



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ESTUDIOS MESOAMERICANOS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**LA VISIÓN DE NEZAHUALCÓYOTL VS LA VISIÓN DE TLACAÉLEL. LA
POSIBILIDAD DE LA EXISTENCIA DE TRADICIONES POÉTICAS
NACIONALES EN LAS SOCIEDADES NAHUAS DEL SIGLO XV Y XVI**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRO EN ESTUDIOS MESOAMERICANOS

PRESENTA:
RODRIGO YUANI CHACÓN TORRES

TUTOR: DR. PATRICK JOHANSSON KÉRAUDREN
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS
UNAM

CD. MX. SEPTIEMBRE 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, considerado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí contenidas, manifiesto que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Las citas de otras obras y las referencias generales a otros autores, se consignan con el crédito correspondiente.

RESUMEN

El estudio de la literatura nahuatl antigua, por lo menos de aquella de la cual tenemos noticia a partir de los documentos del siglo XVI y XVII, ha sido estudiada generalmente como una unidad aparentemente indivisible, salvo por los señalamientos en cuanto a datos históricos concretos que permiten suponer la región de procedencia de ciertos textos y por la hipótesis presentada por León-Portilla en torno a la existencia entre los nahuas de dos formas de pensamiento filosófico opuestas entre sí.

Este trabajo parte de esta visión y se la cuestiona a partir de las particularidades de un subgénero del *cuicatl*, el *yaocuicatl*, recurriendo a la comparación de los corpus disponibles de piezas tenochcas y tetzcocanas compilados en los manuscritos *Romances de los señores de la Nueva España* y *Cantares mexicanos*. Tal proceder responde a tres condiciones: la supuesta diferencia filosófica o ideológica expresada en tales cantos; la relativa abundancia de estas producciones, en comparación con las que se han identificado como originadas en otras demarcaciones políticas del posclásico tardío y el periodo colonial temprano; y la cercanía político-ideológica de ambas naciones, pues si entre estas se puede hablar de tradiciones diferenciadas, cuanto mayor certeza se tendrá al tratar de contextos más lejanos geográfica y políticamente.

Así, en esta investigación se busca identificar las similitudes y las posibles diferencias que permitan hablar de tradiciones literarias nacionales diferenciadas, entendiendo por *tradicón literaria nacional* la reproducción en los objetos literarios de formas y contenidos particulares de cierta unidad socio-ideológica con un sentido ético-político más o menos compartido. Para lograr tal cometido se recurre aquí a la reconstrucción y contrastación de los circuitos comunicativos de ambos corpus, indicados por el texto como correlatos de una realidad socio-semiótica vigente en el contexto del siglo XVI; atendiendo especialmente a los polos de este flujo en tanto que pueden equipararse con formaciones sociales más o menos concretas: el emisor y el receptor.

El recurso a los conceptos de lector modelo y sujeto transindividual como herramientas para acceder al emisor y el receptor socio-semióticos constituyen el eje metodológico de este trabajo, en torno al cual se agrupan una serie de conceptos que permiten ahondar en el análisis de las formas y los contenidos de los *cuicatl* para asegurar una

comprensión cabal del fenómeno a partir de una adecuada reconstrucción de sus implicaciones a nivel del interdiscurso. Los recursos discursivos para la construcción del tema, las isotopías que dan cohesión a los *cuicatl*, los giros retóricos particulares del subgénero, y la valoración implícita que la voz lírica hace de lo narrado, permiten acceder a la estructura profunda de los textos y esclarecer así la naturaleza de las relaciones entre el emisor y el receptor, ambos de carácter colectivo.

Así analizados los discursos de ambos grupos de *cuicatl* (los tetzcoanos y los tenochcas), se hacen visibles las tensiones y puntos de coincidencia que revelan la imagen sobre la guerra que en común tenían ambas sociedades así como los matices que individualizaban la experiencia de cada una.

TABLA DE CONTENIDO

TABLA DE CONTENIDO.....	1
INTRODUCCIÓN.....	3
CAPÍTULO 1: EL CUICATL: CARACTERIZACIÓN Y FUENTES.....	12
1.1 EL <i>CUICATL</i> COMO LITERATURA.....	12
1.1.1 <i>Del hablar sobre literatura náhuatl.....</i>	12
1.1.2 <i>Historia del estudio del fenómeno.....</i>	16
1.2 LAS FUENTES DEL CUICATL.....	19
1.2.1 <i>Tipos de fuentes sobre la literatura náhuatl.....</i>	19
1.2.2 <i>Las fuentes para el estudio del cuicatl.....</i>	21
1.2.2.1 <i>El manuscrito Cantares Mexicanos.....</i>	21
1.2.2.2 <i>El manuscrito Romances de los señores de la Nueva España.....</i>	27
1.3 RASGOS FORMALES.....	30
1.3.1 <i>Unidades prosódicas y sintácticas.....</i>	33
1.3.2 <i>Unidades del performance.....</i>	39
1.3.3 <i>Recursos retóricos.....</i>	41
1.4 TEMAS Y GÉNEROS DEL CUICATL.....	47
CAPÍTULO 2: LA POSIBILIDAD DE ANALIZAR LA LITERATURA NÁHUATL DEL SIGLO XVI A PARTIR DEL CONCEPTO DE <i>TRADICIÓN LITERARIA</i>.....	49
2.1 EL <i>YAOCUICATL</i> COMO VENTANA AL ESTUDIO DE LAS TRADICIONES LITERARIAS EN NÁHUATL.....	49
2.2 LAS TRADICIONES DE ESCRITURA COMO SÍNTOMA DE DIFERENCIAS DE PENSAMIENTO.....	52
2.3 LA TESIS DE LAS DOS “VISIONES” EN EL PENSAMIENTO NAHUA.....	56
2.4 RASGOS DIALECTALES COMO DIAGNÓSTICOS SOBRE LA PROCEDENCIA DE LOS CANTOS.....	59

CAPÍTULO 3: EL TEXTO EN SU CONTEXTO Y EL CONTEXTO EN EL TEXTO.....	69
3.1 EL <i>YAOCUICATL</i> EN SU CONTEXTO.....	69
3.2 LA SOCIEDAD CODIFICADA EN EL <i>YAOCUICATL</i>	73
3.2.1 <i>El contexto en el texto</i>	73
3.2.2 <i>El contexto desde el texto</i>	85
3.3 EL MODELO DE ANÁLISIS EN ACCIÓN.....	95
CAPÍTULO 4: EL <i>YAOCUICATL</i>, CONFLUENCIA Y DIVERGENCIAS.....	117
4.1 LA TRADICIÓN NÁHUATL DEL <i>YAOCUICATL</i>	117
4.1.1 <i>El corpus</i>	117
4.1.2 <i>La variación dialectal</i>	123
4.1.3 <i>El tema y su construcción en el yaocuicatl</i>	127
4.1.4 <i>El auditorio y su conformación en el texto</i>	145
4.1.5 <i>El yaocuicatl como vehículo de axiologías emparentadas</i>	154
4.2 EL <i>YAOCUICATL</i> TETZCOCANO Y EN <i>YAOCUICATL</i> TENOCHCA.....	156
4.2.1 <i>El tratamiento diferenciado del tema</i>	157
4.2.2 <i>Dos modelos de auditorio</i>	160
4.2.3 <i>El yaocuicatl como vehículo de axiologías independientes</i>	161
CONCLUSIONES.....	163
BIBLIOGRAFÍA.....	168

INTRODUCCIÓN

La investigación aquí presentada versa sobre un fenómeno harto conocido en los círculos académicos conocedores de la lengua y la cultura náhuatl: *el cuicatl*. El mismo ha sido caracterizado por algunos autores, como el padre Garibay Kintana y Brigitta Leander, como “poesía náhuatl”, pues las características estilísticas del mismo recuerdan en alguna medida a la lírica de la tradición europea, aunque guardando las distancias.

Distínguese primero la “poesía”¹ del canon² náhuatl prehispánico de la propia del occidental, en que su naturaleza era esencialmente comunitaria, de origen anónimo y de autorías difíciles de asignar, además de poseer un carácter hierofánico: “La poesía es un espejo del dios en la Tierra y el poeta, el artista de la lengua, es una persona poseída por la divinidad [...] y funciona como un eslabón entre los humanos y el Universo.”³ Lo anterior, sin embargo, no le condicionaba necesariamente al campo de lo religioso: se consideraba que el *cuicatl* debía de “despertar al pueblo,”⁴ especialmente para

¹ Si bien la “poesía” es un fenómeno surgido en el seno de la matriz cultural indoeuropea que luego fue desarrollado y especializado con especial esmero dentro del complejo cultural europeo, ha de reconocerse en su basamento lo que Jakobson denominó como “función poética”; es decir: “La orientación [del mensaje] hacia el MENSAJE como tal, el mensaje por el mensaje...”, la función dominante de la actividad poética. Roman Jakobson. “Lingüística y poética”, p. 358, en *Ensayos de lingüística general*. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1975, 347-395. Esta función poética se revela también como un recurso favorecido por los *cuicapiqueh* en gran medida, lo que me sirve temporalmente para demoninar como “poesía” a los *cuicatl*, estableciendo un primer acercamiento al fenómeno para el lector no familiarizado con las características de este modo del discurso; mismas que abordaré ampliamente en breve.

² Entiéndese aquí “canon” no en el sentido del conjunto de reglas o preceptos considerados propios de la ejecución perfecta de determinada actividad, sino de lista, cúmulo de obras consideradas por las instituciones sociales encargadas de la prescriptiva cultural o pedagógica como poseedoras de estas características supuestas; un equivalente a lo que Wendel Harris ha denominado como “canon potencial”.

³ Leander, Brigitta. *In xóchitl in cuicatl: Flor y canto; la poesía de los aztecas*. INI-SEP, Colección SEP-INI Número 14. México, 1972, pp. 5

⁴ Christian Bjorndahl Sorensen comenta al respecto del papel de las emociones manejadas a través del *cuicatl*, retomando la consideración de las mismas como modos de comunicación (siguiendo la propuesta de Barbara Rosenwein de la que la autora parte para su tesis): “If there are expected emotional actions and reactions in a society, then it stands to reason that they would be communicated through cultural performances such as song.”. *“Are There No Social Rules in Our Home” Fear, Anger, Power and the Aztec Empire*. Tesis presentada ante el Committee on Graduate Studies como requisito parcial para la obtención del grado en Master of Arts en la Faculty of Arts and Science. Trent University, Peterborough, 2012, p. 11.

la acción bélica (especialidad del *yaocuicatl*), además de permitirle recordar “las cosas de sus mayores”, y más aún, existe la hipótesis de la función encantatoria del mismo para poder conseguir la victoria.⁵ Garibay describe, por ejemplo, *cuicatl* donde los temas y modelos focalizan el acontecer histórico (lo que llamó él “épica”), la reflexión y la emocionalidad (lo que llamó el padre Garibay “lírica”), y la performatividad (“dramática”, en palabras de Garibay Kintana).⁶ Así, dentro del *cuicatl* tenemos géneros que van desde el elevado tema de carácter metafísico, como en los *icnocuicatl*, hasta la celebración de la vida (*xopancuicatl*), la gloria guerrera (*ocelocuicatl*)⁷ y otros, como el discurso exhortativo del *nenohnotzalcuicatl*⁸ y la representación del diálogo, rasgo asociado al quehacer dramático.⁹

De estos *cuicatl* (o “cantos”) conocemos casi exclusivamente aquellos de los siglos XV y XVI, pues, en palabras de Brigitta Leander: “la mayor parte de ella [la poesía náhuatl] no fue compuesta -por lo menos en la forma que llegó hasta nosotros- más allá del siglo que precedió a la llegada de los europeos.”¹⁰ Cabe aclarar, que tenemos casos de cantos que ya para este momento (el siglo XV) eran antiguos, y contamos con la fortuna de que se haya recopilado.

Es dentro de esta forma discursiva, el *cuicatl*, que hallamos las piezas que abarcará este estudio: el *yaocuicatl*, cuyo rasgo distintivo, lo que ayudará a distinguirlos de todos los

5 Johansson Kéraudren, Patrick. “Yaocuicatl: cantos de guerra y guerra de cantos”, pp. 29-44, en *Estudios de cultura náhuatl*, volumen 22, Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM, 1992.

6 Garibay K., Ángel María. *Panorama literario de los pueblos nahuas*. Editorial Porrúa, México, 1983, pp. 42-43.

7 Como menciona Miguel León-Portilla en la síntesis que hace de la presentación de los géneros en su *Literaturas de Anahuac y del Incario: la expresión de dos pueblos del sol*. Siglo XXI, México, 2006.

8 Según Garibay en el volumen II de su *Poesía Náhuatl*. (tres volúmenes) UNAM, México, 1993.

9 María Sten muestra magistralmente este carácter “teatral” en el entorno nahua posclásico en *Vida y muerte del teatro náhuatl: el Olimpo sin prometeo*. SEP, Colección SEP SETENTAS, México, 1974.

