Poligramas
E-ISSN: 2590-9207 // ISSN-IMPRESO: 0120-4130
Págs: e20114675 // Número: 60 // Enero-Junio 2025
Escuela de Estudios Literarios // Universidad del Valle // Cali, Colombia
María de las Mercedes Ortiz // **DOI:** https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i60.14675

Canto de las mujeres de Chalco: asedio erótico, sexualidad femenina y política imperial en un poema en náhuatl del siglo XV*

Song of the women of Chalco: erotic siege, female sexuality and imperial politics in a Nahuatl poem of the fifteenth century

*María de las Mercedes Ortiz***

Resumen

En este artículo se analiza en su dimensión erótica y política el poema en náhuatl del siglo XV, "Canto de las mujeres de Chalco", en el cual se figura la voz de una mujer chalca, entregada como concubina al *tlatoani* mexica Axayácatl. La concubina expresa una activa sexualidad, reta al *tlato*ani a un combate erótico y cuestiona su virilidad, asimismo expresa el dolor y la incertidumbre que experimenta en su nueva vida. A la vez, resalta su noble linaje y habla de la política imperial mexica, que ha determinado su vida precaria y su vulnerabilidad.

Palabras clave: erotismo; imperio mexica; mujeres subalternas; poesía náhuatl; política.

Abstract

This article analyzes in its erotic and political dimension the poem in Nahuatl of the fifteenth century, "Canto de las mujeres de Chalco", in which the voice of a Chalca woman given as a concubine to the Mexica tlatoani Axayácatl, is represented. The concubine expresses an active sexuality, challenges the *tlatoani* to an erotic combat and questions his virility, and reveals the pain and uncertainty of her new life. At the same time, she highlights her noble lineage and talks about Mexica imperial policy, which has determined his precarious life and his vulnerability.

Keywords: eroticism; Mexica empire; nahuatl poetry; politics; subaltern women.

* **Procedencia del artículo:** Este artículo se escribió como uno de los productos estipulados en el proyecto de investigación "Cantos, episodios y relatos: asedio erótico y sexualidad femenina en la literatura en lengua náhuatl", código: CI-4413, que se presentó a convocatoria interna de la Universidad del Valle.

** Doctora en Literaturas Hispánicas
Universidad del Valle
Santiago de Cali, Colombia
maria.ortiz.r@correounivalle.edu.co

Recibido: 10 de junio de 2024
Aprobado: 04 de octubre de 2024
Artículo de reflexión

¿Cómo citar este artículo en MLA? - *How to quote this article in MLA?:*

Ortíz Rodríguez, María de las Mercedes. "Canto de las mujeres de Chalco: asedio erótico, sexualidad femenina y política imperial en un poema en náhuatl del siglo XV". *Poligramas*, 60 (2025): e.20114675. Web. Fecha de acceso (día, mes en mayúscula y abreviado, y año). https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i60.14675

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial CompartirIgual 4.0 Internacional.
Universidad del Valle, Cail, Colombia

Me conmueve e interpela esa voz desafiante de mujer, construida por el poeta nahua Aquiauhtzin de Ayapanco en el siglo XV, en el denominado "Canto de las mujeres de Chalco", que atraviesa el tiempo y nos habla de su activa sexualidad, su vida y tribulaciones. Voz que reta con coraje al gobernante o t*latoani* mexica (azteca) Axayácatl –los mexicas habían conquistado en 1464 a su pueblo, los chalcas—al cuestionar su virilidad y resulta muy contemporánea al demandarle que la satisfaga sexualmente. ¿A quiénes representa esa voz, qué nos dice sobre los roles, actividades y estatus social de las mujeres de pueblos nahua?, ¿Cuál es el significado de esta guerra erótica asumida por una mujer perteneciente a un pueblo derrotado? Estas son algunas de las preguntas que guían esta investigación sobre la representación del erotismo en la literatura en lengua náhuatl, en particular en el género denominado *Ahuílcuícatl*, *cuecuexcuícatl*, traducido por Miguel León-Portilla como "cantos de placer", "cantos de cosquilleo", al cual ya aludía Fray Diego Durán en su tiempo[1] (1537-c.1588), al referirse al *cuecuechcuicatl* [2] como "baile cosquilloso y propio de "mujeres" deshonestas y hombres livianos" (*Literaturas indígenas* 253).

Me aproximo a la poesía erótica náhuatl desde un enfoque de género, en el que se ponen de presente los roles de mujeres y hombres en el terreno erótico y social, así como las relaciones de poder que los atraviesan. Apelo a un feminismo que considera la pluralidad y diversidad de las mujeres en el mundo y en el cual se enfatiza la intersección entre raza, género, clase social, política, cultura y poder (Hill Collins 2015). Considero la obra de feministas postcoloniales que se oponen a la aplicación reduccionista de categorías del feminismo occidental a otras culturas— Mohanty (1984), Mahmood (2001)—y la de autoras decoloniales que examinan las relaciones entre patriarcado y colonialismo como Cumes Simón (2014). Sigo la contextualización radical que proponen los Estudios Culturales para dilucidar las construcciones de género del mundo nahua desde una perspectiva interdisciplinaria en la que se combinan antropología, arqueología, etnohistoria, historia y crítica literaria, indispensable para aprehender su distintividad.

1. Lenguas y literaturas indígenas

Miguel León-Portilla nos recuerda que, antes de la conquista española, existían en lo que hoy es México múltiples lenguas de distintas familias lingüísticas en las que se compusieron: "cantos, plegarias, relatos, discursos, recordatorios de portentos divinos y aconteceres

[1] "Diálogo acerca de la flor y el canto, que fue editada por vez primera en varios volúmenes entre 1867 y 1880.
[2] Ambas grafías son usadas en las fuentes: *cuecuexcuícatl* o *cuecuechcuicatl*

humanos" [3]. Destaca entre ellas el náhuatl que fue una lengua franca en el período prehispánico, hablada por muchos millones de personas, y en buena parte del período colonial. En la actualidad lo hablan aproximadamente un millón y medio de personas, ubicadas en dieciseises estados de México y en El Salvador (*Literaturas indígenas* 13).

León-Portilla considera que "el náhuatl posee la más rica herencia literaria indígena" (*Literaturas indígenas* 13) y que en esa literatura se transmitían al pueblo los cantos, himnos sagrados y poesía "con acompañamiento de música, baile y variadas actuaciones, pertenecían al mundo de lo sagrado y lo cotidiano" (*Literaturas indígenas* 223). Este autor señala, asimismo, que estos rituales asumieron una forma establecida de acuerdo con un canon más o menos implícito: "Cuando llegaron los conquistadores existía todo un ceremonial que regía las representaciones, danzas, himnos y diálogos que, junto con los sacrificios, constituían el núcleo de sus numerosas fiestas religiosas" (*Literaturas indígenas* 223).

El mismo León- Portilla puntualiza que: "Cuícatl, 'canto o cantos', y tlahtolli, 'palabra o discurso', con sus múltiples variantes, integran el gran conjunto de las formas de expresión en náhuatl" (*Cuícatl y Tlahtolli* 14) a las que considera literatura náhuatl. Mucha de esta literatura de tradición prehispánica se fijó en la escritura mediante el alfabeto latino a raíz de la conquista española (*Cuícatl y Tlahtolli* 14)[4].

