garibay (1993: XIV-XVI) proponía a las *ahuiani* como intérpretes de los *cococuicatl* y, efectivamente, nuestra revisión de las interpretaciones de los “cantos ligeros” a menudo nos ha llevado a éstas. No hay duda pues

⁶ El médico Francisco Hernández, enviado por el rey Felipe II a Nueva España, llevó a cabo un estudio farmacológico muy detallado y documentado sobre las plantas y los animales del país, así como sobre el uso que hacían los indígenas.

⁷ “*Circa confessionem hic advertum de hiz cantiunculis utroque modo; de quibus interrogant amantes ac adolescentules*”: A propósito de la confesión, hay que poner atención aquí a estas cancioncillas de los dos modos [aquellas compuestas en honor a alguien, y aquellas compuestas para burlarse]; con respecto a este sujeto, se interroga a los amantes e incluso a los jovencitos.

de que las *ahuiani* interpretaban estos cantos. Querriamos, sin embargo, explorar más en detalle esta hipótesis y ver si existen otras mujeres, que sin ser *ahuiani*, asumen ocasionalmente los valores ligados a éstas para interpretar el canto de amor. En efecto, éste se cantaba en las ocasiones en que no se necesitaba la presencia de las *ahuiani*, en particular durante la fiesta (para la cual se componían seguramente nuevos cantos) en la que el *cococuicatl* se convertía en una danza que mezclaba a los jóvenes y a las concubinas de los señores. Aquí habría, una vez al año, una representación arquetípica del canto de amor.

Por lo tanto, si lo hemos comprendido bien, no solamente es el grupo social el que puede cambiar (mujeres honestas o *ahuiani*), sino también el contexto de elocución. Si la *ahuiani* puede cantar el *cococuicatl* en cualquier momento (y, sin duda, en particular en el *cuicacalli*, durante las reuniones con los guerreros), las mujeres nobles pueden del mismo modo hacerlo, ya sea durante las ocasiones en las que una cierta licencia se permite (“salida de las damas”, nupcias), ya sea en sus apartamentos. Los valores dominantes entre los antiguos nahuas siguen siendo, por supuesto, los valores transmitidos por los *huehuetlatolli*, los cuales pretenden formar muchachos y muchachas castas, sobrios y obedientes. Pero nada impide que, paralelamente, se permitan, en particular durante ciertos regocijos, ciertas piezas ligeras que hablan de amor y galantería, danzadas por hombres y mujeres, galantes y concubinas, guerreros y *ahuiani*, piezas que reciben el nombre de *cococuicatl*.

2. EL *COCOCUICATL*, POESÍA FEMENINA

Pero, ¿quién compone estos cantos de amor? Intentaremos responder a esta pregunta en dos momentos. En primer lugar, veremos quién, de manera general compone la poesía entre los antiguos nahuas, y qué papel desempeñan las mujeres. Luego veremos lo que dicen estos cantos, con el propósito de deducir qué voz se expresa.

2.1. *Los compositores, profesionales y aficionados*

Sobre los compositores, las fuentes son a la vez sucintas y unánimes. Existen, primeramente, compositores profesionales, profesión que cuenta con dos especialidades: los compositores de cantos religiosos, ligados a los templos, y los compositores de cantos profanos, que tienen su sede en el palacio. Todos están remunerados, y los compositores religiosos

están bajo la tutela de un sacerdote, encargado de vigilar que los cantos se hagan “en regla” (*Primeros memoriales*, 1992: 100-101). Los compositores profanos están al servicio del señor, y deben componer los cantos nuevos para los regocijos públicos y las fiestas privadas. Comparten con los profesores de danza y los músicos una pieza del palacio llamada *mixcoacalli* en la que se guardan los instrumentos de música y los trajes, donde se preparan los bailes, y donde los profesionales están a disposición del señor cuando no hay nada previsto. El señor puede pedir que le enseñen los cantos, y canta por pasar el tiempo las palabras asociadas a las danzas. Lo mismo es el caso de las mujeres: en sus apartamentos, escuchan a sus damas de compañía cantar y tocar el tambor *huehueltl* (Sahagún, 1992: 459, 468-469). Y en efecto según Pomar (1993: 181), que compiló para su “Relación” de 1582 numerosos cantos prehispánicos, una joven podía dedicarse especialmente a la música: “imponíanles sus madres a tejer, hilar y hacer de comer; algunas había que se inclinaban a tañer, cantar y bailar”. La existencia de cantadoras-compositoras profesionales desgraciadamente no está documentado.

Pero no era necesario ser profesional para componer poesía. Según el mismo Pomar (*ibid.*: 190), todos los nobles, e incluso algunos plebeyos, podían ejercitarse en la composición, y concretamente en la de los cantos que alaban las hazañas de los señores y de los valerosos. Así, los más dotados llegaban a tener cierta fama y eran recompensados por toda la nobleza. Finalmente, Ixtlilxóchitl (1949: 295) nos informa que las nobles damas podían igualmente ejercitarse en la poesía, y cita el caso de la “Dama de Tula”, concubina del señor de Texcoco Nezahualpilli, que, como su apodo lo indica,⁸ era muy sabia y “en la poesía muy aventajada”. Y sin duda, es ahí donde debemos buscar a las mujeres compositoras, entre las esposas de los altos dirigentes. En efecto, éstas reúnen todas las condiciones necesarias: pueden ser muy instruidas, y disponen de tiempo libre suficiente, y de la experiencia práctica deseada. Una poesía que, como el caso de la “Dama de Tula” lo testimonia, llega a ser conocida. Esta dama acabó por ocasionarse disgustos, ya que, según Ixtlilxóchitl, el hijo mayor de Nezahualpilli intercambiaba con ella algunos cantos, de modo que pensó que existía un asunto galante, lo que le costó la vida al joven. De cualquier modo, esta historia estrecha los lazos entre la poesía femenina y la relación amorosa. Pues el crimen, aquí, ¿no sería el de haber compartido poesía con la esposa de un señor fuera del día consagrado a este efecto?