10 Leander, Brigitta. *In xóchitl in cuicatl: Flor y canto; la poesía de los aztecas*. INI-SEP, Colección SEP-INI Número 14. México, 1972, pp. 25.

que ofrecen las fuentes, será el versar sobre la guerra y sus elementos propios de acuerdo con el pensamiento náhuatl; pues al ser la guerra una de las actividades vitales de las sociedades nahuas del Posclásico,¹¹ sobre todo la mexicana, su reflejo en el terreno de la creación verbal puede aportar datos relevantes para el estudio del pensamiento náhuatl respecto a su propia realidad cultural.¹²

La investigación aquí prologada, entonces, se inserta en una tradición académica cuyos orígenes podemos ubicar en la labor del padre Andrés de Olmos y en la de quien podríamos llamar su continuador, Bernardino de Sahagún. Andrés de Olmos reúne por vez primera en alfabeto latino algunos *huehuetlahtolli*, acción que Sahagún repite en su *Códice Florentino*¹³ además de incluir algunos de los *cuicatl* que luego volverían a ver la luz en los trabajos de investigadores como Ángel María Garibay y Miguel León-Portilla.

Un siguiente eslabón en la cadena serían los testimonios que nos llegan de la pluma de D. Alvarado Tezozómoc y D. Alva Ixtlilxóchitl, descendientes de las familias reales de Tenochtitlan y Tetzaco respectivamente, quienes recopilaron otros tantos cantos, algunos de los cuales vienen además con un cierto “certificado de autoría”, como los atribuidos a Nezahualcóyotl y Nezahualpilli. Algo similar ocurre con los manuscritos *Romances de los señores de la Nueva España*¹⁴ y *Cantares Mexicanos*,¹⁵ presumiblemente hechos por los discípulos de Sahagún en Tlatelolco.

11 Para una visión global se puede consultar el artículo de Xavier Noguez: “La zona del altiplano central en el Posclásico: La etapa Tolteca”, en el volumen conjunto coordinado por Linda Manzanilla y Leonardo López Luján, intitulado *Historia Antigua de México*, editado por CONACULTA-UNAM-INAH, en su volumen III, impreso en México en el 2001, ocupando las páginas 199-236. Así también resulta útil consultar el artículo de Isabel Bueno Bravo: “La guerra mesoamericana en época mexicana”, en: *Estudios de Cultura Náhuatl*. UNAM, vol. 37, México, 2006, pp. 253-274.

12 Como puede verse en la tesis de

13 Sigo aquí la nota proporcionada por María José García Quintana en “Los *huehuetlahtolli* en el código florentino”, disponible en: *Estudios de Cultura Náhuatl*. UNAM, vol. 31, México, 2000, pp. 141-165.

14 Garibay, *op. cit.*, volumen I.

La mayor parte de estas primeras recopilaciones permaneció oculta en archivos y colecciones alrededor del mundo, y fue sobre todo a lo largo de las últimas décadas del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX que comenzaron a salir a la luz gracias a los trabajos de investigadores como Daniel Brinton,¹⁶ John H. Cornyn,¹⁷ Eduard Seler, Walter Lehmann,¹⁸ Rubén M. Campos¹⁹ y Ángel María Garibay Kintana²⁰. Estos últimos dos fueron quienes inauguraron la tradición mexicana del estudio de las letras nahuas; sobre todo Garibay Kintana, cuyos trabajos en la materia aún son considerados de referencia obligada en cuanto a la retórica propia del discurso poético nahua.

Conforme los trabajos especializados en literatura náhuatl alcanzaron nuevas alturas, allende el mar la tradición europea del estudio de las culturas americanas comenzó a trazar con mucha mayor nitidez la imagen de esta literatura en su discurso académico²¹ y ya para este punto el perfil del quehacer estético-verbal náhuatl había abandonado las categorías ajenas que le habían sido impuestas en los primeros acercamientos.

A lo largo de la primera década del presente siglo, nuevas herramientas teórico metodológicas se sumaron al proyecto del estudio de la literatura náhuatl; desde la revisión

15 Miguel León-Portilla (editor). *Cantares Mexicanos*. Paleografía, traducción y notas por Miguel León-Portilla, Librado Silva Galeana, Francisco Morales Baranda y Salvador Reyes Equiguas, UNAM-Fideicomiso Teixidor, México, 2011.

16 Con *Ancient Nahuatl Poetry* y *Veda Americanus*, publicados en Filadelfia en 1887 y 1890 respectivamente.

17 Quien desde 1930 publica la traducción al inglés de un canto en loor de Quetzalcóatl en su *The Song of Quetzalcoatl*, The Antioch press, Ohio, 1930.

18 Seler y Lehmann dedicaron parte importante de su obra a la reproducción paleográfica y a la traducción al alemán de múltiples manuscritos en lengua náhuatl, Seler con los documentos de Sahagún, en 1927, y Lehmann con su *Historia de los reinos de Colhuacan y México*, en 1938.

19 Afamado folclorista mexicano que ofreció un panorama general del saber de su época sobre la literatura náhuatl en *La producción literaria de los aztecas*. Talleres Gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, México, 1936.

20 El catálogo de obras acerca del tema que surgieron de la mano de este autor es bastante prolífico, iniciando con *La Poesía Lírica Azteca*, en 1937, y prolongándose hasta 1967, el año de su muerte. Abarcando desde aspectos de retórica, estilística, traducción, la creación de antologías y el estudio de los géneros, hasta la historia propia de la literatura náhuatl. Para informaciones completas de la obra de este autor consultada para este trabajo, remito al apartado de bibliografía.

21 Segala, *op. cit.*

de hipótesis largo tiempo aceptadas en torno a la existencia de una escritura homogénea,²² hasta el recurso a la semiótica, la musicología,²³ la iconografía, la mitología y la mitocrítica en atención a la multi y transdisciplina.²⁴ Es en este punto que la presente investigación viene a aparecer, buscando reflexionar acerca del pensamiento náhuatl a través de sus testimonios literarios, pero desde la disciplina de la literatura²⁵ y no de la filosofía, la lingüística o la antropología; pues no es posible hallar una investigación que explore, a nivel de las trazas discursivas, las posibles diferencias al interior de lo que se ha venido conociendo como una estructura más bien homogénea, que no monolítica: la tradición literaria del náhuatl del siglo XVI.

Así, y de acuerdo con Leander: “El estudio de la poesía náhuatl nos permite acercarnos al ser y pensar del hombre de Anáhuac en las raíces más profundas de sus motivaciones, ya que la expresión poética es algo que compromete de manera particular el alma de un pueblo”²⁶. De tal forma que la relevancia del quehacer bélico para los nahuas del Valle de México en el Posclásico, al menos como aparece reflejada en los cantares, se convierte en un escaparate de la dimensión profunda de los discursos sociales entretreídos en la urdimbre significativa de estos textos, lo que torna en terreno más rico para el análisis

22 Lacadena, Alfonso. “Regional Scribal traditions: Methodological Implications for the Decipherment of Nahuatl Writing”, en: *The PARI Journal*, Pre-Columbian Art Research Institute, Volúmen VIII, Número 4, Primavera, Lafayette, 2008.

23 Tomlinson, Gary. *The Singing of the New World: Indigenous Voice in the Era of European Contact*. Cambridge University Press, New York, 2007.

24 Ejemplos magistrales son los artículos del Dr. Johansson Kéraudren: “Estudio comparativo de la gestación y el nacimiento de Huitzilopóchtli en un relato verbal, una variante pictográfica y un 'texto' arquitectónico”, en: *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 30, UNAM, México, 1999, pp. 71-112. Y “Mitología, mitografía y mitokinesia. Una secuencia narrativa de la peregrinación de los Aztecas”, en: *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 39, UNAM, México, 2009, pp. 17-50.

25 Considerando, sin embargo, la crítica hecha por Gary Tomlinson (*The Singing of the New World: Indigenous Voice in the Era of European Contact*. Cambridge University Press, New York, 2007). quien ha denunciado la creación de la poesía y la música azteca, es decir, la “domesticación” del fenómeno del *cuicatl* a partir de la imposición de categorías ajenas al mismo: poesía, música, literatura, etc. En el presente trabajo, sin embargo, el empleo de esta misma terminología criticada por Tomlinson se justifica en la adecuación de los conceptos para facilitar la descripción del fenómeno en el campo de la disciplina.

26 Leander, *op. cit.*, pp. 3.

las expresiones poéticas que recogen este aspecto de la vivencia humana. Considerando lo anterior, surge la posibilidad de preguntar: ¿Es posible distinguir entre focos de producción poética en lengua náhuatl en el Valle de México durante ese período atendiendo a las particularidades de su discurso? Es decir: ¿es posible hablar de diferentes tradiciones literarias²⁷ o, por lo menos, el germen de las mismas?

La necesidad de responder esta pregunta radica en que proporcionaría un sustento, anclado en los resultados concretos de un análisis textual, para discutir o reforzar la tesis clásica del binomio del pensamiento náhuatl del Posclásico entre la “visión Quetzalcoatlíana” y la “visión Huitzilopóchtlica” del mundo, al mismo tiempo que permitiría esclarecer un poco más los límites existentes al interior del corpus de *cuicatl* que ha llegado hasta nosotros. Abordar estos puntos ampliaría nuestro conocimiento de este pensamiento a nivel de su expresión en “micro”, en la evidencia lingüística del acto concreto de la enunciación del *cuicatl*. El plan es, entonces, hacer un estudio comparativo de los cantos con una procedencia hipotéticamente tetzcocana o tenochca-tlatelolca, producidos a partir de la derrota de los tepanecas en *Coyohuacan* y hasta el arribo de las huestes castellanas, atendiendo al tratamiento que cada grupo hace de lo propio de la guerra: la batalla, el enemigo, la muerte en la contienda, la parafernalia bélica, la sangre y la muerte sacrificial (entendida como un caso análogo al de la muerte en batalla).²⁸

27 Tómease aquí “tradición literaria” como el conjunto de las obras compuestas por autores, individuales o colectivos, con una identidad nacional o étnica compartida; así, se puede hablar de la “Literatura Mexicana” y de la “Tradición Literaria Mexicana” de manera indistinta. En otro sentido puede entenderse como el imaginario literario con que el creador cuenta al momento de producir un texto, y su especular opuesto, el imaginario literario con el que el intérprete se enfrenta al texto al momento de “leerlo” (en el sentido de ejercer activamente el oficio de interpretar un texto cualquiera), o más precisamente “decodificarlo”.

28 Un señalamiento en este sentido puede hallarse en la obra de Silvia Limón Olvera, *El fuego sagrado. Simbolismo y ritualidad entre los nahuas*. UNAM-INAH, México, 2001.

Para la realización de esta investigación partí de la aparente existencia de diferencias en el discurso de los *cuicatl* de Tetzco y Tenochtitlan-Tlatelolco, que se corresponderían con la existencia de tradiciones independientes, o en proceso de diferenciación de una raíz común. Estas diferencias serían especialmente notorias en focos de divergencia política e ideológica retratados en los cantos, como es el caso de la guerra. Tanto más si hablamos de un texto poético,²⁹ lo que implica una organización particular del lenguaje³⁰ cuya decodificación incluye el ser percibido como “distinto” al lenguaje usual y que constituye una práctica social concreta. Así, estas “cualidades estilísticas” del signo poético “significan y [...] sus sentidos se construyen, precisamente, en las complejas relaciones que mantienen el lenguaje artístico y la ideología”.³¹ Esta bidimensionalidad implica considerar los indicios en ambos planos (el intratextual y el extratextual/social) al momento de caracterizar las particularidades del *yaocuicatl*.

En cuanto a la dimensión intratextual, es posible determinar la particularidad de esas “cualidades estilísticas” al estudiar de las formas en que se organiza y muta el discurso. A su vez, la puerta a la dimensión extratextual de los *cuicatl* es el perfil del auditorio (o auditorios) y del enunciadore que estos modelan, pues tales modelos abstractos son el correlato de una sociedad con existencia histórica, condicionada social, cultural, política e ideológicamente.

De lo arriba dicho se desprende el proceder con un análisis en torno a dos ejes que me permitan comprobar si realmente existe una tradición literaria diferente para cada región:

29 En el sentido Jakobsoniano.

30 Cáceres Sánchez, Manuel. *Lenguaje, texto, comunicación. De la lingüística a la semiótica literaria*. Universidad de Granada, España, 1991, pp. 16.

31 Cáceres Sánchez, *op. cit.*, pp. 20.

El eje semántico. Mediante un análisis de la construcción del tema en los *cuicatl*, así como del uso de los recursos estilísticos en los mismos, será posible estudiar qué diferencias hay y cómo se revelan en el texto; ver si los elementos que aluden a la guerra verdaderamente la tienen por referente y si funcionan conjuntamente, al interior del canto, de forma similar en los textos de origen común, sea Mexihco-Tenochtitlan y Mexihco-Tlatelolco o Tetzoco.