Las composiciones literarias de los mexicas que han llegado hasta nuestros días no fueron elaboradas por la gente del común (m*acehualtin*) sino por gente perteneciente a los *pipiltin*, los "de linaje", que traduciríamos como nobleza, y se denominaban los *cuicapicque*h, "forjadores de cantos", los *tlamatinimeh*, "los que saben algo" (León-Portilla, *Cuícatl y Tlahtolli* 20). Ellos se expresaron:

> (...) a partir de su visión de un mundo de realidades opuestas pero complementarias aceptando una dualidad trascendente, un universo cambiante, amenazado de muerte. Su grandeza se derivó en alto grado de esto: saber que, en su destino y en el de su universo, ingrediente inescapable era la muerte, pero no desmayar nunca por ello, mantenerse siempre en acción, con la conciencia cierta de que, si no podían suprimir el acabamiento,

[3] De estas lenguas continúan vivas en la actualidad cerca de cincuenta, habladas por unos diez millones de personas (León-Portilla, *Literaturas indígenas* 13).

[4] León-Portilla plantea que, si se quieren hacer comparaciones con la literatura occidental, "diríamos que los c*uícatl* corresponderían a las creaciones poéticas, dotadas de ritmo y medida, en tanto que los t*lahtolli* serían comparables a las expresiones en prosa (*Cuícatl y tlahtolli* 29).

> en su mano estaba posponerlo, ensanchando así el ámbito del existir humano en la tierra, el ámbito de la historia. (León-Portilla, *Cuícatl y Tlahtolli* 19)[5]

Los *cuícatl* tienen lo que León-Portilla ha denominado unidades de expresión y que otros investigadores han llamado "versos", Karttunen y Lockhart (1980, 16) (*Cuícatl y Tlahtolli* 29) y advierte que al traducir los *cuícatl* en versos se pueden alterar sus unidades de expresión propias, y considera que es mejor no hacerlo.

El tono y ritmo de los *cuícatl* se daba mediante tambores, *huéhuetl*, y otros instrumentos como el *teponaztli*, "invención mesoamericana que, lejos de constituir un tambor, ya que en él no hay membrana alguna, es una peculiar forma de xilófono" (León-Portilla, *Cuícatl y Tlahtolli* 35)[6].

Parece que la temática de los *cuícatl* estaba relacionada con las formas de acompañamiento musical que se daban a través de otros tantos instrumentos:

> (...) las *tlapitzali*, flautas; *los tecciztli*, caracoles, tan relacionados con Ehécatl-Quetzalcóatl; las *chicahuaztli*, sonajas y las omichicahuaztli, sonajas de hueso; las *ayotapálcatl*, conchas de tortuga, así como una gran variedad de *tzitzilli*, campanillas y *coyolli*, cascabeles. (León-Portilla, *Cuícatl y Tlahtolli* 35-36)[7]

En muchos casos, los *cuícatl* no sólo estaban acompañados por música, sino que también constituían el tema de determinadas danzas, bailetes y otras formas de actuación (León-Portilla, *Cuícatl y Tlahtolli* 63).

Las temáticas, los acompañamientos musicales y las danzas permiten clasificar los *cuícatl* en distintos subgéneros, también las referencias y glosas en las fuentes—Códice Florentino, Anales de Cuauhtitlan, Historia Tolteca-chichimeca, Cantares Mexicanos, Romances de los

[5] La dualidad era una característica del pensamiento mesoamericano, según explica León-Portilla:" Todo cuanto existe es dual en sí mismo. Así es la suprema realidad divina, Ometéotl, "el Dios dual", y así son sus hijos, los dioses de múltiples rostros cuyo ser también se desdobla y a veces se apropia de atributos ajenos, en la sucesión de las medidas y cargas de tiempo, que marcan teofanías, creaciones, enfrentamientos y destrucciones. TezcatlipocaJ "el espejo que ahuma" y Tezcatlanextía, "el espejo que hace brillar a las cosas", desdoblan luego su ser y dan lugar a los cuatro Tezcatlipocas, rojo, negro, blanco y azul (*Cuícatl y Tlahtolli* 16) Sobre Ometéotl ver nota de pie de página 11.

[6] *El teponaztli* (idiófono tallado en un tronco de madera, en una sola pieza y con dos lengüetas acústicas; tocado con baquetas con cabeza de hule) es uno de los integrantes emblemáticos del instrumental precortesiano y, junto con el *huehuetl* (membranófono sobre un cilindro de madera, tocado con las manos) es uno de los dos percutores clásicos, sagrados, entre los pueblos originarios de Mesoamérica (Pareyón s.p.).

[7] El *chicahuaztli*, el báculo sonaja que simulaba el rayo solar y era emblema de la fertilidad que portaba el dios Xipe-Tótec, algunas divinidades vinculadas al agua y el propio tlatoani (Robledo 11).

Señores de Nueva España—nos señalan las distinciones que los propios mexicas establecieron dentro de su producción poética (León-Portilla, *Cuícatl y Tlahtolli* 64).

De acuerdo con la temática, encontramos los siguientes subgéneros:

> Yaocuícatl, cuauhcuícatl, ocelocuícatl, 'cantos de guerra', 'cantos de águilas', 'cantos de ocelotes'. Xopancuícatl, xochicuícatl, 'cantos de tiempo de verdor', 'cantos de flores. lcnocuícatl, 'cantos de orfandad' o cantos de privación y también poemas de reflexión filosófica. Cuecuechcuícatl, ahuilcuícatl, 'cantos de cosquilleo', 'cantos de placer. (León-Portilla, *Cuícatl y Tlahtolli* 72)

Cantos, política imperial y fuentes

David Damrosch plantea que la creación de poesía entre los mexicas estaba estrechamente ligada a las necesidades políticas y religiosas de su imperio. Los poemas provenían de poetas entrenados en los círculos cortesanos y religiosos de la clase gobernante mexica. Eran profesionales empleados por los gobernantes mexicas en la ciudad capital, Tenochtitlan, o en importantes ciudades aliadas como Texcoco. En muchos poemas se conmemoran o reflejan circunstancias históricas especificas desde la mitad del siglo XV hasta comienzos del siglo XVI, así como la geografía política del imperio y sus patrones comerciales (104).

Argumenta que la delicadeza y exquisitez de esta poesía, que contrastaba con la violencia de la religión sacrificial de los mexicas, estaba de hecho ligada a la política imperial mexica y contribuía incluso, directamente, a la brutalidad con que se implementaba (101). Habría que ver si estos planteamientos aplican, además de a los denominados *Yaocuícatl* (cantos de guerra), a otros géneros de la poesía en lengua náhuatl, en particular al que nos interesa "los cantos de cosquilleo".

Parte de la antigua literatura náhuatl ha llegado hasta nuestros días gracias al trabajo de frailes franciscanos como Andrés de Olmos y Bernardino de Sahagún, quienes fueron misioneros en el Virreinato de la Nueva España. Ambos frailes trabajaron con informantes nativos, señores principales y ancianos nahuas de quienes recogieron sus antiguas tradiciones, vertidas en su propia lengua, las cuales se tradujeron luego al español. Sahagún contó para esa labor con la ayuda de sus alumnos, provenientes de la nobleza mexica a quienes había educado en el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, fundado en 1536 (León-Portilla, *Literaturas indígenas* 233).

Varios de estos antiguos estudiantes continuaron y ampliaron las investigaciones de su maestro, trabajo que ha llegado a nosotros bajo el título de *Cantares mexicanos*, manuscrito de 91

páginas y 97 cantares. Varios de estos cantares aparecen, aunque con variaciones, en otra compilación de cantos denominada *Romance de los señores de Nueva Españ*a, elaborada por el cronista texcocano Juan de Pomar (León-Portilla, *Literaturas indígenas* 242-244).