¿Debemos deducir de esto que las mujeres componen solamente cantos de amor? Por supuesto que no; su poesía incluye los géneros habituales,

⁸ Este apodo sería en náhuatl Toltecacihuatzin: “dama de cultura perfecta”, ya que se atribuía a los toltecas la invención de las artes y de las ciencias. Ixtlilxóchitl precisa que se llamaba así a la dama, de origen bastante modesto, no porque viniera de Tula, sino en honor a sus cualidades.

y si a menudo es imposible identificar al autor de numerosos cantos anónimos, un canto de guerra, por lo menos, será seguramente de composición femenina (León-Portilla, 1994: 195-209). Pero podemos pensar que, en las piezas de palacio donde ellas escuchan e interpretan los cantos con sus damas de compañía, (las *coco*), las damas componen nuevas creaciones en vistas a la fiesta cortés que es *su* fiesta, la “salida de las damas”. ¿Qué sucede con las otras mujeres nobles, las primeras esposas, las reinas-madres o algunas mujeres dirigentes que se pueden encontrar a lo largo de la historia náhuatl? Sus responsabilidades o, a veces, su edad ¿les permiten disponer de tiempo para componer cantos de amor, asociados a la juventud y a la desenvoltura? En estos casos, una vez más, no disponemos de las informaciones necesarias.

Nos parece pues que se pueden observar complementarios. Por una parte, según las fuentes, las mujeres componen menos que los hombres, por otra, la fiesta en la que las mujeres de palacio son las actrices principales es una fiesta del amor. ¿Podemos deducir de esto, como lo hacemos, que el canto de amor es un estilo que se atribuye particularmente a aquéllas que lo componen? Se podría objetar muy bien, en efecto, que esta poesía de amor está compuesta por hombres y, cantada, por mujeres. El contenido de las piezas nos permitirá responder a esta pregunta.

2.2. *Lo que dice el cococuatl*

Antes de presentar algunos ejemplos de *cococuatl*, debemos decir algunas palabras sobre nuestra traducción. El *cococuatl*, como todos los cantos forma parte del conjunto de textos más difíciles de la literatura náhuatl, tanto por la oscuridad de ciertas metáforas, oscuridad sobre la cual los cronistas son unánimes, como por las pocas traducciones al español hechas en colaboración con los cantores mismos (como es el caso, por ejemplo, de los sortilegios o *nahuallatolli*). A estas dificultades se añade esta otra específica al *cococuatl* y a algunos otros géneros poco representados: la falta de elementos de comparación.

Nos apoyaremos pues en las traducciones anteriores, pero también propondremos, además de la división dada por el manuscrito, una segunda nivelación interna, y que sigue, a nuestro parecer, el ritmo indicado por ciertas repeticiones.⁹ Por otra parte, creemos que los cambios de personajes, cuando ocurren, están indicados en el texto, y, de manera hipotética pero sistemática, atribuiremos a un mismo personaje todo el texto que sigue a un apelativo respondiendo a otro apelativo, o el texto asociado a un cambio de nombre. Finalmente, como en el caso de los sortilegios, la poesía cantada recurre tanto a los juegos de palabras como

a los dobles sentidos, lo que indicaremos algunas veces. Todos los ejemplos están sacados de los folios 74v-77r de los *Cantares mexicanos*, donde se encuentra la única versión de un largo canto, compuesto de varias partes distintas, reunidas bajo el título de *cococuícatl*. La traducción se aproxima lo más posible al náhuatl y va seguida de nuestra interpretación. Las interjecciones vienen indicadas en bastardilla. He aquí algunos pasajes:

1 ¿Camach timitlaco tiniuctzin Naa noo tzin?
 Chalchiuhnene *ya* ayoc nonmati
 ye nochan in yeto *yao ohuaye*
 nenachaua *ya* ça ca ye nonan
 Ça nihuetzca *ya* tinecha ytta oquiche cihuatl
 mochan *o* nicnequi *a*
 ma nochan niyeto *yao ohuaye*
 nech *a* ahua *ya* çan ca ye nonan *a*.
 ¿Nanotzin campa qui ...?
 [¿Chalchiuh?] nehne in manimiqui
 in tinocihuapoya ayoc nel niccaqui *a*
 nech *a* ahua *ya* çan ca ye nonan
 Matel ytla yca *ya* *a* qui nocaya
 ancaçoancan
 tlacaco niez tlacaco nietoz *ha*.