El eje socio-semiótico. Un análisis para tratar de aproximarme a la valencia socio-semiótica de los elementos propios de la guerra que aparecen en los textos, desarrollado mediante el cotejo del andamiaje significativo expresado en los modelos de lectura implícitos en los *cuicatl* con lo que sería el de su contexto.³² Es decir: cotejar la estructura que en conjunto forman los significantes asociados a la guerra al interior de los cantos para reconstruir un hipotético emisor y su correlato, el receptor; de forma que se pueda realizar efectivamente una búsqueda de diferencias y afinidades entre el perfil común de aquellos originarios del contexto tenochca-tlatelolca con los oriundos de la zona tetzocana. Lo anterior de forma que pueda hallarse algún elemento que sea susceptible de considerarse un rasgo distintivo de cierta tradición regional sancionada político-ideológicamente.

La presente investigación, entonces, buscará dilucidar la cuestión de la diferenciación a nivel de discurso entre los *cuicatl* producidos en el *altepetl* Tetzoco y en el *altepetl* mexihca de *Tenochtitlan* y el de *Tlatelolco*, atendiendo a un aspecto particular de sus discursos que es susceptible de mostrar las tensiones entre ambos corpus: el tratamiento que cada región daba a lo propio de la guerra para su sociedad. Para ello se procederá a cumplir los siguientes objetivos parciales:

32 Entendiendo la cultura en general como un macro-texto cuyas diferentes esferas pueden ser leídas de igual manera como textos. Lotman, Iuri M. "El texto en el texto", en: *Criterios*. Traducción de Desiderio Navarro, Casa de las Américas-UAM Xochimilco, México, 1993, pp. 117-132.

- Identificar los rasgos dialectales diagnósticos, en caso de haberlos, que permitan diferenciar entre los discursos tenochcas y los discursos tetzcoanos, de haber quedado fijados en el texto.
- Identificar los rasgos discursivos³³ (tratamiento del tema, isotopías, tono lírico y corpus léxico³⁴) propios de los *cuicatl* tenochcas y tetzcoanos.
- Comparar entre sí los rasgos discursivos más comunes en cada grupo de obras del corpus.
- Inferir la estructura semiótica que los significantes asociados a la guerra forman al interior de las obras.
- Contrastar con los datos contextuales sobre los significantes asociados a la guerra.
- Reconstruir el programa de lectura inscrito en los *cuicatl* de estos *altetepemeh*.
- Comparar los programas de lectura para determinar afinidades y divergencias en la construcción del auditorio modelado de los *cuicatl*.
- Identificar los posibles sujetos transindividuales esbozados en el corpus.
- Inferir la valencia socio-semiótica que poseen los elementos asociados a la guerra en los *cuicatl* del corpus atendiendo a los sujetos transindividuales identificables.
- Comparar entre sí los modelos semióticos generales de los *cuicatl* de ambos *altetepemeh*.
- Reconstruir las características esenciales de la “poética de la guerra” de los *cuicatl* tenochcas-tlatelolcas y tetzcoanos mediante los indicios encontrados.

³³ Se entiende aquí por “rasgos discursivos” al conjunto de caracterizaciones formalmente discretas dentro de un corpus textual en oposición al horizonte intertextual dentro del cual se inserta, así como a las construcciones de sentido, el tono lírico, asociables a su conjunto.

³⁴ Con “corpus léxico” hago alusión al conjunto de voces relacionadas, por flexión y derivación de una raíz común, cuya aparición recurrente dentro de un corpus textual se constituye en un rasgo distintivo con respecto a su horizonte intertextual inmediato debido a las diferencias.

CAPÍTULO 1. *EL CUICATL*: CARACTERIZACIÓN Y FUENTES

Para proceder con esta investigación es necesario comenzar por definir el objeto de estudio, arrancando con su dimensión ontológica dentro de la disciplina en cuestión, en este caso los estudios literarios; es decir, si es viable entenderle como literatura. Seguidamente, el proceder a la revisión de la historia del estudio del objeto facilita el poder conceptualarlo en los términos necesarios para la investigación, y así poder proceder a la reflexión sobre la disponibilidad del mismo para su análisis: la enumeración sistemática de las fuentes a disposición, de su distribución, de su utilidad, de sus bemoles y de las posibles precauciones que sobre el sesgo propio y de los autores de las mismas haya que tener. Una vez llegado este punto, sólo resta su caracterización estructural y funcional, el estudio de sus rasgos y modalidades. Así, pues, dedico este capítulo primero a introducir a mi lector al *cuiatl*, en lo general, y al *yaocuicatl* en lo particular.

El *cuiatl* como literatura

Del hablar sobre literatura nahuatl

La presente investigación se enmarca en el campo de los estudios literarios contemporáneos, a partir de los cuales pretende acercarse a un objeto que si bien conoce larga historia como foco de interés para la literatura como disciplina, también ha logrado mantenerse lejos del alcance de investigaciones que pretendan homologar su estudio con el de las producciones culturales de otras regiones, aún ajenas a Occidente, como la literatura clásica china y japonesa: la literatura prehispánica en náhuatl.

Históricamente este tema ha sido tratado por disciplinas afines a los estudios literarios³⁵, pero no ha sido abordada, más que en contadas ocasiones, a partir de un marco teórico-hermenéutico construido desde los paradigmas centrales del estudio de la estética verbal. A esto habría que agregar la distancia teórica entre los distintos acercamientos que la llamada teoría literaria puede tener a este fenómeno, como aquellos derivados de los desarrollos críticos producto de las reflexiones des-centralizadoras y des-colonizadoras de las últimas décadas del siglo XX y los estudios estructuralistas narratológicos. Lo anterior no quiere decir que la presente investigación sea de carácter único, pues la misma no busca otra cosa que la continuación de tendencias y la exploración de paradigmas ya descritos para tratar de esbozar, aunque sea burdamente, alguna nueva arista de tan complejo fenómeno cultural.

Ahora bien, la primera duda que se alza contra la posibilidad de realizar este estudio es una que lleva ya un tiempo en medio del debate sobre los límites de lo que puede ser “literario”; tales construcciones del lenguaje ¿son o no son “literatura”? ¿Pueden considerarse como susceptibles de ser abordadas por la maquinaria analítica de los estudios literarios? Si bien ante tal cuestionamiento parece indispensable revisitar las distintas posturas sobre lo que es y no es literatura, no está de más volver a lo más básico y elemental, el significado autorizado del vocablo mismo. Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, en su vigesimosegunda edición, [literatura] incluye entre sus acepciones la de “arte que emplea como medio de expresión una lengua”; a ese sentido es que me avoco en primera instancia. Ahora, ya en terrenos de la reflexión sistemática, considero las palabras de Colin White:

35 Especialmente los estudios de carácter histórico, mismos que han permitido establecer tanto la antigüedad de los cantos como su legitimidad (en tanto que producciones culturales nahuas), así como las condiciones mínimas para ejercitar la interpretación de sus elementos y estructuras.

En la mente colectiva de esta comunidad [la comunidad lingüística] siempre habrá *textos* que perduran, que se transmiten de generación en generación, y eso es la literatura. Los textos literarios no son objetos misteriosos, sino trozos de lenguaje que pueden ser de importancia para una comunidad. En sus literaturas las comunidades encuentran su propia identidad, su propia historia.³⁶

El porqué de la transmisión de determinados textos³⁷ se debe al valor que les es asignado por las comunidades donde son producidos y consumidos. En el caso de los considerados “literarios” para el marco de este trabajo, tal es especialmente cierto en cuanto a su dimensión ética y estética. Así pues, para los fines de esta investigación, consideraré que *todo objeto cultural con origen en el sistema de la lengua cuya pervivencia en el intertexto social se vea sostenida por la transmisión y retransmisión del mismo en el seno de la vida social, a raíz del ser considerado vehículo de una propuesta ética y estética sancionada por la comunidad, es susceptible de ser abordado por la disciplina literaria en sus métodos específicos*. Considerando que los registros que hasta nosotros han llegado de los *cuicatl* cumplen con esas condiciones, argumento suficiente encuentro para considerar factible la exploración aquí planteada.

Partiendo de la definición de literatura que presento aquí como concepto operativo para la investigación, queda claro que las categorías de los registros que pueden ser considerados literarios es ligeramente más amplia de lo que podría parecer en la concepción tradicional del término, aunque no por ello pierde utilidad para delimitar el corpus.

De las obras que conforman las fuentes de origen y raigambre mesoamericana, a saber: los códices, la tradición oral, la escultura y murales, el esbozo presentado restringe

36 “La literatura como disciplina”, p. 129; en *Memoria del coloquio Las Letras Modernas Hoy*. Coordinación General de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, México, 1994, pp. 129-147.

37 Orales, escritos o en soportes audiovisuales.

en primer momento la aplicación del término “literatura” a tres de estos fenómenos: los códices, la tradición oral y los murales, dado que de los tres han sido halladas muestras que parecen revelar la muy íntima e importante relación entre estas obras y la lengua. Bastante menos obvio es en el caso de los murales y los códices, pues si bien en muchas ocasiones parecen haber sido concebidos como soporte material para el hecho lingüístico, la pérdida de su componente pragmático ha cercenado el correlato vital que nos permitiría apreciarlos en su justa dimensión.

Este componente pragmático no es otro que la *modalidad de lectura*, una lectura esencialmente diferente de la lectura conocida por la modernidad occidental, nacida durante el renacimiento y perfeccionada en los siglos posteriores. La lectura mesoamericana implicaba necesariamente la presencia de un especialista que pudiera decodificar efectivamente las informaciones contenidas en los soportes materiales atendiendo al contexto extralingüístico específico,³⁸ actualizando alguna de las múltiples lecturas potenciales del texto pictográfico, multiplicadas *ad infinitum* por la densa urdimbre semiótica que articulaba en múltiples niveles (y a veces en más de una dirección) significaciones estructuradas en términos narrativos, metafóricos, metonímicos y simbólicos.

El segundo cuestionamiento a la factibilidad de este trabajo es el hecho de que los materiales disponibles para interpretar el corpus se hallan anclados en un momento específico del devenir histórico de los pueblos de habla náhuatl: el período posterior al primer contacto con el mundo español. Si bien podría parecer que esto le resta dimensión

38 Como ante la necesidad de una lectura del texto en un acto ritual: “decían los cantares de los dioses, siguiendo los pasos en el libro.” Sahagún en su *Historia general de las cosas de la Nueva España*, editada por Miguel Acosta Saignes, Tomo II, México, 1946, p. 93).

histórica a la visión de mundo retratada en la obra erudita del siglo XVI³⁹, lo que implicaría que la intención de hablar de “tradiciones” literarias sería fútil, no hay que olvidar que: “Toda lengua conserva restos de muy diversos estadios anteriores que, con una adecuada técnica, pueden irse delimitando en lo que es propiamente una reconstrucción de aproximación diacrónica.”⁴⁰ Tanto más si, al menos provisionalmente, nos atenemos a la afirmación que Segala hace respecto al carácter ritual de los *cuicatl*, lo que los vuelve en discursos susceptibles de vehicular concepciones arcaicas incluso para los nahuas del siglo XVI de la cronología cristiana. Así, considerando que lo que sobrevive de los cantos son objetos lingüísticos y que el *cuicatl* era una forma de expresión particular profundamente ligada a la tradición, como refieren los testimonios que más adelante abordaré, la posibilidad de un estudio como el que aquí propongo es indudable.

Historia del estudio del fenómeno

El origen más remoto de los trabajos en torno a la literatura náhuatl se halla en la labor del padre Andrés de Olmos y en la de quien podríamos llamar su continuador, Bernardino de Sahagún. En su trabajo encontramos las primeras recopilaciones sistemáticas de textos que hoy día calificaríamos de literarios. Andrés de Olmos reúne por vez primera en alfabeto latino algunos *huehuetlahtolli*, acción que Sahagún repite en su *Códice Florentino*,⁴¹ además de incluir algunos de los *cuicatl* que luego volverían a ver la luz en los trabajos de investigadores como Ángel María Garibay y Miguel León-Portilla.

39 Como el Dr. Amos Segala señala en la página 12 de su *Literatura náhuatl* (con la traducción de Mónica Mansour en la coedición de CONACULTA y Grijalbo, México, 1990): “Las fuentes de la literatura náhuatl, de las que disponemos [...] dan una imagen instantánea y fija de la cultura náhuatl, sin perspectiva, sin retroceso, sin otra dimensión que la del momento y el lugar en que fueron recogidas”.

40 Alfredo López Austin, en “Intento de reconstrucción de procesos semánticos del náhuatl”, en: *Anales de Antropología*, vol. 15, México, 1978, pp. 165-183.

41 Sigo aquí la nota proporcionada por María José García Quintana en “Los *huehuetlahtolli* en el código florentino”, disponible en: *Estudios de Cultura Náhuatl*. UNAM, vol. 31, México, 2000, pp. 141-165.