2. Autor y contexto histórico del canto de las mujeres de Chalco

¿Quién era el poeta que compuso el "Canto de las mujeres de Chalco "y qué circunstancias históricas lo rodearon a él y su obra? ¿Qué tanto podemos confiar en las vivencias femeninas representadas por un hombre? La historiadora Camilla Townsend considera que el "Canto de las mujeres de Chalco" refleja, a veces con detalles dolorosos, las experiencias de vida de las concubinas e incluso de mujeres con menos poder aún. El hecho que sea escrito por un hombre no nos debe llevar a desecharlo; Townsend plantea que los hombres, y, en particular los artistas talentosos que vivían en el siglo XV en México conocían más sobre la vida en el *calli* (casa nahua) de lo que conoce una persona promedio hoy en día sobre la suya y eran conscientes de que la experiencia de una mujer conquistada podría bien ser considerada emblemática de la suerte de un estado conquistado (353).

Aquiauhtzin de Ayapanco era vecino de Amecameca (originalmente Amaquemecan) o sea de la región de Chalco, nacido hacia 1430 y muerto después de 1490 (León-Portilla, *Cuícatl y Tlahtolli* 78). Se conservan de él algunas noticias y dos composiciones, una está incluida en el texto conocido como "Diálogo acerca de la flor y el canto, en el que explora los misterios del supremo Dador de la vida, *Ipalnemohuani*; otro, el Canto que nos ocupa Egresó del *calmécac* (institución educativa para los hijos de los nobles) joven aún y estaba enterado del expansionismo de los mexicas que ya habían conquistado diversos señoríos. El *tlatoani* Moctecuhzoma Ilhuicamina decidió conquistar el señorío de Chalco-Amecameca, una federación en el extremo sur del Valle de los lagos (valle de México o valle del Anáhuac) (León-Portilla, *Literaturas indígenas* 280-281). Según Read y Rosenthal, Chalco había sido una fuerza importante en el centro de México a lo largo de todo el siglo XIV y desde 1376 había estado en constante tensión con México-Tenochtitlan. Susan Schroeder caracteriza a Chalco como: "a middle-level entity in central Mexico…a fullfledged confederation of Indian kingdoms in operation for nearly four centuries" [8] (46-47). El *altépetl* o "reino" de Chalco constituía una federación de cuatro *altépetl* más pequeños y de menor jerarquía: Tlalmanalco, Amecameca,

[8] Una entidad de nivel medio en el centro de México… una confederación completa de reinos indígenas en funcionamiento durante casi cuatro siglos. (Traducción propia)

Tenanco, and Chimalhuacan, los cuáles a su vez se dividían en unidades denominadas *tlayacatl* (49-50).

Tenochtitlán conquistó finalmente la región en 1465 y los gobernantes chalcas de Amaquemecan se exiliaron en Huexotzinco, una ciudad enemiga de los mexicas (Read y Rosenthal 317).

Aquiauhtzin participó probablemente en esta guerra, larga y sangrienta, iniciada en 1464, que culminó con la derrota de Chalco y la abolición de su gobierno. Cuando Axayácatl se volvió gobernante o *tlatoani* de los mexicas en 1468 o 69 se enfrentó a crecientes presiones de los chalcas para que les rebajara los tributos, restableciera sus dinastías y aceptara a los señores chalcas en el círculo interno del imperio mexica (Townsend 351).

El cronista Chimalpahin habla en su *Séptima relación* (escrita hacia 1629) de la visita que los chalcas le hicieron en 1479 a Axayácatl para interpretar ante él el "Canto de las mujeres de Chalco, el *Chalca cihuacuícatl*[9]. "Dio principio al canto y la danza en el patio del palacio", pero la música era interpretada con mucha torpeza por un noble de Tlalmanalco. Un noble de Amecameca, Quecholcohuatzin, gran cantor y músico, intervino para salvar la situación: "tomó un tambor y puso remedio a la danza para que no decayera" (León-Portilla, *Literaturas indígenas* 283-284). El canto entusiasmó de tal manera a Axayácatl, que "se puso a bailar y dar vueltas" (León -Portilla, *Literaturas indígenas* 284). El t*latoani* les pidió [a los chalcas] que "le dieran el canto y también a todos los de Amecameca, porque era de ellos, de los *tlailotlaque*, los regresados. Ese canto era su propiedad, el canto de las mujeres guerreras de Chalco" (León-Portilla, *Literaturas indígenas* 285).

3. El canto, su género e interpretaciones

El "Canto de las mujeres de Chalco" pertenece al subgénero denominado *Ahuilcuícatl*, *cuecuexcuícatl*, (cantos de placer', (cantos de cosquilleo)'. Este tipo de composiciones aparece en el Códice Florentino en el que se mencionan expresamente los *ahuilcuícatl*, 'cantos de placer' y los *cococuícatl*, 'cantos de tórtolas', al igual que en la obra de Fray Diego Durán, como ya mencionamos. Además, en *Cantares Mexicanos* encontramos un ejemplo de *cococuícatl*, 'canto de tórtolas', en los fols, 74 v.-77 r. del manuscrito. Por el contexto cabe inferir que las tórtolas son allí mujeres de placer, o como se les conocía también, *ahuianimeh*, 'alegradoras'. Cabe resaltar

[9] De hecho, el título en extenso del Canto es, Canto de las mujeres de Chalco /Composición de los de Chalco que vinieron a dar alegría al señor Axayacatzin que los conquistó como si fueran mujeres.

que, al lado de expresiones con sentido erótico, aparecen también reflexiones en torno a temas frecuentes en los *icnocuícatl*, 'cantos de privación'. Así, por ejemplo, en el *cococuícatl* que nos ocupa, hay expresiones contrastantes como éstas:

> Mi hombre como flor silvestre roja me considera. En su mano habré de marchitarme, él me abandonará.
> Abre sus corolas el árbol florido, se esparcen las plumas de quetzal. Yo solamente hago bailar a mis amigos, a mis sobrinos,
> ho ho ma ye ic ayao ohuaya ninocaya. (Cantares Mexicanos, fol. 76 r.) (León-Portilla, *Cuícatl y Tlahtolli* 77)

Tal como ha señalado Garibay, en estos *cococuícatl* y otros cantares afines aparecen varias *ahuianimeh* dialogando de sus placeres y desgracias (64-70). (León-Portilla, *Cuícatl y Tlahtolli* 77).

Los cantos constituían la unión de varias artes, se cantaban con acompañamiento de instrumentos musicales. Al canto se unía la danza—durante la cual las mujeres llevaban el cabello suelto, signo de relajamiento sexual [10]— las pinturas, los magníficos atavíos, los olores y la escenografía, todo esto confluía para formar un p*erformanc*e o representación (Read y Rosenthal 314). Estas representaciones se llevaban a cabo en las casas de la élite o en las celebraciones públicas.

El compositor del canto o la primera persona que lo cantó podían ser conocidos, pero después el canto podía ser ligeramente alterado por otros o podría transmitirse con el tiempo de forma anónima. Casi todos los cantos seguían una forma estándar que envolvía pares de versos y una colección típica de metáforas con las que las audiencias estaban familiarizadas y solo se escribieron a partir de la primera mitad del siglo XVI, es decir, después de la conquista (Townsend 351). El "Canto de las mujeres de Chalco" se encuentra en cuatro folios hacia el final del manuscrito conocido como *Cantares Mexicanos* bajo el título *In chalca cihuacuícatl* y con la siguiente anotación: "Composición de los chalca. Con ella fueron a dar alegría al señor Axayacatzin que los conquistó, pero solo a las mujercitas" (León-Portilla, *Literaturas indígenas* 283).