Traducción

- ¿Es posible que te hayas hecho daño, tú mi hermana, Nanotzin [Maternidad?]?
 - Figurilla-de-jade, no lo sé todavía
 ¡que yo esté en mi casa!
 mi madre verdaderamente me reprende
 pero yo me río, tú me ves, mujer que tiene un hombre,
 sólo deseo tu casa
 ¡ah, que yo esté más bien en mi casa!
 mi madre verdaderamente me reprende
 - Nanotzin, ¿dónde...?
 - [Figurilla-de-jade], que me muera, ¡mujer como yo!
 no comprendo todavía
 mi madre verdaderamente me reprende
 sin embargo, cerca de él, y él a mi lado,
 entonces estaré en paz, estaré en paz

⁹ En algunas ocasiones nos hemos ayudado del diccionario publicado por Bierhorst (1985); pero esto no significa que nos inspiremos en la traducción de este autor. En efecto, éste traduce el *cococuícatl* no como un género propio, sino como si fuera una mezcla de *cuecuehcuicatl* y de danza burlesca, lo que nada, en el texto o en los cronistas, lo justifica.

Interpretación: *itlaco*, *nitla* significa dañar y está utilizado en particular para las indisposiciones de orden sexual (véase *Códice Florentino*, 1961: 109). Como reflexivo, puede tener sentido de caer enfermo “por se dar mucho a mugeres”, según Molina (1992, II: 43). Pero el reflexivo parece indicar aquí que Nanotzin sufre, sin duda moralmente, a la vez que sugiere un doble sentido de orden erótico. El diálogo se establece entre Chalchiuhnene y Nanotzin, la enamorada confusa (yo no sé, etc.). Ella duda entre su casa que representa la seguridad donde la espera su madre, la cual condena la relación amorosa, y la presencia de su amante, que sólo la deja en paz (siempre con una connotación erótica: estar en paz, estar satisfecha). *Ma tel itla ica aquí noca* permanece oscuro, ya que *aquí* puede traducirse bien por “aquel que” (*in aquin*) bien por “se posa”, pero tanto en un caso como en otro el sentido sería el mismo: los amantes están juntos.

¿Por qué Nanotzin desea la casa de Chalchiuhnene? Es muy posible que la primera sea la joven amante (*temecauh*) del marido noble de la segunda, lo que explicaría igualmente porqué Chalchiuhnene le pregunta si (por fin) está cansada de sus “excesos amorosos”.

2. *Ohuanca* tlatzihuiz noyol tinonan
 aquí huelamati a ahuilnemi a
 yn mach nel oc nicaquiç a yca tinechahua ya
 Ye nahuilnemi a çan ca tinonan *ohuayae*
 noquich in yeh eua ya
 aço nittolo ya cuix ninocaqui a
Ohuaya nichoca ya o niyeccihuatl
 niQuetzalmiyahuaxoch ninahuilo nicihuatl aya
 a ca nixtonaç i çan iuhqui nimiquiçin
 mah *ayaya ho ohuaye* ninohuetzquilia *ayaha ohuaha*
 ¿Quen tinoca ya tiniuctzi?
 ica nichoca ya çan iuhqui nimiquiçin
 yah *aya ya oo* ninohuetzquilia *yaha ohuaya*.

Traducción

Mi corazón será arrasado, madre,
 él que va feliz, que vive en los placeres,
 claro que lo escucharé todavía, por eso tú me reprendes.
 Vivo en los placeres, sí de veras madre,
 mi hombre, él que se va
 ¿acaso él me aprecia, acaso estoy satisfecha?
 Lloro, yo, mujer perfecta
 yo, Flor-de-maíz-precioso, que vivo en el desorden

de veras mi rostro se calentará y así moriré
 me burlo de mi misma
 ¿cómo tenerte a mi lado, tú, pequeño hermano?
 por eso lloro, y así moriré
 yo que me burlo de mi misma

Interpretación: la joven mujer se queja con su madre. Ella sabe que la relación amorosa va a acabar mal, pues su amante, de hecho, no le dedica tanta atención como debiera, él se va. La joven no está orgullosa de su actitud, y sin embargo no puede deshacerse de la idea de retener a su amante. *Icutli* significa la hermana o el hermano menores, cuando es la mujer la que habla. Creemos que aquí se trata del hermano menor, un término afectivo que designa al amante. *Ixtona*, tener calor en el rostro, indica sin duda (en un doble sentido) a la vez bochorno provocado por la vergüenza que le inspira su vida disoluta y por la excitación amorosa.

3. Çan ye niQuetzalxotzin *ayaho*
 ninotlaçotla niyectlo nicihuatl
 niquimahua *ya* niuchuan *i*
 Cozcamalintzin Xiuhtlamiyahualtzin
 ye ahuilnemi *a* quetzalcuatequi *ya oo yao ohaye ya aya*
aya ha
 Nano [¿Ma no ?] tinonan *on ohuaye*
 ma xiquimaya *aya* nicuihuan *i*
 Cozcamalintzin Xiuhtlamiyahualtzin
 ye ahuilnemi *a* quetzalcuatequi *a Eta*.

Traducción:

Yo soy Flor-de-Quetzal,
 me amo y soy una mujer perfecta
 reprendo a mis hermanas menores
 Collar-trenzado y Perfección-de turquesa
 verdaderamente ellas viven en el placer, confeccionan el peinado de
 quetzal
 Nano, madre mía, repréndelas, a mis hermanas menores,
 Collar-trenzado y Perfección-de-turquesa
 verdaderamente ellas viven en el placer, confeccionan el peinado de
 quetzal.