De la pluma de D. Alvarado Tezozómoc y D. Alva Ixtlilxóchitl, descendientes de las familias reales de Tenochtitlan y Tetzaco respectivamente, nos llegan otros tantos cantos, algunos de los cuales vienen además con un cierto “certificado de autoría”, como los atribuidos a Nezahualcóyotl y Nezahualpilli. Algo similar ocurre con los manuscritos *Romances de los señores de la Nueva España*⁴² y *Cantares Mexicanos*⁴³, presumiblemente hechos por los discípulos de Sahagún en Tlatelolco.

La mayor parte de estas primeras recopilaciones permaneció oculta en archivos y colecciones alrededor del mundo, y fue sobre todo a lo largo de las últimas décadas del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX que comenzaron a salir a la luz gracias a los trabajos de investigadores como Daniel Brinton⁴⁴, John H. Cornyn⁴⁵, Eduard Seler, Walter Lehmann⁴⁶, Rubén M. Campos⁴⁷ y Ángel María Garibay Kintana⁴⁸. De estos, son los últimos dos quienes inauguran la tradición (escuela, si se quiere) mexicana del estudio de las letras nahuas; sobre todo Garibay Kintana, cuyos trabajos en la materia aún son considerados de referencia obligada en cuanto a la retórica propia del discurso poético náhuatl.

42 Garibay, *op. cit.*, volumen I.

43 Miguel León-Portilla (editor). *Cantares Mexicanos*. Paleografía, traducción y notas por Miguel León-Portilla, Librado Silva Galeana, Francisco Morales Baranda y Salvador Reyes Equiguas, UNAM-Fideicomiso Teixidor, México, 2011.

44 Con *Ancient Nahuatl Poetry* y *Veda Americanus*, publicados en Filadelfia en 1887 y 1890 respectivamente.

45 Quien desde 1930 publica la traducción al inglés de un canto en loor de Quetzalcóatl en su *The Song of Quetzalcoatl*, The Antioch press, Ohio, 1930

46 Seler y Lehmann dedicaron parte importante de su obra a la reproducción paleográfica y a la traducción al alemán de múltiples manuscritos en lengua náhuatl, Seler con los documentos de Sahagún, en 1927, y Lehmann con su *Historia de los reinos de Colhuacan y México*, en 1938.

47 Afamado folclorista mexicano que ofreció un panorama general del saber de su época sobre la literatura náhuatl en *La producción literaria de los aztecas*. Talleres Gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, México, 1936.

48 El catálogo de obras acerca del tema que surgieron de la mano de este autor es bastante amplio, iniciando con *La Poesía Lírica Azteca* en 1937 y prolongándose hasta 1967, el año de su muerte. Abarcando desde aspectos de retórica, estilística, traducción, la creación de antologías y el estudio de los géneros, hasta la historia propia de la literatura náhuatl.

En México el estudio sistemático de los manuscritos del siglo XVI, a partir del cual comenzó la reconstrucción del panorama más amplio de las “letras” nahuas, de su sociedad y de su pensamiento, se afianza definitivamente gracias a las investigaciones de los discípulos de Garibay. Entre estos últimos se cuenta Miguel León-Portilla, quien aventura una exploración del pensamiento filosófico de los *tlatiminimeh* del Posclásico tardío⁴⁹ en la cual teoriza la existencia de dos “tradiciones” filosóficas y teológicas opuestas: la “visión Quetzalcoatlíana”⁵⁰ y la “visión Huitzilopóchtlica” del mundo.

Los trabajos especializados en “literatura” náhuatl alcanzaron nuevas alturas al comenzar a distinguir y retratar los diferentes aspectos de la expresión estética en la palabra náhuatl, con acercamientos firmes a lo que podríamos calificar como “teatro.”⁵¹ Al mismo tiempo, allende el mar las escuelas europeas del estudio de las culturas americanas comienzan a trazar con mucha mayor nitidez la imagen de la tradición creativa náhuatl en su discurso académico.⁵² Ya para este punto el perfil del quehacer estético-verbal nahua ha abandonado las categorías ajenas que le habían sido impuestas en los primeros acercamientos, como en la obra de Garibay, y la distinción entre *cuicatl* y *tlahtolli* hace su aparición; abriendo así el campo para el estudio de la vasta colección de textos en parcialidades analíticamente delimitables de manera acorde con su pensamiento, coadyuvando a orientar las investigaciones más hacia el horizonte náhuatl y menos hacia el propio del investigador.

A lo largo de la última década del siglo pasado y la primera del presente nuevas herramientas teórico-metodológicas se han sumado al proyecto del estudio de los textos

49 León-Portilla, Miguel. *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*. UNAM, México, 1993.

50 Así bautizada por Laurette Séjourné en *El universo de Quetzalcóatl*. FCE, México, 1962.

51 María Sten, *op. cit.* y León-Portilla, Miguel. “Teatro náhuatl prehispánico”, en: *La palabra y el hombre*. UV, Número 9, México, 1959, pp. 121-147.

52 Segala, *op. cit.*

nahuas y, en términos más cercanos a este proyecto, a la literatura⁵³ que guardan; tanto desde la revisión y crítica de hipótesis largo tiempo aceptadas en torno a la existencia de una escritura homogénea⁵⁴ o a la posibilidad de analizar estos textos como unidades exclusivamente verbales,⁵⁵ hasta el recurso a la multi y transdisciplina.⁵⁶ Es en este marco que se inserta la presente investigación, buscando re-visitar el territorio de las reflexiones sobre el pensamiento náhuatl, pero a nivel de las marcas discursivas, ya que no es posible hallar investigaciones que exploren a nivel de las trazas discursivas las posibles diferencias al interior de lo que se ha venido conociendo como una estructura más bien homogénea, que no monolítica: la tradición literaria del náhuatl del siglo XVI.

Las fuentes del *cuicatl*

Tipos de fuentes sobre la literatura náhuatl

Existe una generosa cantidad de documentos que fueron escritos en y transcritos desde la lengua náhuatl empleando el alfabeto latino, con orígenes que se remontan al período colonial temprano en el contexto geográfico y lingüístico del Valle de México. Estos papeles fueron elaborados las más de las veces por iniciativa de las autoridades religiosas españolas, aunque es materia ampliamente conocida la existencia de la obra de los llamados

53 Entendiendo “literatura”, provisionalmente, como en la primera acepción del diccionario de la RAE, en su vigesimosegunda edición: “Arte que emplea como medio de expresión una lengua”. Más adelante se ahondará en este aspecto.

54 Lacadena, Alfonso. “Regional Scribal traditions: Methodological Implications for the Decipherment of Nahuatl Writing”, en: *The PARI Journal*, Pre-Columbian Art Research Institute, Volúmen VIII, Número 4, Primavera, Lafayette, 2008.

55 Gary Tomlinson ha desarrollado una parte de su trabajo en esta dirección desde la última década del siglo pasado, partiendo desde la musicología, pero logrando una síntesis interdisciplinaria sumamente ilustrativa.

56 Ejemplos magistrales son los artículos del Dr. Johansson Kéraudren: “Estudio comparativo de la gestación y el nacimiento de Huitzilopóchtli en un relato verbal, una variante pictográfica y un 'texto' arquitectónico”, en: *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 30, UNAM, México, 1999, pp. 71-112. Y “Mitología, mitografía y mitokinesia. Una secuencia narrativa de la peregrinación de los Aztecas”, en: *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 39, UNAM, México, 2009, pp. 17-50.

“Historiadores indígenas de segunda generación”, es decir, de los jóvenes de la nobleza nativa educados en los colegios dirigidos por los monjes que motivaron el surgimiento de la primera oleada de documentos nahuas en alfabeto latino.

De estos documentos los manuscritos *Romances de los señores de la Nueva España* y *Cantares Mexicanos* serán tomados para conformar el corpus a analizar, dado el número de cantos que contienen (si bien los *Anales de Cuauhtitlan*, la *Crónica Mexicayotl* y otras fuentes también contienen algunos de estos cantares).

Un segundo grupo de documentos fue elaborado utilizando la escritura tradicional, glosados o no en castellano. Abarcan estos una multiplicidad de temas. Algunos de los contenidos de estos documentos, que dan cierta homogeneidad a algunos grupos dentro del amplio corpus proveniente de muy diversas sociedades, son los de tipo astrológico (como el llamado *Tonalamatl de Aubin*), los “histórico-míticos” (como el *Xolotl*), los administrativos (las matrículas de tributos del *Mendoza* como ejemplo novohispano) y los “líricos-litúrgicos” (los *cuicamatl*, de los cuales no queda ninguno superviviente).

Dada la virtual imposibilidad actual de dar lectura “completa” a estos documentos, al menos hasta el momento, y considerando que de aquellos dedicados específicamente al registro de los *cuicatl* no se ha hallado ninguno a la fecha, esta fuente en particular resulta inexplorable para este estudio.

Una tercera clase de documentos resulta ser la fuente más rica para el estudio de la información contextual sobre los cantos: los textos escritos en castellano. Las largas notas explicativas y las abundantes descripciones de escenas rituales en la obra de los primeros franciscanos en la Nueva España constituyen un apoyo invaluable en cuanto a la necesidad de contar con fuentes primarias para este trabajo. Sahagún, Motolinía, Olmos y Durán

habrán de aportar las respuestas a las preguntas respecto a los modos y medios de los *cuicatl*, dado que fueron ellos los que tuvieron la oportunidad de presenciar de primera mano las fiestas, los “areitos” que aún en su época eran comunes.

Conjuntamente con este grupo, la obra de los sistematizadores posteriores de estos saberes, los comentaristas primeros de finales del siglo XVI y principios del XVII en la Nueva España, pueden aportar datos adicionales provenientes de fuentes que no hayan llegado hasta nosotros.

Las fuentes para el estudio del cuicatl

El manuscrito *Cantares mexicanos*

El documento es un manuscrito depositado en el fondo reservado de la Biblioteca Nacional de México, el *Ms 1628 bis*, nombrado comúnmente a partir del encabezado del primer fascículo que le compone: *Cantares Mexicanos*.⁵⁷ Posee medidas de 230 x 150mm, elaborado en papel europeo y con un total de 292 fojas, de las cuales 258 poseen alguna escritura.⁵⁸

El documento comprende un frontispicio que antecede un total de trece textos, si bien en el mismo sólo se numeran nueve de estos, con todos los títulos en castellano (a pesar de los contenidos mayoritariamente en náhuatl)⁵⁹ y con el recurso a la letra *g* en sustitución de *x* (cambio ortográfico instituido por la RAE que reflejaba un cambio fonético

57 José Humberto Flores Bustamante. *Análisis estadístico-estructural de los cantos prehispánicos contenidos en el opúsculo de los Cantares Mexicanos del Ms 1628 bis BNM*. UNAM, FFYL. Tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos. México, 2010, p. 24. León-Portilla (editor), *Cantares Mexicanos*, vol. I, “Introducción general al volumen conocido como cantares mexicanos”, p. 15.

58 “Estudio codicológico del manuscrito”. Asunción Hernández de León-Portilla y Liborio Villagómez, pp. 27-150 en *Cantares Mexicanos I*, p. 27.

59 Curiel Defossé, Guadalupe. “El manuscrito ‘Cantares mexicanos y otros opúsculos’ de la Biblioteca Nacional de México: una tarea pendiente”, en: *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, vol 7, UNAM, 1995, pp. 71-82.

en la lengua peninsular y que comenzó a arraigarse en la Nueva España hacia mediados del siglo XVIII⁶⁰). La sección dedicada a los cantos es la correspondiente a la sección *Cantares mexicanos*. Se halla numerada en el frontispicio. Abarca los folios 1r-85r. Escrita con “letra itálica tradicional, redondeada”;⁶¹ salvo los folios 80r-85r, con letra “más pequeña, inclinada a la derecha”.⁶² Al final del mismo aparecen diez folios en blanco.⁶³ Se hallan escritos en lengua náhuatl, con notas e interpolaciones en castellano algunas veces.

El cuerpo del texto registra cinco años: 1597 (al final de los *Cantares*), en el folio 80r; 1585 (*Kalendario...*), en el folio 86v; 1582 y 1585 (en el prólogo al *Arte adivinatoria...*), en el folio 101r; y 1582 (*Exemplo de la SS...*), en el folio 137r.⁶⁴ Así, su elaboración puede datarse para finales del siglo XVI y principios del XVII, con la encuadernación de los materiales ocurrida a finales del siglo XVIII⁶⁵, “por las características de escritura usadas en el frontispicio”⁶⁶. Acerca de la posible fecha de recopilación primera de los *Cantares...*, así como del manuscrito *Romances...*, Gary Tomlinson sugiere la década de los cincuenta del siglo XVI.⁶⁷

Si bien no hay referencias explícitas sobre quién o quiénes instruyeron (o directamente realizaron) las recopilaciones de los cantos y otros textos, sabemos que el *Kalendario...* y el *Arte adivinatoria...* son obra de Bernardino de Sahagún gracias a su magna *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Con las fechas de la primera parte correspondiendo al período durante el cual Sahagún preparaba su *Psalmodia*

60 León-Portilla, *op. cit.*, p. 16.

61 León-Portilla, *idem*.

62 *Ibidem*.