El *cuecuexcuícatl* o *cuecuechcuicatl* fue prohibido por obsceno por los religiosos españoles, sin embargo, algunos de esos cantos pudieron evadir la censura y fueron publicados debido a que, restringidos a solo textos, mucho más discretos que la danza, que tenía un claro contenido

[10] En un contexto mortuorio, según explica el mismo Johansson, el cabello suelto expresaba una actitud de duelo (*Cuecuechcuicatl* 23)

lúbrico, resultaban ambiguos y no era fácil detectar su sentido erótico expresado en metáforas difíciles de desentrañar para las personas ajenas a la cultura mexica (Johansson, *Cuecuechcuicatl* 8). Al hablar del nombre del género, Johansson explica que:

> ...el radical *cuecuech-* del sintagma nominal *cuecuechcuicat*l, remite a la sexualidad. Dicha sexualidad no es aleatoria, y menos profana, sino que se ve encauzada funcionalmente hacia la fertilidad de la tierra, dentro de un marco ritual que define el espacio-tiempo correspondiente a estas actividades eróticas. (*Cuecuechcuicatl* 15-16)

Hay distintas tendencias en las interpretaciones del "Canto de las mujeres de Chalco" (en adelante el Canto), destaco las de Read, Rosenthal y Townsend, publicadas en sendos artículos en el 2006. Las dos primeras plantean en su artículo "The Chalcan Woman's Song: Sex as a Political Metaphor in Fifteenth-Century Mexico", que este canto no debe ser interpretado desde el punto de vista del erotismo sino del de la política. Consideran que el autor del canto usó hábilmente metáforas político-sexuales con el fin de modelar el canto alrededor de un mensaje político coherente. La imaginería erótica del Canto refiere a eventos históricos que dieron forma a las relaciones de Chalco con México- Tenochtitlán y, a como deseaba Chalco moldear esas relaciones en el futuro (315).

Camilla Townsend en su artículo "What in the World Have You Done to Me, My Lover?" Sex, Servitude, and Politics among the Pre-Conquest Nahuas as Seen in the Cantares Mexicanos", se enfoca en su análisis en la experiencia de las concubinas y para ello da un rodeo por el mundo social mexica, centrándose en los sistemas superpuestos de esclavitud, concubinato y matrimonio con el fin de crear un contexto en la mente de los lectores y luego sí regresar a la voz narrativa del canto (354).

Yo, por mi parte, planteo que el erotismo en el Canto constituye un arma política de las mujeres subalternas a las que se refiere Townsend, es la arena desde la cual elevan sus voces, se empoderan y hacen escuchar sus historias, por lo general silenciadas. Según la historiadora, muchos de los cantos náhuatl que conocemos están narrados como si fueran la voz de una persona particular—por lo general un rey o un guerrero famoso. En el caso del "Canto de las mujeres de Chalco": "the singer throws himself into the mental world of a noble woman from his homeland who has been taken to live with King Axayacatl as a concubine"[11] (Townsend 377).

[11] "El cantor se lanza al mundo mental de una mujer noble de su tierra natal que ha sido llevada a vivir con el rey Axayacatl como su concubina". (Traducción propia)

No dejo de lado, sin embargo, que la voz de la concubina también alude a las relaciones políticas entre Chalco y Tenochtitlán, ya que su destino está indisolublemente ligado a la expansión imperial mexica que la ha puesto en la situación en la que se halla. Así, la voz poética se expresa en dos niveles, el personal y erótico que Read y Rosenthal dejan de lado y el político, ambos interrelacionados e imposibles de ser interpretados por aparte, a diferencia del análisis que realizan estas dos autoras.

A pesar de su vulnerabilidad y frágil estatus social, esta concubina y las mujeres a las que representa, no aparecen en el poema como víctimas, carentes totalmente de poder, sino dotadas de voces retadoras, que impugnan al dominador mexica de su pueblo, Axayácatl, y que también se quiebran a veces en el recuento de las tristezas de sus vidas. Según Townsend, la mujer revela, en cada sección del Canto, una faceta de su identidad como concubina: puede ser seductora, o bromear o dar rienda suelta a su dolor (378). El canto nos ofrece así una visión integral de la situación de estas mujeres y su capacidad de batallar por su vida y sobrevivencia, así como de sus dolores y penalidades.

4. "Canto de las mujeres de Chalco"

4.1 Preludio

Nuestro análisis del Canto nos obliga a una serie de precisiones teóricas, en primer lugar, definir el concepto de género, el cual entendemos como "el sistema de saberes, discursos, prácticas sociales y relaciones de poder que les da contenido específico al cuerpo sexuado, a la sexualidad y a las diferencias físicas, socioeconómicas, culturales y políticas entre los sexos en una época y en un contexto determinados" (Castellanos 27). A partir de esta definición, el sexo aparece ya contenido en el género; es decir, se postula la construcción sociocultural de la sexualidad.

Cada cultura elabora entonces sus propias construcciones de género y en el caso de Mesoamérica debemos considerar que: "el pensamiento mesoamericano estaba permeado por dualidades en todos sus aspectos" (López Austin ctd en Marcos 49), Klein explica esta característica en el terreno del género:

> La dualidad del género se refiere a entidades que incorporan simultáneamente dentro de sí un aspecto enteramente masculino y otro, completamente femenino...El ejemplo más conocido de un ser nahua sobrenatural y dual, es el del supremo creador Ometeotl, o "Dios

> Dos" que constaba tanto de un aspecto masculino como de uno femenino[12]. El aspecto masculino se denominaba Ometecuhtli, "Dos Señores" y el femenino Omecihuatl, "Dos Mujeres". En el arte nahua, los seres sobrenaturales con dualidad de género se representaban como dos seres separados y de distinto género. (186)

La dualidad, en la cosmovisión mesoamericana, no era fija ni estática sino fluida y en proceso de cambio permanente. El mundo divino, natural y humano, al igual que el espacio y el tiempo, tenían género masculino o femenino, pero esta identidad de género era móvil y se desplazaba continuamente. La feminidad transitaba hacia la masculinidad y viceversa: "Por tanto, lo femenino y lo masculino oscilaban continuamente, siempre reconstituyéndose y redefiniéndose. En este movimiento constante con sus reajustes mutuos entre polos complementarios, ninguno de estos polos podía predominar sobre el otro salvo por instantes" (Marcos 51).

Cabe precisar también como señala Miriam López que: "entre los antiguos nahuas, la sexualidad en principio fue pensada como una actividad placentera, como un acto erótico más que reproductivo. Les fue dada a los humanos para paliar las tristezas y sufrimientos de este mundo" (120).

En segundo lugar, es necesario atender a los feminismos que enfatizan la heterogeneidad de las mujeres en el mundo, tal como explica Chandra Talpade Mohanty, quien nos alerta sobre la homogenización reduccionista de las mujeres del llamado "Tercer Mundo" por parte de los feminismos occidentales, los cuales:

> (...) se apropian y «colonizan» la complejidad constitutiva que caracteriza la vida de las mujeres de estos países. Es en este proceso de homogeneización y sistematización del discurso sobre la opresión de la mujer en el Tercer Mundo donde se ejerce poder en gran parte del discurso feminista reciente, y este poder requiere ser definido y nombrado. (122)

En el concepto de interseccionalidad, planteado por las feministas afro-estadounidenses desde finales de los 80, ya se enfatizaba esta heterogeneidad, concepto que Patricia Hill Collins define así: "The term intersectionality references the critical insight that race, class, gender,

[12] Katarzyna Mikulska de la Universidad de Varsovia plantea al respecto lo siguiente: "considero que Ometeotl es una creación de la mente europea con el fin de comprender el concepto de la dualidad mesoamericana en términos comprensibles para ella. El texto más antiguo—datado a los años sesenta del siglo XVI (cf. Anders y Jansen 1996:29), donde posiblemente aparece Ometeotl—dado que la glosa dice Hometeule—es el primer folio del Códice Vaticano A, y opino que en este caso se trata de una creación del comentarista (traductor o copista) del nombre de una sola deidad, pero con su posible fracción en tres, tal como es el caso del Dios cristiano. En otras fuentes, anteriores y posteriores, hasta los tiempos de Torquemada, Ometeotl no aparece (99).

sexuality, ethnicity, nation, ability, and age operate not as unitary, mutually exclusive entities, but as reciprocally constructing phenomena that in turn shape complex social inequalities"[13] (2).