Interpretación: una joven que interpreta el papel de una persona prudente, reprende a las que se dejan llevar por una vida demasiado disoluta, y exhorta a su madre (para acrecentar su autoridad) a juntar su voz a la

suya (a menos que sea la misma joven Nanotzin y que el término “madre” indica el afecto). *Quetzalcuatēqui*: en los *Primeros memoriales* (1993: f. 68r, 73v) el *quetzalcula* es un peinado hecho de plumas de quetzal. El *quetzalculaquauitl* es un casco militar coronado de dos copetes de esas mismas plumas, peinado por otra parte característico de la diosa Xochiquetzal, diosa del amor (veremos más tarde la relación entre Xochiquetzal y la guerra). El sentido de *quetzalcuatēqui* sería pues “ellas confeccionan el peinado de Xochiquetzal”, es decir, que ellas viven siguiendo las voces de la diosa, acaparadas por las actividades amorosas.

4. Pehualo ya nican Tziuhcohuac a niuchuan
 nao [¿ma oc?] cocomontoc
 ixochihuehueuh *ahaya* nonahual *ah*
ah noyol quimati a *ohuanca*
 ye nocuic çan nocon *ya* yehua
 Ica nompaqui a niPapaloxoch
 ma *yan* itlan *aya* noncuica *ya*
 y noxochiyecolī ahuiliz
 nic mana *ya* noo cuicaytoa *ya*
 Iz tle ye ticchiuhque çan tiniuctzin
 yca qualania *aya* noquichui
 yuhquin *ah* tittatehque *an* nopilotzin
 ma çan nicahua *ya*
 nicahua çan tonan *aya* noquich a
 O qualli nechitta *ya* çan ca ye icihuah
 ne hualmotlali acatempān *i*
 ach quen noconchihuaz *aya*
 noquich in Acaxochitl *o* ipan momati
 ymac noncuetlahuix nech *ya* cahuaz.

Traducción

Ya empezó, aquí en el Lugar-de la serpiente-de turquesa, ¡mis hermanas (hermanas)!
 que resuene primero, el tambor florido de mi nahual
 mi corazón lo saborea,
 de tal modo que hago que se alce mi canto.
 Con esto me regocijo, yo Flor-de-mariposa
 que yo cante a su lado
 mi disputa florida alegrará
 la ofrezco, la interpreto mi canto:
 He aquí lo que hemos hecho, mi hermana (hermano),
 y por eso mi hombre está enfadado
 por lo que hemos mostrado, mi sobrina (sobrino)

que yo le reprenda, que yo lo deje, mi hombre, nuestra madre.
 Verdaderamente me ve hermosa su mujer,
 entonces ella viene a sentarse al borde de las cañas
 ¿qué voy a hacer?
 mi hombre se deja conmover por la Flor-de-las-cañas
 entre sus brazos me he marchitado, y él me dejará.

Interpretación: parece ser que nos falta un movimiento de la danza para comprender “lo que hemos mostrado” (*tittatehque*: por otra parte, este verbo queda incompleto). Como quiera que sea, el canto empieza (como muchos otros) por una presentación de los cantores. Papaloxoch es la que cuenta la historia al auditorio, compuesto de hermanos-as y de sobrinos-as (términos que vienen a marcar la afección, la fraternidad); ésta se termina con un refrán que no hemos incluido aquí, sobre una invitación a bailar. Así es como interpretamos este texto bastante oscuro: habría cuatro personajes, Papaloxoch y alguien con quien ella ha hecho algo (“nosotros”), el amante enfadado (probablemente por celos) de Papaloxoch (*noquichui*), y la mujer del amante (*icihuauh*). La disputa “florida” se establece pues Papaloxoch amenaza con abandonar al amante, mientras que él, por su parte, se deja conmover por su mujer (*Acaxachitl ipan momati*;) la que, celosa de Papaloxoch, se ha retirado cerca de las cañas. La flor de las cañas es esta mujer, y el amante de Papaloxoch se aprovecha de su disputa para ir a encontrar esta flor (el término “flor” se puede interpretar en un sentido simbólico: el sexo, aquí femenino). Viendo esto, Papaloxoch se da cuenta de que, a pesar de lo que piense la mujer de su amante (*cualli nechitta çan ca ye icihuauh*, construido como *nechahua çan ca ye nonan*), ella ha perdido su atractivo y éste va a dejarla.

Podemos notar en estos cantos, así como en el conjunto de los *cococuatl*, varias particularidades:

- los personajes que hablan son todos femeninos;
- el personaje de la madre, a quien se acude, representa el aspecto moralizador;
- el otro, es decir, el compañero masculino o la rival, es percibido como el elemento perturbador;
- los temas giran en torno a los celos entre mujeres, la pasión amorosa, la pérdida del otro;
- el tono es a veces alegre, a veces triste, en general con un doble sentido erótico, pero nunca burlesco u obsceno;
- el canto tiene en definitiva un aspecto moral: las relaciones amorosas son el tema central, pero éstas no se glorifican de por sí, representando más bien una fuente de sufrimiento que es mejor evitar. Recordemos que no es el acto sexual en sí mismo que es reprehensible o peligroso para los

antiguos nahuas, si no más bien los desórdenes sociales causados por los amores ilícitos y los desequilibrios físicos provocados por los excesos (López Austin, 1984: 319-355; Quezada, 1984).