63 José Humberto Flores, *idem*.

64 Ascensión Hernández y Liborio Villagómez, *op. cit.*, p. 28.

65 Es opinión compartida por León-Portilla y Curiel Defossé el que la encuadernación pudo haberse hecho en el convento de San Francisco el Grande, en la Ciudad de México. Curiel Defossé, *op. cit.*, p. 72.

66 José Humberto Flores, *op. cit.*, p. 32.

67 Tomlinson, *op. cit.*, p. 28.

Christiana, lo que además permite a estudiosos como León-Portilla⁶⁸ interpretar como una referencia a Sahagún y el trabajo de sus discípulos un pasaje que aparece previo a un *xopancuicatl* en el folio 6r:

Cantares antiguos de los naturales otomís que solían ca[n]tar en los convites y casamientos. Buelto en lengua mexicana, siempre tomando el jugo y el alma del canto yrrazenes [imágenes] metafóricas que ellos decían, como v.r. [vuestra reverencia] lo entenderá mejor que no yo por mi poco talento tan yban con razonable estilo y primor para que v.r. las ap[ro]ueche y entremeta a sus tiempos que conviniere como buen maestro que es Vue[s]t[r]a reverencia,⁶⁹

Otro argumento a favor de esta relación entre la escuela sahoguntina y el manuscrito es el enorme parecido entre la parte primera del *Nican mopohua*, con Antonio Valeriano (discípulo de Sahagún) como muy probable autor, y el “Cuicapeuhcayotl”; además de la referencia al mismo Valeriano en el folio 41r, en el marco de la presentación de un canto compuesto por Francisco Plácido, lo que implicaría una cierta relación de cercanía entre estos personajes.⁷⁰ Opinión similar fue la de García Icazbalceta, quien también intuyó alguna relación entre Sahagún y el manuscrito; este testimonio fue rescatado por Curiel Defossé, junto con el dato con respecto a la gran importancia que atribuyó Icazbalceta a la publicación conjunta de los manuscritos sahoguntinos y *Cantares*...⁷¹

A partir de su encuadernación final, el manuscrito permaneció oculto a los ojos del público hasta el siglo XIX, cuando lentamente fue resurgiendo el interés en el mismo.

José Fernando Ramírez lo redescubrió entre los papeles de la antigua Biblioteca de la Universidad y encargó una copia al famoso Faustino Galicia Chimalpopoca en los

68 *Cantares Mexicanos* I. “Estudio introductorio a los *Cantares*”, p. 181.

69 Con la paleografía presentada en la edición ya citada del primer opúsculo del manuscrito *Cantares Mexicanos*.

70 León-Portilla, “Estudio introductorio...”, pp. 183-184.

71 Curiel Defossé, *op. cit.*, pp. 74-75.

cincuenta de aquel siglo. El abate Charles Étienne Brasseur de Bourbourg se hizo, asimismo, con una transcripción parcial del documento, de la cual produjo dos copias, una de las cuales descansa en la Biblioteca Nacional de España mientras que la otra se halla depositada en la Brinton Collection del Museo de la Universidad de Pennsylvania.⁷²

Fue Daniel G. Brinton quien en 1887 abrió la puerta al estudio de los *Cantares...* con la publicación de su *Ancient nahuatl poetry*, con una selección de 22 cantos del manuscrito⁷³ que, como el mismo Brinton afirmó, había obtenido de una copia que el abate Charles Étienne Brasseur de Bourbourg le había facilitado.⁷⁴ Esta publicación apareció, hay que decirlo, como parte de un proyecto mayor llevado a cabo por Brinton, su *Brinton's library of Aboriginal American Literature*, específicamente en el volumen VII.

Para el momento de la publicación de esta obra el manuscrito original se daba ya por perdido, y no fue sino hasta cuando José María Vigil era director de la Biblioteca Nacional que el mismo se dio a conocer en el marco del XI *Congreso Internacional de Americanistas*, llevado a cabo en 1895 en México, mediante una breve presentación en la que dio lectura a uno de los cantos.⁷⁵ Es posible suponer que el manuscrito fue adquirido de alguno de los conventos cuyas colecciones fueron expropiadas para la creación del acervo de la Biblioteca Nacional durante el siglo XIX y que allí lo encontró el mencionado.⁷⁶

También en 1895, tras el anuncio de Vigil, Antonio Peñafiel sacó a la luz una versión en náhuatl del texto de las *Fábulas de Esopo* y coordinó la publicación de una

72 León-Portilla, “Estudio introductorio...”, p. 173.

73 Curiel Defossé, *op. cit.*, p. 76.

74 José Humberto Flores, *op. cit.*, p. 35.

75 Ascensión Hernández y Liborio Villagómez, “Estudio codicológico...”, p. 27. Esta traducción fue hecha por Mariano Sánchez Santos conforme a la instrucción de la Junta Organizadora y constó de 27 cantos, aunque nunca se publicaron. Curiel Defossé, *op. cit.*, p. 73.

76 Ascensión Hernández y Liborio Villagómez, *op. cit.*, p. 33.

versión transcrita de los *Cantares...*,⁷⁷ con la paleografía de Constancio Castellanos⁷⁸ y la versión inglesa de Brinton del “Cuicapeuhcayotl”. Aunque no fue sino hasta el año 1906 que se publicó una versión facsimilar del primer opúsculo, también obra de Peñafiel, pero acompañada por la traducción al español de la versión del “Cuicapeuhcayotl” de Brinton preparada por Cecilio A. Robelo.⁷⁹

Un tiempo después de esta contribución comenzó a ser publicada la obra de Ángel María Garibay Kintana sobre estos temas, con la presencia inaugural, en 1937, de dos artículos en la revista *Ábside*: “Tres poemas aztecas” y “Los poetas aztecas ante el enigma del más allá”. Los siguientes trabajos del padre Garibay ampliaron considerablemente las posibilidades de estudio de estas obras, pues aportó métodos para el aprendizaje de la lengua con algunos cantares como muestra, múltiples traducciones, la transcripción paleografiada de muy crecido número de piezas, y disertaciones eruditas y reflexiones críticas sobre el contenido, la forma y las características generales de tales composiciones. Lamentablemente, la muerte del padre Garibay impidió que el erudito terminase su *Poesía Nahuatl*, compilación titánica en tres tomos, dos de los cuales salieron a la luz viviendo aún Garibay Kintana. Esta última obra comprendió en su totalidad *Romances de los señores de la Nueva España* y una buena parte de los *cuicatl* de *Cantares Mexicanos*, sobre los cuales aportó datos en torno a su procedencia, sus categorías genéricas y la posible autoría de algunos de ellos.⁸⁰

El siguiente momento importante en la historia del estudio del manuscrito fue el trabajo de Leonard Schultze Jena, quien publicó la paleografía de 57 folios (con traducción

77 José Humberto Flores, *vid.* p. 35.

78 León-Portilla, “Estudio introductorio...”, p. 176.

79 León-Portilla, *ibídem*.

80 León-Portilla, “Estudio introductorio...”.

al alemán) en 1957⁸¹ bajo el título *Alt-Aztekische Gesänge*, del Instituto Iberoamericano de Berlín. Un año antes, *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes* de Miguel León-Portilla presentó un análisis exhaustivo de cantares como fuente para el estudio del pensamiento y los saberes cultos de los *tlamatinimeh*, una arista esbozada por Garibay pero ciertamente profundizada con gran éxito por su discípulo. En sucesivos trabajos, dedicó nuevos esfuerzos a descubrir los contenidos de los cantos de *Cantares Mexicanos*, como en *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, en 1961, y *Trece poetas del mundo azteca*, de 1967 (y su ampliación, *Quince poetas del mundo náhuatl*, de 1991).

Traducciones parciales al francés fueron trabajo de Jean Clarence Lambert con su *Chants lyriques des aztecs* (en 1958), así como por parte de Michel Launey y Georges Baudot⁸²; mientras que para el inglés, John Bierhorst publicó la paleografía completa del opúsculo *Cantares Mexicanos* en 1985, *Cantares mexicanos, Songs of the Aztecs*, junto con su traducción al inglés, introducción, comentarios, y, en un segundo volumen, *A Nahuatl-English dictionary and concordance to the Cantares mexicanos with an analytical transcription and gramatical notes*, un diccionario y concordancia; todo con el apoyo de la Universidad de Stanford.⁸³

Finalmente, la edición facsimilar preparada bajo la dirección de Miguel León-Portilla y José G. Moreno de Alba, misma que lleva por título *Cantares Mexicanos* y que fue publicada en 1994, y la versión paleográfica con traducción, comentarios, estudio introductorio y notas que se publicó en 2011 bajo la dirección de Miguel León-Portilla, ambas auspiciadas por la UNAM, aparecen como los últimos aportes importantes en la larga cadena de obras eruditas que sobre este manuscrito han versado.

81 José Humberto Flores, *ibidem.*

82 Curiel Defossé, *op. cit.*, p. 76.

83 León-Portilla, “Estudio introductorio...”, p. 192.

El manuscrito *Romances de los señores de la Nueva España*

El documento cuenta con 42 hojas y le falta la que debería llevar el número 33 de la numeración.⁸⁴ Los cantos también están enumerados, pero de forma asistemática. De acuerdo con Garibay, cada hoja tiene en promedio veinte líneas, con cinco palabras promedio por línea.⁸⁵

Tiene el manuscrito una estructura similar al de *Cantares...* en tanto que está conformado por opúsculos individuales que integran momentos diferentes en la recopilación de los cantos, pues no hay unidad temática, de procedencia o de autor en ninguno de los codicilos. El primero de ellos abarca de los folios 1r al 15v. Numera los cantos del folio 1r al 14v e incluye la inscripción “fin de la I Parte”. Garibay señala que esta sección puede dividirse de acuerdo con la procedencia de los cantos siguiendo la distribución siguiente:⁸⁶

- a) Sección primera, reúne cantos de Tetzco y va del folio 1 al 9r.
- b) Sección segunda, reúne cantos de Chalco y va de los folios 9r al 10r.
- c) Sección tercera, reúne cantos de Huexotzinco y va de los folios 10r al 11r.
- d) Sección cuarta, reúne cantos de la “Triple Alianza” y va de los folios 11 r al 14v.
- e) Sección quinta, reúne cantos de Chalco y va de los folios 14v a 15v.

El segundo codicilio comienza en el folio 16r y termina en el 32v. Numera los cantos de 1 a 14 pero, a diferencia del primero, carece de inscripción final. Sigue la distribución siguiente, según Garibay.⁸⁷

84 Garibay K., Ángel María. *Poesía Náhuatl*. Volumen I, UNAM, México, 1993, p. IX.

85 Garibay K. *op. cit.*, p. IX.

86 Garibay K. *op. cit.*, p. XII.

87 Garibay K. *ídem*.

- a) Sección primera, reúne cantos de Huexotzinco y va del folio 16r al 18v.
- b) Sección segunda, reúne cantos de Tetzco y va del folio 18v al 26r.
- c) Sección tercera, reúne cantos que Garibay atribuye a Cuacuauhtzin de Tepechpan, va del folio 26 r al 28 v. Esta secuencia de cantos aparece también en *Cantares...*
- d) Sección cuarta, reúne cantos de la “Triple Alianza” y va del folio 29r al 32v.

El tercer codicillo aparentemente comenzaba en la faltante foja 33, y continúa hasta el folio 39v. No numera los cantos y no posee inscripción. Posee una única sección que reúne cantos de Tetzco. Hay muchas similitudes con *Cantares...* en estos cantos.

El cuarto y último sólo incluye del folio 40r al 42v. No numera los cantos. Señala Garibay que al final de este último apartado aparece la inscripción: “fin de los cantos. 114 fojas por todo”, lo que incluiría la relación de Pomar en la cuenta. Posee, al igual que el tercer codicillo, una única sección conformada por cantos de Tetzco y va del folio 39 v hasta el 42 v.

Es de notar que el manuscrito carece por completo de anotaciones que vinculen los cantos registrados con un origen otomí, como sí ocurre en *Cantares...*, y lo mismo ocurre para con los cantos compuestos en loa y fervor a los númenes católicos.

La antología contiene cantos de aparente origen chalca, tetzcocano, huexotzinca y de la llamada “Triple Alianza” entre Mexico, Tlacopan y Tetzco.⁸⁸ Muchos de estos se hallan también en el manuscrito *Cantares...*

Dadas las similitudes en la estructura de ambos manuscritos, Garibay propone la posibilidad de que hayan sido recopilados con la misma metodología; lo que le lleva a suponer una relación entre Juan Bautista Pomar, pretendido autor del manuscrito, y

88 Garibay K. *ibid*, p. XI.

Sahagún (a través del Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco).⁸⁹ Las únicas diferencias notables en cuanto a la estructura, como las señala Segala,⁹⁰ son que en *Romances...* 1) están ausentes los cantos con temas “traviesos” (“satíricos” y “eróticos”), 2) aquellos con temas referentes al proceso de conquista y al período colonial, y 3) las interpolaciones de términos cristianos.