En un sentido similar, Saba Mahmood—antropóloga de origen pakistaní— propone una noción de agencia proveniente de tradiciones no liberales, la cual consiste en "una capacidad de acción que se habilita y crea en relaciones de subordinación históricamente específicas" (2).

La antropóloga, teórica decolonial y feminista maya-cakchiquel, Aura Cumes, se une a las críticas de lo que denomina feminismo eurocéntrico y subraya que las mujeres blancas y mestizas han tenido privilegios en las situaciones de colonización y esclavitud y que en América Latina han tenido—en gran medida—con las mujeres indígenas y afrodescendientes una relación de patrona-sirvienta: "La *historia nos ha hecho desiguales y sería muy desafortunado ocultar esas asimetrías bajo un argumento falaz de la universalidad de una forma de ser mujer, levantando una única bandera de liberación*" (Cumes 240, énfasis de la autora).

Cumes cuestiona igualmente las categorías como la complementariedad y la dualidad, que se consideran propias del pensamiento indígena, las cuales se deben poner en diálogo con la realidad y "con proposiciones políticas que no olviden el cuestionamiento de las relaciones de opresión existentes" (Cumes 241).

Todas estas consideraciones nos exigen el esfuerzo de entender a las mujeres nahua en su contexto, en las construcciones de género de su cultura y sociedad y dimensionar su heterogeneidad, su posición dentro de sus comunidades y el lugar de estas en relación con el imperio mexica. Igualmente, analizar su capacidad de agencia en condiciones de subordinación específicas, así como considerar el rol que jugaban la edad, las habilidades y los conocimientos en la situación de estas mujeres.

4.2 Una guerra erótica

El canto comienza con una clara alusión a la guerra que, cómo veremos, es una guerra muy particular, la voz poética invita a otras mujeres a buscar y cortar flores, las flores de la guerra:

> Levantaos, vosotras, hermanitas mías,
> vayamos, vayamos, buscaremos flores,
> vayamos, vayamos, cortaremos flores,

[13] El termino interseccionalidad hace referencia a la percepción crítica de que raza, clase, género, sexualidad, etnia, nación, capacidad y edad no operan como entidades unitarias, mutuamente excluyentes, sino como fenómenos que se construyen recíprocamente y que a su vez configuran complejas desigualdades sociales. (Traducción propia)

las que están aquí, las que están aquí,
las flores de la chamusquina,
las flores del escudo, las deseadas,
las que dan contento,
las flores de la guerra. (León-Portilla, *Canto* 1039)

Las mujeres insinúan aquí su participación en una guerra, lo cual no era la costumbre en el mundo mexica, donde ésta era una actividad eminentemente masculina, sin embargo, como explica Louise M. Burkhart, el mundo femenino se construía como paralelo al dominio masculino de la actividad bélica: En el mundo mexica, las mujeres ocuparon un dominio simbólico y social separado del de los hombres y complementario a este. Esta complementariedad se mantuvo adjudicándole al espacio doméstico, al hogar, el simbolismo de la guerra, "no solamente por medio de metáforas sino también mediante lazos directos con el frente de batalla …El espacio doméstico era, literalmente, un "frente de guerra" y las mujeres conformaban su ejército" (24).

El análisis cuidadoso y situado que hace Burkhart sobre las mujeres mexica entronca con los planteamientos de Talpade Mohanty y sus ideas sobre el mundo femenino mexica reiteran la dualidad presente en el pensamiento mesoamericano, ya que lo femenino incorpora lo masculino, y ponen de presente que los mexicas no veían el sexo y el género como inherentemente bipolares y determinados por la biología (Klein 184).

La voz poética, que encarna a una concubina, juega con este paralelismo, propio de los roles de género en la sociedad mexica, e introduce la unión con otras mujeres para llevar a cabo una clase especial de guerra, como iremos viendo a lo largo del Canto.

En el Canto, sin embargo, como plantea Damrosch, la guerra no está representada únicamente como un lugar de muerte y destrucción, sino también como un lugar de belleza, crecimiento y fertilidad, se convierte en una especie de "picnic" para chicas (105):

Son flores hermosas.
Que con las flores que están sobre mí
yo me adorne,
son mis variadas flores,
yo mujer chalca. (León-Portilla, *Canto* 1039)

A pesar de esta aclaración, Damrosch deja de lado la guerra erótica que se propone en el Canto, en el que la voz poética pasa a otra contienda, la de la seducción: "(…) entono su canto

al pequeño señor Axayácatl, / lo entretejo con flores, /con ellas lo circundo" (León-Portilla, *Canto* 185). Las flores, que simbolizan tanto la poesía como la guerra, entran a formar parte del juego amoroso.

La voz de la concubina promulga su intención de darle placer al *tlatoani* Axayácatl, el conquistador de su pueblo, a quien llama pequeño, en lo que podría significar una inversión de las relaciones reales de poder entre los mexicas y los chalcas:

¿Cómo estimo tu palabra?
Mi compañero en el lecho,
tú, pequeño Axayácatl,
dele yo contento. [14]
Sólo levanto el gusano,
lo hago estar recto.
Dele yo contento a mi compañero en el lecho.
tú, pequeño Axayácatl (León-Portilla, *Canto* 1041)
Acto seguido, lo reta, provocadora, cuestionando su hombría:
Xolo, Xolotzin,
tú señor, pequeño Axayácatl,
¿en verdad eres varón?
Aquí eres nombrado,
¿acaso en verdad aún irás a leñar?
Ya pon a cocer mi maíz,
consigue luego que mucho se encienda[15]. (León-Portilla, *Canto* 1043)

La hombría del conquistador de los chalcas es puesta en duda en esta contienda erótica por la voz de una mujer proveniente de este pueblo vencido que impulsa ahora una nueva conquista en la que ella lleva la voz cantante. No se trata aquí ahora, cómo argumenta Alejandra Rojas, de la fuerza material de las armas de guerra y de las estrategias para derrotar al enemigo en el enfrentamiento bélico, sino del reto que las mujeres de Chalco le proponen en el lecho al t*latoani* mexica "un territorio donde ellas si saben ejercer su dominio" (38). Aquí resulta

[14] Townsend nos advierte, sin embargo, que el adjetivo de pequeño no puede significar solamente menosprecio o afecto. Hay evidencias que sugieren que, bajo ciertas circunstancias, personas de menor poder podían dirigirse a sus superiores políticos como "mi hijo" o "mi nieto", así como un rey podía llamar a sus ayudantes "mis padres" (Lochkart, *The Nahuas*, 89-90, citado en Townsend 378). Read y Rosenthal si consideran este adjetivo despectivo (321).

[15] Según Read y Rosenthal, el maíz se pone a cocinar en agua con cal para obtener el nixtamal; la olla de cocinar el maíz resulta una metáfora muy apropiada para el órgano sexual femenino: con la forma de una vasija, caliente y húmedo en la cual se preparan los bebes como si fueran maíz (322).

pertinente la idea de agencia propuesta por Mahmood como la capacidad de acción que se desarrolla en situaciones históricas específicas de subordinación (11), como en el caso de las mujeres de Chalco, forzadas a ser concubinas de los vencedores de su pueblo.

Diversas metáforas aluden al sexo femenino en los cantos eróticos náhuatl: "*nénetl* 'muñeca', *cocoxqui*'enferma', *cihuapilli* 'princesa ... (Johansson, *Dilogía* 82). El sexo femenino es considerado también un recipiente:" es un horno donde hay fuego que hay que atizar. El miembro viril será, en este caso, el tizón" (Johansson, *Dilogía* 82). La voz poética exige que ese fuego sea encendido, la mujer exige ser satisfecha, exigencia que podemos ver como totalmente contemporánea.