Nos parece, que el punto de vista es femenino ya que parece difícil que esta poesía haya sido escrita por compositores masculinos, pues en ella se quejan de los hombres y de la dificultad de las relaciones amorosas con éstos (en un mundo que acepta la poligamia y las favoritas para los hombres); se recurre en ella a la sabiduría de la madre. Pero esto no basta, puesto que no se pueden adivinar los sentimientos de los que han vivido hace más de cuatro siglos. Del mismo modo hay que averiguar cuál sería la percepción de los hombres sobre la relación amorosa, antes de declarar que existe verdaderamente una visión femenina propia. Ahora bien, existe muy poca poesía amorosa escrita “por parte del hombre” y ninguna que sea el equivalente del *cococuicatl* femenino. Veamos primero lo que se encuentra en el propio *cococuicatl* de los *Cantares mexicanos*. Desde luego, existe una sección de este canto en el que todos los personajes son hombres: no se discute de amor, sino de fama y guerra, como en otros géneros. Lo que nos lleva a pensar que efectivamente existe, entre los múltiples géneros de poesía, una dicotomía asociada al sexo del cantor: cuando las mujeres privilegian las relaciones amorosas, los hombres prefieren discutir de gloria guerrera, y esto puede ocurrir al interior de una misma representación.

Los *cuecuechcuicatl*, como hemos visto, no exploran las relaciones amorosas, si no las relaciones sexuales. Aquí, ya sea que el punto de vista es el del hombre (folios 67r-68r, Garibay, 1993 III: 39-42, Johansson, 1991), ya sea que se da la palabra a los personajes femeninos, el autor del manuscrito precisa, al principio del canto, que los autores son hombres. En efecto, el famoso “canto de las mujeres de Chalco” ha sido compuesto “por los Chalca” (y más específicamente por el señor Quiyauhtzin, según Chimalpahin, 1965: 214) y no por las propias de Chalco.

Sin embargo, existe una pieza en la que un hombre ama y admira a una mujer, el “canto de Tlaltecatzin” (folios 30r-30v, Garibay, 1993 I: 17-19, León-Portilla, 1994: 67-77). Este canto es particularmente interesante porque constituye, más que un canto de amor, un *icnocuicatl*. Pero un *icnocuicatl*, en el cual las bellezas de la tierra ya no están concentradas bajo la forma de flores y plumas preciosas, tan pronto desaparecidas, si no en el cuerpo de una mujer, la cual también deberá terminar en la morada de los muertos. Esta mujer no tiene personalidad propia, en el canto simplemente está presente, es hermosa, y desaparecerá, dando así la ocasión al poeta-filósofo de deplorar las tristezas de la vida.

Esto no significa, en ningún caso, que el hombre náhuatl no conozca los tormentos del amor. El hecho de que todos los ejemplos de poesía de amor que nos han sido legados sean de composición femenina, sugiere simplemente una cosa: que el género literario que explota este tema ha sido conferido más a menudo a las mujeres. Pero el diferente discurso de hombres y mujeres no es sorprendente, puesto que lo encontramos frecuentemente en la literatura de diversas sociedades. Por ejemplo, esta divergencia discursiva se manifiesta, de forma bastante diferente, en los actuales *xochipitsaua* de los nahuas de la Sierra de Puebla, poesía alegre que se canta en las bodas. El tema principal es el asedio amoroso que un hombre, el cantor, hace a una mujer. Pero, en un único ejemplo de un *xochipitsaua* compuesto por una mujer, encontramos otra concepción completamente diferente: al principio el hombre está enamorado y la relación es agradable, cierto, pero después de algún tiempo, estos sentimientos cambian y los problemas comienzan (Chávez Tomás, 1992, sobre el *xochipitsaua*, véase también Beaucage, 1985). Debemos señalar, sin embargo, que este canto es una excepción, y que no constituye, como el *cococuatl*, un ejemplo de literatura colectiva femenina, si no más bien la voz personal de una mujer que ha tomado la palabra.

3. LA POESÍA DE AMOR Y LA SOCIEDAD NÁHUATL

3.1. *Opción de vida y modelos de representación*

Si nuestra interpretación es justa y si la poesía de amor es efectivamente una producción femenina, hemos de comprender cómo esta producción, y su simbolismo se insertan en el sistema social y cultural de los nahuas prehispánicos. Para eso, vamos a regresar un momento al *cuicacalli*, la casa de los cantos.

Como se ha visto, en el *cuicacalli* encontramos a jóvenes de ambos sexos, pero también, y antes de ellos, a los *tequihua*, esos valientes guerreros que han dado pruebas de sus aptitudes capturando al menos cuatro prisioneros, y a las *ahuiani*, esas mujeres que se dedican al amor. Así, tanto para un grupo como para otro, el *cuicacalli* es lugar de preludios a la relación amorosa, ya sea ésta a largo plazo en el seno de la boda, ya sea a corto plazo, de manera ilícita para los jóvenes o de manera lícita para los guerreros y las *ahuiani*. El *cuicacalli* posee, por supuesto, una legitimación social. A los jóvenes, les presta la ocasión de aprender los cantos y danzas, y de evitar dar cualquier paso en falso durante las representaciones públicas. Del lado de los guerreros, la posibilidad de danzar con las *ahuiani* y de llevar a cabo sus relaciones públicamente, forma parte de los incentivos para consagrarse a la ca-

rrera militar. Pero, ¿que sucede con el aspecto simbólico?