Según esta hipótesis, Pomar habría escrito su relación y habría recopilado los cantos, dado que estos siguen a la relación en el manuscrito y comparten la letra. Todo esto antes del 1582, que es cuando está fechada su *Relación...*, un tiempo después de la terminación de la *Psalmodia Christiana*. Dado que Pomar era descendiente de Nezahualcoyotl por vía de Nezahualpilli, no parecería extraña la abundancia de poemas de Tetzaco como la hay en el manuscrito. El Dr. Amos Segala le atribuye antigüedad menor al manuscrito (que no a la recopilación), y asegura que “la fecha del manuscrito sólo puede ser del siglo XVII”⁹¹ aunque no argumenta en favor de su hipótesis.

A partir de su terminación, al igual que *Cantares Mexicanos*, *Romances* fue ignorado, hasta que en 1891 Joaquín García Icazbalceta publicó la *Relación de Juan Bautista Pomar*, en cuya edición informaba acerca de las 42 fojas que quedaban al final del manuscrito y que contenían *Romances de los señores de la Nueva España*.⁹²

De acuerdo con Garibay, “perteneció a la biblioteca de don José María Agreda y Sánchez, y don Francisco del Paso y Troncoso.”⁹³ Este último mandó hacer una copia que descansó en el paquete V del Museo Nacional de Antropología e Historia. También según

89 Garibay K. *op. cit.*, p. X.

90 Amos Segala. *Literatura náhuatl. Fuentes, identidades, representaciones*. Grijalbo-CONACULTA, México, 1990, pp. 171-172.

91 Amos Segala, *op. cit.*, p. 169.

92 Garibay K., *op. cit.*, p. VII.

93 Garibay K., *idem*, p. VIII.

Garibay, Carlos de Sigüenza y Góngora lo poseyó y fue consultado por Clavijero y Vetancourt.

La nota que permite identificar el manuscrito de Austin como el mismo referido es, a juicio de Garibay, la impresión de Icazbalceta sobre la mala calidad de letra y ortografía; rasgo que el padre G. Kintana encontró en la copia que se procuró del manuscrito en Texas, donde reside actualmente en la sección García de la biblioteca de la Universidad de Austin como parte de su Colección Latinoamericana, registrado bajo la nomenclatura CDG 980.

Aparentemente, después de que García Icazbalceta diera cuenta de él en 1891 y luego Garibay le hubiere trabajado en 1965, dejando la única paleografía y traducción completa al castellano, el manuscrito ha seguido en el olvido por parte de los investigadores, quienes han preferido el más voluminoso *Cantares...* Pocas excepciones se han hecho a esta regla, como el reciente trabajo de John Bierhorst, *Ballads of the Lords of New Spain. The Codex Romances de los Senores de la Nueva Espana*⁹⁴ y las traducciones que de piezas de este manuscrito se han hecho para el tratamiento del famoso “rey-poeta” de Tetzaco en *Quince poetas del mundo náhuatl*,⁹⁵ *Nezahualcoyotl, vida y obra*⁹⁶ y *Flower Songs by Nezahualcoyotl*,⁹⁷ entre algunas otras.

Rasgos formales

Tanto para León-Portilla⁹⁸ como para Amos Segala⁹⁹ y Patrick Johansson,¹⁰⁰ el *cuicatl* posee una serie de características que le distinguen claramente de otras producciones en

94 University of Texas Press, Texas, 2009.

95 De Miguel León-Portilla, publicado por la editorial DIANA, México, 1994.

96 De José Luis Martínez, publicada por el FCE, México, 1972.

97 *Ancient American Poets*, del poeta, historiador y traductor John Curl, vista la luz en 2005 con la publicación de Bilingual Review Press.

98 “Cuicatl y tlachtolli”, en: *Estudios de Cultura Nahuatl*. UNAM-IIIH, vol. XVI, México, 1983.

lengua náhuatl, a pesar de compartir a veces los mismos temas (como los históricos) y funciones (como el sostenimiento de la memoria oficial). Mediante el atento análisis de las peculiaridades de los textos nahuas, ha sido propuesta una distinción básica entre dos grandes modos del discurso de las antiguas sociedades del Posclásico tardío: el del *cuicatl* y el de la *tlahtolli*.

El *cuicatl*, como modo del discurso, ha sido descrito como opuesto al *tlahtolli* en cuanto a su forma de estructurar la lengua en unidades que dan mayor peso al nivel pragmático que sintáctico para producir significaciones,¹⁰¹ tanto en cuanto a sus unidades formales, como a su insoluble vínculo (desde el punto de vista occidental) con modos de expresión no lingüísticos (baile, música, elementos dramáticos) y a sus modos de transmisión y enunciación (siempre de forma colectiva). Así pues, el *cuicatl* puede ser (burdamente) analogado al modo de expresión lírico de la tradición occidental. Una muestra de formas parecidas en el mundo occidentalizado sería la llamada *dub-poetry* caribeña, donde un poema es considerado plenamente realizado sólo cuando se entona (o declama) frente a un auditorio, con los elementos extralingüísticos que el autor considere utilizar: la luz, escenografía, música, co-participación del público en forma de aplausos rítmicos, etc.

El *cuicatl* ha llegado hasta nosotros completamente desprovisto de su dimensión performática original, no sólo por la pérdida del complejo cultural que lo sustentaba, sino

99 *Op. cit.*

100 *La palabra de los aztecas*. Editorial Trillas, 1993.

101 Estas unidades pragmáticas detonantes de la significación son enumeradas por Johansson Kéraudren en su descripción del *cuicatl* en su artículo “Testimonios históricos y literarios en náhuatl”, publicado en *Arqueología mexicana* 109, volumen XIX, Mayo-Junio 2011: “En términos generales, se define por la hipóstasis expresiva que representa la integración funcional de la música, la danza y la palabra”, p. 51; características oponibles a las propias del *tlahtolli*, del que: “En términos muy generales, podemos decir que [...] el semantismo de las palabras se impone a la motricidad del cuerpo”, p. 50.

porque tampoco contaron sus recopiladores con medios efectivos para dejar testimonio de los componentes extralingüísticos que lo integraban. Unas pocas notas quedan en las fuentes que pueden darnos información sobre cómo era que se interrelacionaban el canto con el baile y el contexto dramático en una unidad expresiva; sean las descripciones que voces autorizadas hicieron de las fiestas con canto y baile (como Durán, González de Oviedo, Motolinía o Ixtlilxochitl) o las notas e indicaciones sobre los modos de musicalizar (como las indicaciones con “toco”, “tico”, “titico”,¹⁰² etc., que aparecen en los manuscritos de cantares) o sobre el modo de bailar de los nahuas.¹⁰³

De las informaciones disponibles en las fuentes podemos entrever ciertas generalidades aplicables en la descripción del fenómeno. Sabemos, por ejemplo, que los cantos y bailes formaban una unidad como género en los entornos festivos, fuera que las celebraciones tuvieran un carácter enteramente ritual o no; sabemos también que esta actividad (el *cuicatl*) tenía un carácter sacro, pues implicaba relaciones hierofánicas en su composición y relaciones comunicativas en su ejecución entre la comunidad y los númenes; sabemos que tenía como una de sus finalidades primordiales el dar continuidad al sistema axiológico sostenido por la élite dominante, de ahí que hubiera cantos compuestos para rendir homenaje a los *pipiltin*; y sabemos también que los “componentes” del género son

102 De entre estas indicaciones rítmicas, la forma “tocotico tocotín” guarda especial relevancia en cuanto a la comprensión sobre la performatividad de los *cuicatl*; al respecto Jeanne L. Gillespie, citando a Richard Haly, afirma que este ritmo aparece en los cantos con voces femeninas, por lo que puede suponerse que el mismo era reconocido como “femenino” por los espectadores y participantes. L. Gillespie, Jeanne. *Women's Voices in the Cantares Mexicanos: Pleasure in the Word*. The University of Southern Mississippi. Versión en línea consultada el 15 de octubre de 2015 en: https://www.academia.edu/239962/Womens_Voices_in_the_Cantares_Mexicanos_Pleasure_in_the_Word . p, 6.

103 “Las danzas menores [...], se componían de pocos danzantes, formados por lo común en dos líneas rectas, y paralelas que a ratos danzaban con las caras vueltas hacia una extremidad de su línea, a ratos mirando cada uno el correspondiente de la otra línea, o entreverándose los de una línea con los de la otra y permutando de lugar; a ratos desprendiéndose uno de una línea y otro de la otra, danzaban solos [...] cesando entre tanto los demás”. Clavijero. *Historia antigua de México*, Porrúa, tomo II, México, 1945, p. 303.

analizables en categorías independientes entre sí en la propia terminología en lengua náhuatl.¹⁰⁴

Considerando lo anterior podemos decir que el *cuicatl*, como arte verbal, como lenguaje “poético” o “especial” con carácter estético sacro reconocido por la comunidad, se oponía a la palabra individual, al gesto particular de corte profano que caracterizaría al habla cotidiana del hombre común: el *macehuallahtolli* (de la que, para el caso, no sobreviven testimonios tan tempranos). Esta distinción entre la praxis individual o colectiva del discurso y el carácter sacro o profano del mismo se mantiene, en mayor o menor medida, en otros géneros de discurso nahua, como el *huehuetlahtolli*.

Unidades prosódicas y sintácticas

Al respecto de la posibilidad de la existencia de unidades estructurales fijas propias de la tradición nahua, tenemos numerosos testimonios de los que sólo transcribiré uno, a modo de ejemplo y para evitar voces de posibles detractores clamando por lo contrario:

Los indios y señores principales, ataviados y vestidos de sus camisas blancas y mantas labradas con plumajes, y con piñas de rosas en las manos, bailan y dicen cantares en su lengua, de las fiestas que celebran, que los frailes se los han traducido, y los maestros de sus cantares les han **puesto a su modo de manera de metro**, que son graciosos y bien entonados...¹⁰⁵

Ante testimonios como estos, muchos estudiosos se han dedicado a la tarea de desenmarañar las estructuras propias de la palabra poética de estos cantares. Uno de los

104 *Tlapitzaliztli*, música con instrumentos de viento. *Tlatzohtzonaliztli*, música con instrumentos de percusión. *Nehtotiliztli*, baile no ritual. *Macehualiztli*, baile ritual. *Cuicaliztli* o *cuicatlamatiliztli*, arte de cantar.

105 Fray Toribio de Benavente, *Historia de los indios de la Nueva España*, Tratado I, Capítulo 13. Las negritas son mías.

ejemplos mejor logrados es el de John Lockhart y Francis Karttunen: “La estructura de la poesía náhuatl estudiada en sus variantes.”¹⁰⁶ De este trabajo se desprende la idea de que los cantos están estructurados en dos niveles, sintáctico y semántico, y en dos dimensiones, micro (con el verso como límite superior) y macro (con el par de versos como límite inferior), conforme a un modelo propio del *cuicatl*.

La estructuración sintáctica en micro podemos observarla mediante las marcaciones que el existen al interior de los cantos, las partículas “no léxicas”¹⁰⁷ que han sido relacionadas con la delimitación intratextual de los llamados “versos.”¹⁰⁸ Estos pueden verse marcados en las dos grandes antologías que sobreviven no sólo por estas partículas¹⁰⁹; por ejemplo, en *Romances...* se marcan estos periodos “...por un signo convencional como el que indica párrafos en cartas, misivas o documentos legales de los siglos XVI y XVII”:¹¹⁰

yn atocnihuane tlaoc xococaqui cã macaçõ ayac yn teconene
mi cualayotl cocolotl
maçõ yl cahui
maçõ pupulihui yecã tlalticpac ohuayo ohuaya.

noçã nomã ye nehual nechonito a yl
yalhuã tlachcon catcã con nitohua
comolhuiya ach`q tlatla cã /
ach`q tlatlamati /
ac çân i mo mãtin mochi conitohua

106 En Estudios de Cultura Náhuatl, vol. 14, Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM, 1980, pp.15-64.

107 Segala, *op. cit.*, p. 123. León-Portilla, “Estudio Introductorio...” en *Cantares I*. Brigitta Leander, *op. cit.* Garibay Kintana, *Literatura Nahuatl*, volumen II.

108 Lockhart y Karttunen, *op. cit.*, p. 16.

109 Señalo en negritas los indicadores mencionados, adjuntando una traducción propia tanto a la paleografía de Bierhorst, *op. cit.*, para *Romances...* (un fragmento del folio 5v, el inicio del “Cacamatzin icuic...”), como a la de León-Portilla para *Cantares...* (un fragmento del folio 65r, el comienzo del “Yaocuicatl ycuic in Moteucçomatzin”).