De nuevo, el universo íntimo y doméstico constituye un paralelo del mundo masculino de la guerra, en donde la mujer lleva a cabo sus propias batallas y puede resultar la triunfadora, revirtiendo las relaciones de poder entre mexicas y chalcas, en palabras de Johansson:

> Es probable que este canto, en el que esas mujeres "combaten" eróticamente en contra de su enemigo y lo ridiculizan de cierta manera, haya constituido una revancha, si bien lúdica, no por esto menos efectiva. La lubricidad de los gestos y de las contorsiones, así como el tenor obsceno y burlón de las palabras podrían haber tenido un efecto psicológico que mermara la gloria del vencedor. (*Dilogía* 74)

El placer, el reto, la alegría no subsisten indefinidamente en el Canto, si bien las concubinas podían vencer en una guerra erótica, su estatus social era inestable e incierto y en el poema se expresa en varios versos la tristeza, el dolor y la rabia que acompañan esa vulnerabilidad:

> Ya en su casa me entristezco,
> tú, madre mía, ¿acaso puedo yo hilar?
> ¿Acaso puedo tejer?
> Sólo soy una criatura inútil,
> soy una muchachita,
> así se dice de mí, que tengo mi varón. (León-Portilla, *Canto* 1045)

Hilar y tejer eran actividades que fundamentaban la identidad plena de las mujeres—el tejido, en particular, era una actividad sagrada (Townsend 364). Algunos investigadores que han estudiado el simbolismo de la práctica del tejido en Mesoamérica en tiempos prehispánicos mencionan que:

> (...) las tareas combinadas de hilar y tejer simbolizaban los cambios en el ciclo de vida femenino, el hilado como una actividad de las niñas pequeñas y de las mujeres a ancianas, mientras que una mujer casada tenía la responsabilidad de tejer (...). Una metáfora común de la infertilidad era una mujer que hiló, pero nunca tejió. (McCafferty ctd en Tobar 124)

Es decir, tejer suponía ser una mujer fértil. Y, por otro lado, al ser estas actividades atributos de las diosas madres, fueron vinculadas, metafóricamente, a la fertilidad y reproducción (McCafferty ctd en Tobar 124).

Además, los tejidos tenían una gran importancia económica, fueron artículos importantes dentro del tributo que exigían a la población indígena tanto los gobernantes locales como los gobernantes del imperio azteca. Se utilizaban también como divisa en los mercados regionales (Brumfiel 67). La habilidad en el arte de tejer influía en el prestigio y estatus de las mujeres. La voz poética, al quejarse de no poder realizar estas actividades, señala que no alcanzará esa identidad plena que incluía igualmente ser madre de herederos, lo cual, si bien no era imposible, era poco frecuente en el caso de las concubinas comunes.

Las concubinas podían ser mujeres del común o mujeres nobles, habían sido sustraídas de sus comunidades o capturadas en las guerras y entregadas a amigos y partidarios de los gobernantes como concubinas. También se daba el caso de que los líderes de los estados derrotados ofrecieran a los vencedores sus hermanas e hijas como concubinas—a veces como esposas—como ofrenda de paz (Townsend 32). Estas mujeres llegaban a vivir con personas que no eran de su propia familia, lo cual constituía una experiencia dolorosa y estigmatizadora (Townsend 358-359). La situación de una esclava dentro del sistema dependía de su situación social antes de la venta y de los lazos de su familia con la comunidad circundante. La situación de las nobles dependía—fueran esposas o concubinas—del prestigio de su *altépetl* (estado étnico) nativo en relación con su nuevo hogar (Townsend 368).

No obstante, las situaciones por las que atravesaban las concubinas no eran fijas ni inmutables y podían cambiar dramáticamente entre el período en el que una mujer llegaba a su nuevo hogar y el periodo en el que sus hijos alcanzaban la mayoría de edad. El poder de su *altépetl* de origen podía derrumbarse o, por el contrario, crecer. Nunca estaba asegurado del todo cual hijo de cual mujer tendría el suficiente poder para tener éxito y heredar. Aquellos que se habían considerado los legítimos herederos, podían ser remplazados por otros (Townsend 369).

La sensación de tristeza, de no alcanzar una identidad femenina plena se reiteran nuevamente en el siguiente verso:

Madre mía, mucho me entristezco
aquí donde tengo varón,
no puedo hacer bailar el uso,
no puedo lanzar mi palo del telar,
de mí te burlas, niñito mío. (León-Portilla, *Canto* 1047)

Ella tiene varón, pero no es su esposa y su realización como mujer, por lo tanto, no es equiparable a la que habría alcanzado en su vida normal al desposarse. Su descontento se expresa en recriminación, "de mi te burlas, niñito mío", no es tomada en serio, es ridiculizada. Cabe subrayar el nivel de conciencia que se expresa en estos versos, la concubina sabe perfectamente cuál es su situación y las implicaciones que la misma tiene. Lo importante no es tener varón, sino la situación adecuada personal, cultural y social en la que se tenga.

Luego, el Canto toma otro giro, las tristezas y reclamos de la concubina por su fallido destino de mujer con identidad plena ceden el paso a alusiones políticas sobre la expansión mexica.

5. El canto y la política imperial mexica

La voz poética que encarna a la concubina deja de lado su destino individual y se adentra en el de su derrotado *altépetl* y su gente, destinos que por lo demás son inseparables, su nueva y vulnerable situación se debe precisamente a que los chalcas han sido conquistados por los mexicas:

Xolotzin, niñito mío, tú señor,
tú pequeño Axayácatl,
en vano sólo te abandonas,
junto a mí te ofrendas,
tú ofreces tu hombría,
¿acaso gozo en la guerra?
Conozco a tus enemigos
niñito mío,
sólo en vano te abandonas junto a mí. (León-Portilla, *Canto* 1049)

Read y Rosenthal enfatizan esta idea, cuando plantean que la mención de la guerra y de los enemigos de Axayácatl, constituyen precisamente una referencia a las tendencias

expansionistas, de conquista, del *tlatoani* mexica (325). Estas referencias se consolidan en el siguiente verso:

> Tú, mi hermana menor, tú sacerdotisa,
> mira, sobrina mía,
> se extendió el canto en Coatépec,
> en el muro de las águilas,
> sobre nosotros se asienta en Panohuayan (León-Portilla, *Canto* 1051)

En náhuatl, el verbo expandirse –*teca*—tiene connotaciones sexuales, quiere decir yacer con una mujer, en otras palabras, los mexicas expanden su territorio de la manera en que un hombre se acuesta con una mujer (Read y Rosenthal 326). Nos encontramos así con metáforas que podríamos denominar erótico-políticas. Las ciudades nombradas en el verso son ciudades o áreas cercanas a Chalco. Coatépec era tanto el nombre de una provincia vecina de Chalco en el período colonial tardío, como de una ciudad en el área. Fue conquistada por Axayácatl durante su gobierno o poco antes de convertirse en *tlatoani*. Panohuayan quedaba en la provincia de Chalco, dentro de la región de Amaquemecan, y se localizaba, por lo tanto, en la patria del cantor, de Aquiauhtzin (Read y Rosenthal 326).