Para los hombres jóvenes, la opción de vida es simple. A menos de haber nacido en el seno de un gremio (comerciantes, artesanos, etc.), su ideal será llegar a ser un guerrero valeroso (nosotros no consideramos aquí las posibilidades de una vida religiosa para ambos sexos). Son, principalmente, las armas del guerrero las que simbolizan el destino del niño en el *Códice Mendoza* (1992, fol. 57), su cordón umbilical está enterrado en un campo de batalla (Sahagún, 1992: 281). Si no lograra realizar este destino, porque, es poco dotado para la guerra, no habrá conseguido, a pesar de numerosas tentativas, hacer un prisionero, será campesino o administrador, según su rango. Teóricamente, su opción es única, y las circunstancias y sus cualidades decidirán la posibilidad de llenar las condiciones incluso si, en realidad, hay muchos más campesinos que guerreros valientes. Entre las muchachas, las cosas son más complicadas. La opción valorada socialmente, la que se impone es el destino de madre laboriosa; lo que no impide, por otra parte, la práctica de cualquier oficio (curandera, vendedora en el mercado, tejedora, etc.). Los instrumentos para el trabajo del algodón representado por el *Códice Mendoza* y el entierro del cordón umbilical cerca de la casa doméstica lo testimonian. Pero hay otra opción, está poco valorizada pero es posible, y es la de ser *ahuiani*. Y no es porque no pueda ser madre sino porque la joven elige este destino y en sí le resulta deseable. La joven se planteará pues una cuestión, la de evaluar dos vías.¹⁰

Para la voz poética femenina, la opción simbólica está clara: en vez de la maternidad, exaltada en su aspecto letal que lleva al “paraíso” a la vez glorioso y honroso de las Cihuapilli -esas diosas que llegan a ser las madres muertas durante el parto- ella prefiere el destino amoroso. Este destino está gobernado por Xochiquetzal, diosa de las flores y de las actividades artísticas y amorosas. Xochiquetzal representa la sexualidad de una manera ambivalente. Su poder puede utilizarse de manera positiva, como en el mito del escorpión, (Alarcón, 1987: 221) en el cual la diosa impide al escorpión acumular demasiado poder letal, o también cuando los dioses crean flores a partir de su sexo (*Códice Magliabechiano*, 1983: f. 61). Puede ser también negativo, cuando se aplica a la “verdadera vida”, como lo muestra la representación del adulterio en la trecena Un Águila, regido por Xochiquetzal (*Códice Borbónico*, 1991) y la descripción del destino de los que nacen bajo esta influencia, que llegan a ser personas desvergonzadas, pero también excelentes guerreros (Sahagún, 1992: 249-250).

Las mujeres muertas durante el parto son el equivalente femenino de los

¹⁰ Este análisis no se opone a la concepción del destino entre los antiguos nahuas: el destino está impuesto por el día del nacimiento, pero siempre existe una posibilidad, por su relajado comportamiento o, al contrario, ejemplar, de influenciar su contenido.

guerreros muertos en el campo de batalla o en el altar del sacrificio. Las Cihuapilli, pero también Xochiquetzal, están asociadas pues a las divinidades guerreras, puesto que a las dos voces femeninas corresponde una sola voz masculina, voz de la guerra. En efecto, Xochiquetzal, por su parte, puede estar asociada a Tezcatlipoca, o a Huitzilopochtli ambos guerreros divinos. Y es justamente esto lo que viene a ser la danza de los guerreros y de las *ahuiani*, la asociación fundamental de Xochiquetzal y de Tezcatlipoca-Huitzilopochtli, del poder amoroso y del poder guerrero. Pues esta danza no se desarrolla solamente en el *cuicacalli*. Los propios intérpretes se ejecutan públicamente, en ocasión de la fiesta sagrada de Huitzilopochtli y de las flores, durante el mes Tlaxochimaco (Sahagún, 1992: 127-128, *Códice Florentino*, 1951: 109: 109-110). Se trata, una vez más, de un *nenahualiztli*, bailado de manera sobria durante el mes precedente Ueytecuilhuitl. Se trata del mismo ritual en que están instalados, la danza del amor y de la guerra, y las *ahuiani* son las que tienen el honor de clausurar el ciclo ritual del verano. Un ciclo conducido bajo el signo del amor y de la sensualidad, desde la “salida de las damas” hasta la danza de las *ahuiani*. Simbólicamente, el papel de las *ahuiani* puede ser valorado, y quizá es lo que Molina quiere decir al utilizar el término de “puta onesta”, el cual parece explicitar la ambivalencia de este papel social.

3.2. *Opción poética y modelos simbólicos*

Pero volvamos a la poesía. En esta producción también muy simbólica, el canto de amor es el equivalente femenino del canto masculino guerrero, como Xochiquetzal es el complemento femenino de Tezcatlipoca-Huitzilopochtli y la *ahuiani* el del guerrero. Los que componen poesía adoptan fácilmente esta construcción de género.