110 Lockhart y Karttunen, *idem*.

am yn anel nitlatohua tlalticpac ohuaya ohuaya.

¡Ustedes, nuestros hermanos! Sea que escuchen: ojalá nadie ande señorialmente. Enojados, querellas, (“el conflicto”) ojalá se olviden, ojalá se pierdan sobre la buena tierra ohuaya ohuaya.

Aún estaba yo, [cuando] me mencionó a y. Ayer estaba el tlachco, dice, se decían: “¿cómo se es benigno? ¿Cómo prudente?”¹¹¹ ¿Quién solo sabe todo lo que dicen? ¿No es cierto que hablo yo sobre la tierra? Ohuaya ohuaya.

Mientras que en los *Cantares*... se hace “con una mayúscula al comienzo, con dentación de todas las líneas después de la primera”:¹¹²

Ylhuicatl ytiqiu tiycolloc tiMoteucçomatzin

Mexico tontlatohua y

in Tenochtitlani ahuaya ahuaya ohuaya.

Nican in nepapan quauhtli ypolihuiyan

momaquizcal i tonaticac

ye oncan ychan tota Tiox a ohuaya ohuaya.

Dentro del cielo fuiste forjado, tú Moteuczoma: en Mexihco gobiernas y, Tenochtitlan ahuaya ahuaya ohuaya.

Aquí es el perdedero de las variadas águilas, tu casa de brazaletes está resplandeciendo en pie, ya allá es la casa de nuestro padre Dios a ohuaya ohuaya.

El “verso”, como unidad, es uniforme en ambas colecciones, tanto así que en las variantes de un mismo canto los versos son idénticos en tanto que unidades estructurales, por lo que se puede afirmar que “...la reforma [de la estructura del canto] consiste en la reordenación, omisión o adición de versos enteros.”¹¹³ La ordenación de estos es más o menos simétrica al interior de los conjuntos que conforman el cuerpo de las piezas. Cabe hacer notar, sin embargo, que el “verso” puede ser a su vez analizado en cuatro componentes a partir de la materia léxica y no léxica compartida con el verso con el que esté pareado y con los otros versos del *cuicatl*; a saber: “1. Materia léxica propia del verso. 2. Materia léxica compartida

111 La estructura repetida bien podría estar indicando un difrasismo que correspondería a la denominación del *pilli* en tanto que gobernante bondadoso, de acuerdo con la caracterización que de los mismos hace Mercedes Montes de Oca Vega en *Los difrasismos en el náhuatl de los siglos XVI y XVII*. UNAM, México, 2013.

112 Lockhart y Karttunen, *ibidem*.

113 Lockhart y Karttunen. *idem*.

con el otro verso de un par. 3. Materia no léxica compartida sólo con el otro verso del par.
4. Materia no léxica compartida con todos los versos del poema.”¹¹⁴

A nivel macro la estructuración sintáctica conserva válidos los principios anteriores para los pares de versos que, sin guardar necesariamente relaciones más que la de contigüidad, suelen desplazarse (en las variantes) en pares. Esta unidad, que da una de las características más reconocibles de este modo de discurso, contribuye a que el número de versos en las piezas suela ser par. Karttunen y Lockhart señalaron que los “poemas” independientes (unidad temática, de personajes y de actitud lírica) suelen ser de ocho versos, o de múltiplos de ocho versos, con su expresión mínima en los pares; aunque la proporción de cantos con versos no pareados no es despreciable (lo que podría deberse al saber implícito de la repetición del verso no pareado para los cantores nahuas, o a la pérdida del verso faltante por el tiempo o la memoria).¹¹⁵

En cuanto a la disposición organizativa del *cuicatl* en unidades semánticas micro, la subdivisión del verso en los cuatro elementos señalados juega un papel fundamental, pues es en esta dinámica tetrapartita (donde los elementos 2 y 3 pueden faltar a veces) que se forman las cadenas de significantes que dan forma al tema, caracterizan los personajes o determinan la actitud lírica; son los conjuntos léxicos compartidos los que tejen los núcleos a partir de los cuales se construyen las isotopías que recorren el canto completo. A modo de ejemplo presento a continuación el caso de los primeros cinco versos del *cuicatl* XXI de la numeración propuesta en la edición de León-Portilla, mismo que se encuentra en las páginas 206-209 de la obra ya citada y que corresponde en el manuscrito a los folios 17r-17v.:

114 Lockhart y Karttunen, *op. cit.*, p.22.

115 Lockhart y Karttunen, *idem*, p. 20.

*Yan cuecuepontimani yeehuaya a in icniuhxochinquahuitl
y cohuayotl y nehnelhuayo mochiuhtoc ya
in tecpillotl a ica mahmani ye nican etcetera.*

Florece, yeehuaya a, el árbol florido de la hermandad, el banquete se ha hecho raíz ya, la nobleza con ello aquí está asentada etcétera.

*Çan niquittaz quauhyotl mahuiçotl
oceloyotl*

in ninotolinia ya nica huia

in çan icnoyotl yca mahmani ye nican ohuaya ohuaya.

Sólo veré la honra del guerrero, sufriente yo, ya, aquí, huia: sólo la orfandad con ello está aquí asentada, ohuaya ohuaya.

*Man quahuitototl¹¹⁶ yiehuaya
çan tlacochtilin tototl
tiiapatlantihuitz Ypalnemoa o aya
timoquetzacon mochial*

ymanca motzaqual

ymanca timopohpoa ya¹¹⁷

çan timotzetzeloa ya huehuetitlan

ye nican etcetera.

Se extendió el ave-madero, yiehuaya, sólo el ave-flecha (“ave-guerra”¹¹⁸). Vienes volando, Ipalnemohuani o aya, viniste a erguirte en tu oratorio: donde está tu “pirámide”, donde te pintas. Sólo te sacudes entre los huehuetl, ya aquí...

116 León-Portilla *et al.*, entienden aquí *macuahuitototl*, yo opto aquí por interpretar *man cuauhtototl*, por el sentido.

117 León-Portilla *et al.* optan aquí por traducir la voz “timopohpoa” y considerar el “ya” como una partícula no léxica. Yo opto por considerar aquí un error del transcriptor, quien habría hecho metátesis al final de la voz *timopohpoyaoa*. Para este desvío parto del hecho de que la repetición del estribillo en el segundo verso del par es casi idéntica salvo por el mencionado verbo, lo que lleva a sospechar al respecto de esta diferencia; además, en el manuscrito original la separación entre *timopohpoa* y la aparente partícula *ya* es casi imperceptible, lo que da la impresión de que el transcriptor pretendía que fuera una sola palabra; y finalmente, porque es una repetición constante en el canto la referencia a la coloración, al pintado, lo que termina construyendo una isotopía que orienta la lectura hacia *timopopoyaoa*. Una posibilidad adicional es que el canto originalmente jugara con ambos sentidos, aprovechando la inclusión de la sílaba *ya* para lograr el ajuste rítmico, para el poder completar la secuencia del estribillo y para actualizar ambos sentidos de forma paralela; después de todo, el valor simbólico (o incluso posiblemente semántico) de tales elementos no léxicos ya ha sido señalado por autores como Tomlinson en su “Ideologies of Aztec Song”, en: *Journal of the American Musicological Society*, vol. 48, número 3, 1995, pp. 343-379; así como por Marie Sautron en “El lenguaje sonoro del canto náhuatl prehispánico”, en: *Hesperia: anuario de filología hispánica*. Número 4, 2001, pp. 115-136.

Çan tepehuin ticatl

yn ihuitl

çan ca quetzalaztatl

timopopoyahuan

timotzetzeloa ya [huehuetitlan

ye nican]¹¹⁹.

Sólo cae el ofrendado en sacrificio, sólo es garza preciosa. Te coloreas, te sacudes, ya, entre los huehuatl, ya aquí.

Yc onxiuhycuiliuhtoc in quauhpetlatl.

ayyahue a oceloicpall

ipan amoncate

yn xopancalitic in Moteucçomatzin in Totoquihuatzin. Etcetera.

Está pintada, ayyahue, la autoridad militar. De ella participan ustedes, dentro de la casa primaveral, Moteuzoma, Totoquihuatzin, etc.

En este fragmento puede apreciarse claramente la serie de repeticiones de elementos léxicos entre los versos de cada uno de los pares presentados, en forma de estribillos señalados con negritas: *yca mahmani ye nican ohuaya ohuaya timopopoyahuan*, para el primer par; y *timotzetzeloa ya huehuetitlan ye nican*, para el segundo par. Ambos cumplen no únicamente con la función estructural ya descrita, sino que contribuyen a dar cohesión semántica al canto mediante la repetición de semas entre los pares de versos. Ahora bien, entre el conjunto de la materia léxica que no es compartido por los versos de cada par, podemos encontrar ocasionales repeticiones dentro de grupos de versos, lo que permite trazar entre el conjunto más amplio del *cuicatl* otro nivel de asociación léxica y semántica; por ejemplo,

¹¹⁸ El difrasismo que alude a la guerra metonímicamente, se enriquece aquí al construir una metáfora integrando la imagen del ave: las armas, la guerra, son como las aves. Esto, a su vez, equipara a la guerra con su causa y finalidad, el numen, quien también vuela, como las aves, y sacraliza el sitio del conflicto ritual, que es el espacio sagrado del templo donde se realiza el *cuicatl*.

¹¹⁹ El texto original contaba aquí con un “etcetera” que León-Portilla *et al.* reconstruyeron en la edición de *Cantares...* ya citada, a partir de la repetición del estribillo del verso anterior. Considero que esta operación se justifica en la estructuración del *cuicatl* de acuerdo a la forma canónica descrita por Lockhart y Karttunen y me adhiero a la misma línea.

con el recurso abundante al difrasismo *in cuauhtli in ocelotl*, subrayado en el texto, y la alusión a las herramientas bélicas: *Man quahuitototl [...] tlacochtlin tototl...*

A nivel semántico en macro, la estructuración del *cuicatl* se da, a diferencia del *tlahtolli*, no en secuencias jerárquicas lineales (como las de carácter narrativo y descriptivo), si no en una especie de superposición de “versos” relativamente independientes en su sentido, sin disposición sintáctica guiada por una relación causal o cronológica, en torno a un núcleo semántico: un “tema”, personaje, una actitud lírica o todas las anteriores.¹²⁰

Unidades del performance

El *cuicatl*, como obra performativa en su forma de enunciación original, también contaba con marcadores para informar a los participantes y espectadores sobre los momentos específicos dentro del desarrollo de la “puesta en escena” tal y como nos la han dejado descrita cronistas como Motolinia¹²¹ o Durán.¹²² Estas mismas marcas no siempre se corresponden con lo que se supone son unidades formales en el discurso, en este caso, siguiendo a Amos Segala:

También sucede que las sílabas no léxicas mencionadas no se encuentren al final de una unidad de expresión sino a la mitad; en ese caso, pueden significar una ampliación del énfasis y parecen desempeñar una función métrica secundaria.¹²³

120 Lockhart y Karttunen. *idem*, p. 16.

121 Benavente, Toribio de (fray). *Historia de los indios de la Nueva España*. Editorial Porrúa, México, 2001.

122 Durán, Diego (fray). *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la Tierra Firme*. Editorial Porrúa, volumen I, México, 1967.

123 Amos Segala, *op. cit.*, p. 127.

El padre Garibay planteó la hipótesis de que dichas marcas tuvieran la función de normalizar el ritmo, idea cuya corroboración requeriría el poder explicar la estructura detrás de los cantares que mantienen los períodos en el discurso con longitudes y ritmos variables y que, sin embargo, incluyen estas sílabas. Cabe mencionar también la hipótesis de Karttunen y Lockhart respecto a la función análoga de tales marcas con nuestros signos de puntuación.¹²⁴

Otra función de estas marcas podría ser señalar momentos de actuación en el transcurrir mismo de la “puesta en escena” del *cuicatl*. Las partículas (“ohua”, “huaya”, “ohuaya”, “aya”, etc.) significarían para los cantores una indicación precisa sobre algún cambio de voz, de ritmo o de secuencia de pasos de baile, lo que correspondería con su posición usual a final de verso y, al mismo tiempo, explicaría su irrupción aparentemente arbitraria a mitad de algunos periodos en tanto que estarían reflejando una dimensión performativa simultánea a la dimensión lingüística de la pieza, misma que no se reflejaría en la unidimensionalidad de la representación gráfica del texto. Se ha también señalado la posible intención de las mismas de “reproducir unas sonoridades para provocar una emoción, para colorear el discurso con una subjetividad más grande o para que sea la entonación más dramática y teatral.”¹²⁵ En otras palabras, serían un recurso onomatopéyico o interjectivo.