La voz poética reclama luego la posición y el linaje que ostentaba en su tierra natal, Chalco:

> Nada mi falda, nada mi camisa,
> yo mujercita,
> aquí ha venido a entregar sus bellos cantos,
> aquí ha venido a ofrecer la flor del escudo,
> ¿es posible que seamos dos
> yo, mujer de Chalco, yo, Ayoquan. (León-Portilla, *Canto* 1053)

Ayoquan era el gobernante de una de las ciudades importantes de Chalco, al asociarse a él, la concubina busca el reconocimiento a su alto linaje a la vez que, sutilmente, amenaza a Axayácatl, puesto que la conquista de Chalco no había sido fácil y permanecía como un aliado difícil, forzado por la guerra. Ayoquan además tenía lazos directos con los mexicas, pues su prima Maquiztzin se había casado con Tlacaélel, consejero importantísimo de varios de sus tlatoanis. Susan Schroeder plantea que las mujeres nobles eran cruciales para establecer

dinastías y mantener alianzas políticas en Chalco: "women were critical to the integrity of the altepetl, and they were key agents in the preservation of the rulerships"[16] (49-50).

Debido a sus derechos de nacimiento, según esta misma autora, las mujeres tenían prestigio en las distintas posiciones que ocupaban:

> (...) as daughters, with the potential for royal marriages, creating new political alliances and wealth in land and subjects; as wives, with primary wives accorded high status and privileged succession for their children, and secondary wives capable of maximizing their particular situations; and as mothers, with their positions capitalized to ensure rulerships for themselves and their offspring.[17] (53)

En el siguiente verso, la voz poética reitera su linaje y toca el tema tanto de aliados como de enemigos de los mexicas:

> Yo deseo a las que son mujeres como yo,
> las acolhuas,
> anhelo a las que son mujeres como yo,
> las tecpanecas,
> ¿es posible que seamos dos,
> yo, mujer de Chalco, yo, Ayoquan? (León-Portilla, *Canto* 1055)

La concubina se asocia con mujeres que considera sus iguales y que pertenecen, unas, a grupos aliados de los mexicas como los acolhua y, otras, a enemigos de estos como los tecpanecas. La concubina del Canto, que pregona un linaje prestigioso, señala claramente lo que Chalco podía ser para los mexicas, un aliado o un enemigo, dependiendo de las circunstancias, tal como había ocurrido históricamente, aunque en el momento vivían la conquista y la derrota. Las menciones a otros pueblos conquistados por los mexicas continúan en el Canto y llegamos a las mujeres tlatelolcas, hechas prisioneras por los mexicas y protagonistas de un famoso episodio en una batalla:

[16] las mujeres eran fundamentales para la integridad del altépetl, y fueron agentes clave en la preservación de los gobiernos. (Traducción propia).

[17] (...) como hijas, con el potencial para los matrimonios reales, la creación de nuevos aliados políticos y riqueza en las tierras y sujetos; como esposas, con esposas primarias a las que se les otorgaba un alto estatus y sucesión privilegiada para sus hijos, y esposas secundarias capaces de maximizar sus situaciones particulares; y como madres, que capitalizaban sus posiciones para asegurar el gobierno para sí mismas y para sus hijos. (Traducción propia)

Se avergüenzan las mujeres de placer,
niñito mío.
¿Acaso así también tú me harás como
lo has hecho a Cuauhtlatohua?
Poco a poco desataos vuestras faldas,
abrid vuestras piernas,
vosotras tlatelolcas,
las que fuisteis hechas prisioneras,
venid a contemplar, aquí en Chalco[18]. (León-Portilla, *Canto* 1055)

La voz poética enlaza entre sí a mujeres de distintos pueblos que sufren un destino común, el de convertirse en botín de guerra o en elementos de negociación entre vencidos y vencedores y pasar a ser concubinas o esclavas y quedar por fuera de su linaje, su familia y la posibilidad de un matrimonio. Todas estas alusiones a las relaciones políticas entre los distintos *altépetl* del Valle de México se construyen en el Canto desde una perspectiva femenina, la voz poética se refiere específicamente a las mujeres de estos y se hermana con ellas, se construye así, simbólicamente, una red de mujeres que se extiende más allá de sus lugares de origen: una red interregional.

6. El desenlace

En la sexta y última sección del poema, la voz poética toma súbitamente la voz de una mujer que ha envejecido y le recuerda a todo el mundo que es su madre:

Yo vieja pervertida, yo vuestra madre,
Soy anciana abandonada,
vieja doncella
Soy hombre de Chalco,
he venido a darte placer,
mi muñeco florido, mi muñeco color de camote. (León-Portilla, *Canto* 1524)

Según Camilla Townsend, estas "madres" eran algo así como cortesanas abandonadas, las mujeres que habían sido sexualmente accesibles por años y que ahora dependían del hogar o

[18] El episodio consiste en que el gobernante de Tlatelolco, atacado por los mexicas en 1473, y a punto de ser vencido por ellos, envió a un escuadrón de mujeres desnudas a atacarlos. Los mexicas respetaron las vidas de estas mujeres, pero las tomaron prisioneras (Read y Rosenthal 340).

unidad doméstica donde vivían las distintas mujeres de los nobles que eran los únicos polígamos en la sociedad mexica. Esta era una connotación secundaria de madre, un término que por lo general implicaba gran respeto. Schroeder explica también el estatus respetable de las ancianas en terminus de conocimiento: "Women also figure among the elders or *huehuetque* as *ilamatque* "old women" *tonanhuan*, and *tocihuan* "mothers", "grandmothers", "ancestors", surely among the keepers of the huehuetlatolli "ancient histories", "oral traditions" of their people"[19] (53-54).

Esta "madre" no se presenta, sin embargo, como sexualmente inactiva, todo lo contrario, insiste en seducir, en dar placer. Y no está sola en su empeño, en el siguiente verso se habla del deseo de Axayácatl:

> Ya también lo desea el señor, el pequeño Axayácatl,
> ve mi manita pintada con flores;
> ve mis pechitos pintados con flores. (León-Portilla, *Canto* 1525.)

Finalmente, después de muchas sátiras y disputas, las diferencias se resuelven. La concubina ha atravesado a lo largo del poema por distintos estados de ánimo y edades; ha retado a Axayácatl, se ha burlado de él, lo ha increpado, ha llorado también por su triste destino, por su imposibilidad de ser una mujer plena en la condición social en que se halla. Al final del canto se llega a la reconciliación y a la alegría:

> Que no decaiga tu corazón, tú, pequeño Axayácatl,
> he aquí tu mano,
> que junto a mi mano esté,
> ve tomándome.
> Alegraos. (León-Portilla, *Canto* 1061)

Esta reconciliación al final del Canto ilumina también las relaciones políticas: Chalco como *altépetl* buscaba también una *entente* política con Tenochtitlán y los mexicas, basado en su linaje histórico, distinta a la de la mera conquista, Quería constituirse como un aliado pleno que recibiera el mismo respeto del que gozaban los aliados de Tenochtitlán: Texcoco y Tlacopan. Si tuvieran la posibilidad, las tensiones entre los chalcas y los mexicas terminarían

[19] Las mujeres también figuran entre las ancianas o *huehuetque* como *ilamatque* "viejas" *tonanhuan*, y *tocihuan* "madres", "abuelas", "ancestros", seguramente entre las guardianas de las *huehuetlatolli* "historias antiguas", "tradiciones orales" de su pueblo. (Traducción propia)

mediante una alianza matrimonial voluntaria, no en una relación forzada por la guerra (Read y Rosenthal, 318). Axayácatl maniobró hábilmente con las expectativas de Chalco, haciendo que esperaran hasta que Tenochtitlán estuviera totalmente seguro de que iban a cooperar, sólo entonces permitiría que sus gobernantes y linajes fueran restaurados. Esto empezó a suceder en 1486 hacia el final del gobierno de Tízoc (aproximadamente entre 1481 y 1486), pero Chalco nunca recibió los honores concedidos a Texcoco y Tlacopan. Esta situación puede explicar, en parte, porque Chalco se unió en 1519 con Cortés para derrotar a los mexicas (Read y Rosenthal 342-343)

7. Conclusiones

El Canto de las mujeres de Chalco constituye una fuente valiosísima para entender la situación de las concubinas y nos permite adentrarnos en su subjetividad, sus emociones, sentimientos y el ejercicio de su sexualidad, a pesar de haber sido un canto compuesto por un hombre. Recorremos etapas de sus vidas, las oímos retadoras y empoderadas en la guerra erótica que le proponen al *tlatoani* mexica Axayácatl y las oímos, así mismo, lamentarse de sus desgracias y de no haber alcanzado una identidad femenina plena, a través del tejido, el matrimonio y la herencia para sus hijos de cargos de gobernantes. El Canto conjuga tanto un nivel personal y erótico como uno político, indisolublemente ligados, en los cuales se expresa tanto la experiencia vital de las concubinas como las demandas de Chalco hacia los mexicas, en busca de un mejor tratamiento que les permitiera restaurar una parte importante de sus derechos y superar su situación de meros derrotados.