Pero, ¿por qué la poesía femenina adoptaría el papel de una Xochiquetzal antes que el de una Cihuapilli, ya que ésta, a pesar de todo, es infinitamente más glorioso? La estructura de estas construcciones de género podría aportar un elemento de respuesta. Lo hemos visto antes, la Cihuapilli es el aspecto femenino de una dualidad. La unidad de esta dualidad es el principio guerrero, o sea, un principio lo más a menudo representado en su aspecto masculino, pues, después de todo, la guerra es principalmente de hombres (sobre este modelo femenino en relación con el guerrero, véase Klein, 1994: 236-243). En el caso de Xochiquetzal, se trata, al contrario, de una dicotomía simple, el principio guerrero por un lado, el principio amoroso por el otro.¹¹ En el caso de la Cihuapilli,

la feminidad se percibe como una especie de equivalente de la masculinidad. En el caso de Xochiquetzal, podría muy bien ser la expresión de una feminidad opuesta, en tanto que femenina al principio masculino. En el interior de este último modelo es donde las compositoras se sienten a gusto. El hecho de apropiárselo simbólicamente, podría ser muy bien la resolución de una contradicción que pretende que, de entre dos modelos, uno valorado socialmente (representado por la Cihuapilli y los valores transmitidos por los *huehuetlatolli*), otro menos valorado pero a pesar de todo atrayente (el de Xochiquetzal), la mujer náhuatl se ve obligada a elegir. Y la opción más ventajosa (hablamos aquí de la opción social e inconsciente de la mayoría, no de una opción personal o reflexionada) sigue siendo sin duda la de acomodarse al modelo que lleva al estatuto social valorado (el de madre industrial), y de transmitirlo de madre a hija, quedándole siempre la posibilidad de apropiarse simbólicamente, en ciertas ocasiones y a través del canto, del modelo más ambivalente. Y eso no tiene nada de degradante, puesto que si creemos a Durán, la joven habrá aprendido esos cantos de entre todos los géneros con los que los jóvenes se familiarizan en el *cuicacalli*. En efecto, el *cococucalli* es ligero, pero se podría pensar que, además de su valor ritual y artístico, es a pesar de todo lo bastante moral como para informar a las jóvenes, de manera indirecta, sobre lo que deben saber de las relaciones amorosas en el contexto de poligamia, puesto que algunas contraerán este tipo de relación. Desgraciadamente falta la documentación necesaria para explorar esta última hipótesis.

CONCLUSIÓN

Hemos intentado demostrar que la poesía de amor náhuatl pudiera muy bien ser la expresión privilegiada de las voces femeninas. El caso además no es raro, y en algunas sociedades comparables en ciertos aspectos —el Egipto faraónico, la Provenza medieval, el Japón medieval, por no citar más— existe una literatura amorosa compuesta por las mujeres instruidas, a menudo las nobles damas y sus damas de compañía. La existencia de una poesía de amor compuesta por las mujeres tiene algunos efectos en la construcción del género: no existiría sólo una versión de la feminidad, si no por

¹¹ Xochiquetzal, como casi todos los dioses, forma parte también de una dualidad, que comparte con Xochipilli-Macuilxochitl, dios del canto, de las actividades artísticas y del juego. Es pues por oposición, por dicotomía, que la diosa se asocia regularmente a los dioses guerreros. Además, Xochiquetzal está ligada a las *ahuiani*, las cuales constituyen un grupo social reconocido. El “muchacho malo”, jugador y desvergonzado, bajo la influencia de Macuilxochitl, puede ser considerado como el equivalente de la *ahuiani* (*Primeros Memoriales*, 1993: 58), pero en ningún caso constituye el elemento de un grupo social invitado para participar en los rituales. Es por eso que la asociación simbólicamente importante sigue siendo aquella que se establece entre la *ahuiani* y el guerrero, entre Xochiquetzal y Tezcatlipoca-Huitzilopotchtli.

lo menos dos, y las dos transmitidas en el seno de un mismo grupo social, el de los nobles. Las dos tienen importancia a la vez como modelo de comportamiento y como elemento del complejo simbólico náhuatl. Una, sin embargo, esta valorada principalmente como expresión social de la feminidad, mientras que la otra difundida por la poesía cantada, adquiere toda su importancia más bien en el plano de lo simbólico y de lo imaginario. Las *ahuiani* son las únicas que se acomodan de manera unilateral al papel social correspondiente a este segundo modelo, y forman un grupo poco valorado, pero que cumple sin embargo una función social y un papel ritual importantes.

OBRAS CITADAS

- ALARCÓN, Hernando Ruiz de, 1987, "Tratado de las supersticiones y costumbres gentílicas que oy viven entre los naturales de esta Nueva España", en F. Benitez (ed.), *El alma encantada. Anales del Museo Nacional de México*, México, Instituto Nacional Indigenista y Fondo de Cultura Económica, 123-223.
- BEAUCAGE, Pierre, 1985: "La jeune fille, les fleurs et l'orphelin. Notes sur la poésie amoureuse nahuatl de la Sierra Norte de Puebla". *Recherches amérindiennes au Québec* XV (4): 79-90.
- BIERHORST, John, 1985, *Cantares Mexicanos. Songs of the Aztecs y A Nahuatl-English Dictionary and Concordance to the Cantares Mexicanos, with an Analytic Transcription and Grammatical notes*. Stanford, California Stanford University Press.
- Cantares Mexicanos*, 1994 *Cantares Mexicanos*. Presentación de J. G. Moreno de Alba y M. León-Portilla. México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Códice Borbónico*, 1991, F. Anders, M. Jansen y L. Reyes (eds), *Códice Borbónico. El libro del Cihuacoatl*. México, Fondo de Cultura Económica
- Códice Carolino*, 1967, "Códice Carolino. Manuscrito anónimo del siglo XVI en forma de adiciones a la primera edición del Vocabulario de Molina. Presentación de Ángel Ma. Garibay K". *Estudios de Cultura Náhuatl*: México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas 7, 11-58.
- Códice Florentino*, 1950-1969, A. J. O. Anderson y C. E. Dibble, (eds. y trad.) *Florentine Codex. General History of the Things of the New Spain*. Santa Fe: University of Utah Press. 1951: *Book 2, The Ceremonies*; 1961, *Book 10, The People*.
- Códice Magliabechiano* 1983, E.H. Boone (ed.), *The Codex Magliabechiano and the lost prototype of the Magliabechiano group*. Berkeley, University of California Press.
- Códice Mendoza*, 1992, *The Codex Mendoza*. F F. Berdan y P. Rieff Anawalt (eds). 4 vols.