La voz poética de la concubina no expresa nunca una situación de derrota sin salida, juega en las esferas de poder mexicas con sus retos eróticos, a la vez que ofrece una visión clara de su situación precaria y vulnerable. Lo mismo sucede con Chalco, a pesar de su derrota envía emisarios a recitar el Canto ante Axayácatl, a través del cual, de manera sutil y humorística, reclaman sus derechos y solicita dejar atrás su estatus de meros vencidos.

El análisis de este canto constituyó un gran reto, ha sido un esfuerzo permanente por retrotraerme al pasado y tratar de entender, en lo posible, la situación de las mujeres nahua en sus propios términos, y de recaer una y otra vez en las metáforas y simbología de la literatura náhuatl, para intentar desentrañarlas. Por supuesto, estoy lejos de haber agotado el Canto, he analizado los tópicos que me parecen más sobresalientes desde una perspectiva feminista basada en la pluralidad y la diferencia, la intersección entre raza, género y etnicidad y la contextualización que exigen los estudios culturales. Futuros avances en las investigaciones sobre las mujeres nahuas, y la cultura mexica y su producción literaria arrojarán nuevas luces

sobre este el Canto de las mujeres de Chalco-, que, como casi todas las obras literarias, resulta inagotable, pues cada época lo leerá desde nuevas perspectivas o, lo cual es también posible, dejará de leerlo. Un estudio más panorámico del género de los *Ahuilcuícatl*, *cuecuexcuícatl*, "cantos de placer", "cantos de cosquilleo" es crucial como investigación futura para profundizar y ampliar el análisis del Canto de las mujeres de Chalco y de otros similares.

Referencias bibliográficas

Brumfiel, Elizabeth M. "Asking about Aztec Gender: The Historical and Archaeological Evidence". *Gender in Pre-Hispanic America* editado por Cecelia F. Klein y Jeffrey Quilter. Dumbarton Oaks, 2001, 57-85.

Burkhart, Louise M. "Mujeres mexicas en "el frente" del hogar: trabajo doméstico y religión en el México azteca". *Mesoamérica*, vol. 23, 1992, 22-54.

Castellanos, Gabriela. *Sexo, género y feminismo. Tres categorías en pugna*. La Manzana de la Discordia, Universidad del Valle, 2006.

Cumes, Aura Estela." Multiculturalismo, género y feminismos: mujeres diversas, luchas complejas". *Tejiendo de Otro Modo. Feminismo, epistemología y apuestas decoloniales en Abya Yala* editado por Yuderkys Espinosa Miñoso, Diana Gómez Correal, Karina Muñoz Ochoa Muñoz. Editorial Universidad del Cauca, 2014, 237-252.

Damrosch, David. "The Aesthetics of Conquest: Aztec Poetry before and after Cortés." *Representations*, núm. 33, 1991, 101-120.

Hill Collins, Patricia. "Intersectionality's Definitional Dilemmas." *Annual Review of Sociology*, núm. 41, 2015, 1–20.

Johansson, Patrick. "Cuecuechcuicatl, "Canto travieso": Un antecedente ritual prehispánico del albur mexicano". *Literatura mexicana*, vol. 13, núm. 2, 2002, 7-48.

Johansson, Patrick. "Dilogía, metáforas y albures en cantos eróticos nahuas del siglo XVI". *Revista de Literaturas Populares*, vol. VI, núm. 1, 2006, 63-95.

Klein, Cecelia F. (2001)." None of the Above: Gender Ambiguity in Nahua Ideology". *Gender in Pre-Hispanic America* editado por Cecelia F. Klein y Jeffrey Quilter. Dumbarton Oaks, 2001,184-253.

León-Portilla, Miguel. "Cuícatl y Tlahtolli: las formas de expresión en náhuatl", *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 16, 1983.

León-Portilla, Miguel. *Literaturas indígenas de México*. Fondo de Cultura Económica, 1992.

León-Portilla, Miguel. "Canto de las mujeres de Chalco". *Cantares mexicanos*, editado por Miguel León-Portilla. Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2011, 1039-1062.

López Hernández, Miriam. "Erotismo y belleza en la antigua cultura náhuatl: aproximaciones para su estudio". *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 46, 2016, 117-139.

Mahmood, Saba. "Teoría Feminista y el Agente Social Dócil: Algunas Reflexiones sobre el Renacimiento Islámico en Egipto". *Descolonizando el feminismo: teorías y prácticas desdelos márgenes* editado por Liliana Suarez Navaz y Rosalva Aída Hernández. Cátedra, 2008, 165-222.

Marcos, Sylvia. *Tomado de los labios: género y eros en Mesoamérica*. Editorial Abya-Yala, 2010.

Matallana, Susana. (2020). "From Gender to Omeotlization: Toward a Decolonial Ontology" *Hypatia*, vol. 35, 2020, 373-392

Mikulska, Katarzyna (2015). "Destronando a Ometeotl". *Latin American Indians Literatures Journal*, vol.31, núm. (1-2), 2015, 57-127.

Pareyón, Gabriel. "El teponaztli en la tradición musical mexica: apuntes sobre prosodia y rítmica". *Los instrumentos musicales y su imaginario. II Foro Nacional Sobre Música Mexicana*, 2005, 1-15.

Read, Kay A. y Rosenthal, Jane. "The Chalcan Woman´s Song. Sex as a Political Metaphor in Fifteenth Century Mexico ". *The Americas*, vol. 63, núm. 3, 2006, 313-348.

Robledo, Erika Lucero, "Los instrumentos musicales de la Ofrenda 69". *Estudios de cultura náhuatl*, vol. 61, 2021, 11.

Rojas, Alejandra. "Erotismo y poder en el Canto de las mujeres de Chalco". *La escala invertida*, editado por César Solanilla. Fondo Mixto de Cultura del Tolima, 1996, 37-52.

Talpade, Chandra Mohanty. "Bajo los ojos de occidente. Academia Feminista y discurso colonial". Traducido por María Vinós. *Descolonizando el feminismo: Teorías y* Prácticas *desde los Márgenes*, editado por Ligia Suárez Navaz y Rosalba Aída Hernández. Cátedra, 2008, 112-162.

Tobar, Vanina Alejandra. "Estirando en el telar secretos de abuela india: tradición textil de la comunidad maya tsotsil de San Bartolomé de los Llanos, Chiapas (sureste de México)". *Revista CS*, núm. 38, 2022, 113-144.

Townsend, Camilla. "What In the World Have you Done to Me My Lover?" *Sex, Servitude And Politics Among the Preconquesta Nahuas As Seen In The Cantares Mexicanos. The Americas*, vol. 62, núm. 3, 2006, 349-389.