Berkeley, University of Columbia Press.

- COLLIER, Jane Fishburne y Michelle Z. Rosaldo, 1981, "Politics and gender in simple societies", in S.B. Ortner y H. Whitehead (eds), *Sexual Meanings. The Cultural Construction of Gender and Sexuality*, Cambridge, Cambridge University Press, 275-329.
- CHÁVEZ TOMÁS, Isauro, 1992, "Xochipitsaua o La historia de la relación Hombre-Mujer desde el cortejo hasta el matrimonio", en P. Beaucage et al., *Voces de Tzinacapan. Dimensiones de la cultura náhuatl de la Sierra Norte de Puebla*, México, Université de Montréal: Groupe de Recherche sur l'Amérique Latine, n. 23, 15-23
- CHIMALPAHIN Cuauhtlehuauitzin, Francisco de San Antón Muñon, 1965, *Relaciones originales de Chalco Amaquemecan*. S. Rendón (ed. y trad.) México, Fondo de Cultura Económica.
- DURÁN, Fray Diego, 1984, *Historia de las Indias de Nueva España y islas de la tierra firme*, 2 vols. México, Editorial Porrúa (1ra. ed. 1967).
- GARIBAY K., Ángel María, 1993, *Poesía Náhuatl*. México Universidad Nacional Autónoma de México, México, Instituto de Investigaciones Históricas, (1ra. ed. 1964-1968) 1. *Romances de los Señores de Nueva España*, 2-3. *Cantares mexicanos*.
- HERNÁNDEZ, Francisco, 1986, *Antigüedades de la Nueva España*. Ascensión H. de León-Portilla (ed.). Madrid, Historia 16.
- IXTLILXÓCHIL, Fernando de Alva 1949, *Obras Históricas*, México.
- JOHANSSON, Patrick, 1991, "El *cuecuechuicatl*: canto travieso de los Aztecas". *Estudios de Cultura Náhuatl*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas 21, 83-97.
- KLEIN, Cecilia F., 1994, "Fighting with Femininity: Gender and War in Aztec Mexico". *Estudios de Cultura Náhuatl* México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas 24, 219-253.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel, 1985a; *La Pensée aztèque*, Seuil, Paris (1ra. ed. 1956).
 ———, 1985b: "Nahuatl Literature". *Handbook of Middle American, Indians*, Austin University of Texas Press Supp. 3, Literatures: 7-43.
 ———, 1994 *Quince poetas del mundo náhuatl*. México, Editorial Diana.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, 1984, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos Nahuas*. México. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Antropológicas, (1ra. ed. 1980)
- MOLINA, Fray Alonso de, 1992. *Vocabulario en Lengua Castellana y Mexicana y Mexicana y Castellana*. México, Editorial Porrúa.

- MOTOLINIA, Fray Toribio de Benavente, 1996, *Memoriales*. N.J. Dyer (ed.) México, El Colegio de México.
- ORTNER, Sherry B. et Harriet Whitehead, 1981, "Introduction: Accounting for sexual meanings" in S.B. Ortner y H. Whitehead (eds), *Sexual Meanings. The Cultural Construction of Gender and Sexuality*, Cambridge: Cambridge University Press 1-27.
- POMAR, Juan de, 1993, "Relación de Texcoco" en A.M. Garibay K. (ed.), *Poesía Náhuatl*, I. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, (1ra. ed. 1964).
- Primeros Memoriales*, 1992 en M. León-Portilla (ed. y trad.), *Ritos sacerdotes y atavíos de los dioses*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, (1ra. ed. 1958).
- Primeros Memoriales by Fray Bernardino de Sahagún. Facsimile Edition*. 1993: Norman, Oklahoma, University of Oklahoma Press y Madrid: Patrimonio Nacional y Real Academia de la Historia.
- QUEZADA, Noemí, 1984, *Amor y magia amorosa entre los Aztecas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas (1ra ed. 1975)
- SAHAGÚN, Fray Bernardino de, 1992, *Historia general de las cosas de Nueva España*, A. M. Garibay K. (ed.), México, Editorial Porrúa (1ra. ed. 1956).
- SIMÉON, Rémi, 1994 [1885], *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*, México, Siglo XXI.
- TORQUEMADA, Fray Juan de, 1976, 3v. *Monarquía Indiana*, México Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas. vol. 3
- VETANCOURT, Fray Agustín de, 1971, *Teatro Mexicano. Descripción breve de los sucesos ejemplares, históricos y religiosos del Nuevo Mundo de las Indias*, México, Editorial Porrúa.