Una última hipótesis es la presentada por Tomlinson,¹²⁶ quien ha descrito la posible función de estas sílabas para lograr juegos semánticos y simbólicos en el texto, lo que las

124 Lockhart y Karttunen, *ibidem*, p. 25.

125 Sautron, Marie. “El lenguaje sonoro del canto náhuatl prehispánico”, p. 132, en: *Hesperia: anuario de filología hispánica*. Número 4, 2001, pp. 115-136.

126 *Vid. supra*.

convertiría en un elemento más a considerar dentro de las estrategias del *cuicatl* para generar sentido.

De entre las marcas “no léxicas” que hallamos, una clase especial está relacionada con uno de los aspectos más oscuros de su ejecución: la música. Este grupo de sílabas (toco, tico, titiqui, etc.) aparece en *Cantares...* indicando posibles “partituras” para *huehuetl* o *teponaztli*, como en el canto XLIV según la edición completa del manuscrito paleografiado y traducido, coordinada por León-Portilla:¹²⁷ *Tico, tico, toco, toto, auh ic ontlantih cuicatl tiqiti titito titi*. Al mismo tiempo, esta hipótesis se ha visto reforzada por los estudios etnográficos sobre la música indígena contemporánea: “algunos musicólogos han logrado establecer vínculos bastante convincentes entre esas indicaciones y el estilo de acompañamiento musical de los cantos amerindios.”¹²⁸

Recursos retóricos

El catálogo de las figuras retóricas identificables en el *cuicatl* tiene una larga historia. Los primeros atisbos de sistematización de tales giros los podemos hallar en el *Arte de la lengua mexicana*. En este texto, Olmos dedica un apartado a presentar ejemplos de las formas de expresión propias del náhuatl “las maneras de hablar que tenían los viejos en sus pláticas antiguas.”¹²⁹ En el capítulo octavo incluye ejemplos de cantos, *huehuetlahtolli* y de *machiyotlahtolli*, presentando un panorama amplio de las producciones textuales con una forma “especial” de la lengua: los giros que llevaron a Sahagún a calificar de “arcabucos breñosos” a los *teocuicatl* que recopiló en el llamado *Códice Florentino*.

127 *Op. cit.*, pp. 350-361.

128 Amos Segala, *op. cit.*, p. 126.

129 *Arte de la lengua mexicana*, de fray Andrés de Olmos, edición de Miguel León-Portilla, Ediciones de Cultura Hispánica/Instituto de Cooperación Iberoamericana, España, 1993.

Este último, a su vez, da muestras en el libro VI del *Códice Florentino* de algunos *huehuetlahtolli* recopilados de sus informantes; de entre los cuales la descripción del primero, dedicado a Tezcatlipoca en tiempos de enfermedad, la da en los siguientes términos:

Capitulo primero del lenguaje, y afectos que vsauan quando orauan al principal dios, llamado Tezcatlipuca, o Titlacaoa, o Yautl: en tiempo de pestilencia, para que se la qujtase. Es oracion de los sacerdotes: en la qual le confiesan por todo poderoso, no visible, nj palpable: vsan de muy hermosas methaphoras, y maneras de hablar¹³⁰

Si bien el empleo del término “methaphoras”, que es el que busco resaltar, es obra del propio Sahagún (tanto así que en la versión en náhuatl se emplea el préstamo del vocablo sahanguntino), es de notar que un experto en la lengua, como él lo fue, recurra a tal voz para describir un fenómeno del náhuatl; es decir, Sahagún identificaba en la lengua un uso no referencial de los vocablos y para describirlo se auxiliaba de la terminología propia de la retórica clásica en la que había sido formado. Al mismo tiempo que lo anterior hallamos un dato para matizar el asunto: en el capítulo XX del mismo libro VI se traduce “methaphoras” por “*machiyotlahtolli*”¹³¹: “...miec inmaviçauhqui tlatolli, ioan in machiotlatolli, ioan in cecencamatl tlatolli.”¹³² Sobre el mismo tema cabe comentar también el empleo de la voz *nahualtahtolli*, traducida por “metáfora” en los textos de algunos autores españoles del siglo XVIII de acuerdo con el rastreo hecho por Mercedes Montes de Oca.¹³³

130 *Códice Florentino*, Capítulo I del libro VI.

131 Wimmer, en su diccionario, traduce el término como “Parabole, comparaison, figure de style”, mientras que Molina lo hace como “figura parábola o semejança”, de lo que se colige que existía entre los nahuas del posclásico una terminología retórica, de la que, sin embargo, falta un estudio sistemático.

132 “...maravillosas maneras de hablar, y con delicadas methaphoras, y propissimos vocablos”. Según la versión castellana del texto.

133 *Op. cit.* p. 38.

El siguiente gran momento importante en el estudio de este sistema retórico llega con los trabajos de Ángel María Garibay¹³⁴, Brigitta Leander,¹³⁵ y Lockhart y Karttunen;¹³⁶ pues si bien personajes como Clavijero dejaron dichas algunas cosas al respecto, lo hicieron con una lamentable falta de visión (como el atribuir las partículas “musicales” como “aya”, “ohua”, “ohuaya”, “yaha”, etc., a errores o falta de talento del compositor). Es a partir de estos trabajos que presento una breve descripción de estas particularidades estilísticas, si bien resulta hartamente necesario que algún investigador se dedique plenamente a desenterrar las posibles pistas sobre el sistema retórico nahua en sus propios términos.

Garibay y Leander, como su continuadora, clasificaron y describieron los rasgos estilísticos y retóricos en los *cuicatl*, al menos tal como ha llegado hasta nosotros; aunque es un tema que ha sido también abordado por autores como Mercedes Montes de Oca¹³⁷ y Patrick Johansson.¹³⁸

- a) Sílabas no léxicas. Se refiere a los elementos aparentemente no-léxicos que aparecen en los cantos, generalmente al final de los períodos (marcando unidades estructurales y “tal vez en un afán de dar especial énfasis a ciertos pasos de la danza”¹³⁹), aunque a veces también en medio de ellos.¹⁴⁰

*In cannon i cuitzayan yectlon cuicatl i
noconyatemo hui hue
ninotolinia*

134 *Poesía Nahuatl, Historia de la literatura náhuatl.*

135 *In xochitl in cuicatl.*

136 *La poesía náhuatl...*

137 Como ejemplos tenemos, además de la tesis doctoral de la autora, vuelta luego en libro publicado (*vid. supra*), *Los difrasismos en el náhuatl del siglo XVI*. UNAM, México, 2008. “Los difrasismos de la guerra y el sacrificio”, consultado en línea el 30 de agosto del 2013 en: <http://www.destiempos.com/n18/montes.pdf>

138 A modo de breve vista sugiero *Machiotlahtolli. La palabra-modelo. Dichos y refranes de los antiguos nahuas*. McGraw-Hill, México, 2004.

139 *In xochitl in cuicatl*, p. 53.

140 Lo que ha sido interpretado como una estrategia para ajustar el ritmo. Leander, *ídem*.

*ma nen noncuica ohuaya ohuaya.*¹⁴¹

De donde i vienen los cantos bellos i yo los busco hui hue, sufro ¡Que no cante yo en vano! Ohuaya ohuaya.

- b) Estribillo. “Es una frase que se repite al final de cada estrofa [...] para enfatizar o imprimir una idea, tal vez la que constituye el tema central del poema.”¹⁴² Además, como ya lo ha descrito Leander, en los *cuicatl* los estribillos suelen cambiar cada dos unidades estructurales (los “versos” descritos por Lockhart y Karttunen, *vid. supra*), y variar en extensión desde unas pocas palabras (o “sílabas no léxicas”) hasta secuencias de varias oraciones.
- c) Palabras broche. Se refiere a vocablos o expresiones que se repiten constantemente a lo largo de la pieza, sin una posición fija de acuerdo con la estructura señalada por las sílabas no léxicas y los paralelismos. En ocasiones puede hallarse estas “palabras broche” sustituidas por parejas de voces sinónimas o por figuras difrásticas. Puede verse, por ejemplo, en el *cuicatl* transcrito en los folios 30r-31r del manuscrito *Romances...*, correspondiente al XXVI de la numeración de Bierhorst¹⁴³ y al número 50 de la edición de *Poesía náhuatl* de Garibay.¹⁴⁴ En este canto hay dos series de repeticiones de palabras broche, las que aluden a las flores (*cuahuixochitl; chimali xochitl; tlacochtli xochitl; moxochiuh; xochitica*, etc.) y las que aluden a los guerreros (*y cuauhtli çazi ya ocelotl choca; cuapupuyahuatimani [...] ioçeloxochitla; cuapupuyahutimani ocêloxochitli*).

141 Fragmento del *cuicatl* intitulado “Occe yaotlatolcuicatl”, del manuscrito *Cantares...*, folios 66r-66v.

142 Leander, *op. cit.*, p 54.

143 *Ballads of the Lords of New Spain*. University of Texas, consultada el 4 de junio de 2014 en: <https://www.lib.utexas.edu/books/utdigital/index.php>

144 *Poesía Náhuatl*. Volumen I, UNAM, México, 1993.

- d) Paralelismo. Básicamente consiste en colocar en una posición análoga (en el sintagma) dos expresiones que expresan ideas relacionadas. Así, puede existir, de acuerdo con Garibay, un paralelismo *sinonímico* (donde dos o más expresiones vehiculan ideas similares), un paralelismo *antitético* (donde dos o más expresiones vehiculan ideas opuestas), y un paralelismo *sintético* (donde a dos expresiones similares se une una tercera que expresa de forma más completa la idea esbozada por las dos que le anteceden).
- e) Anáfora. Igual que en la retórica clásica, consiste en la repetición, en la misma posición, de una expresión en uno o más períodos estructuralmente parecidos. Dado que en la tradición mesoamericana no existía el verso como unidad métrica y rítmica, la definición que asocia la anáfora a esta estructura ha de ser desechada, y así también su función debe matizarse a la vista de los modos de organización nativos. En específico me refiero a dos puntos: 1) el recurso a las partículas no léxicas, cuya función excede a la propia de la aliteración en tanto que los sonidos repetidos no son constituyentes de lexemas ya dados; y 2) la cualidad polisintética del náhuatl, que le permite la integración de raíces repetidas en formas compuestas morfológicamente distintas, logrando el efecto de la anáfora sin sacrificar la variación léxica:

yaomiquiztica yehuâya o hamo miximati tiyaz

*yaotepân i tlachinolnahuac ami yximati*¹⁴⁵

145 Fragmento del cuicatl XXX, de acuerdo a la numeración propuesta por Bierhorst en su *Ballads...*, arriba citada, ubicada en el folio 36v del manuscrito de Pomar. Traduzco el fragmento como: “Con la muerte en guerra no se conoce a dónde vas/ en la guerra, junto a la chamusquina no se conoce...” Las negritas en la versión transcrita son mías.

Tratamiento aparte merece el difrasismo, que tradicionalmente ha sido considerado un recurso retórico pero que, conforme a la tesis que al respecto ha sostenido Mercedes Montes de Oca,¹⁴⁶ corresponde más bien a un recurso de la lengua toda para la denominación de referentes con especial valor dentro de un discurso eminentemente ritual. Consiste en parear dos sintagmas estructuralmente idénticos para aludir, con la integración de ambos, un referente preciso de la realidad nahua.

La mencionada autora señala una serie de características formales de los difrasismos, considerando la unidad binomial como la forma canónica del mismo. A saber: 1) ambos términos tienen afinidad estructural; 2) conocen una forma canónica; 3) conservan simetría morfológica en contextos diversos; 4) poseen unidad semántica hasta el grado de permitir la ruptura de la sintaxis canónica de los mismos; 5) presentan autonomía estructural (es decir, no comparten morfemas); 6) necesariamente se constituyen en unidades semánticas complejas no discernibles en elementos discretos, incluso en el caso de los difrasismos verbales que construyen su sentido a partir de la sumatoria (que no repetición) de los significados de cada lexema constituyente; 7) son potencialmente gramaticalizables pasando por varios estadios;¹⁴⁷ y 8) conocen formas paralelas de procesos gramaticales (los difrasismos nominales con la composición y los verbales con la incorporación).

La relación de estos términos con el referente se podría ubicar en un continuo con dos puntos extremos: el difrasismo pleno, cuyo significado sería diferente de aquellos

146 Montes de Oca, *op. cit.*

147 Comenzando por la alternancia de uno de los miembros del par dentro del difrasismo, siguiendo con la fijación de pares obligatorios y llegando al extremo de la lexicalización de los pares, como *atlachinolli* o *altepetl*.

propios de sus lexemas constituyentes, y el difrasismo cuyo significado no sería distinto de aquel construido por los propios de sus lexemas constituyentes (probablemente por su acuñación reciente o por tener un referente de menor relevancia).

Temas y géneros del *cuicatl*

Hablar sobre géneros y temas en los *cuicatl* no es fácil, pues si bien es opinión relativamente compartida el que los antiguos nahuas tenían categorías específicas en que ordenaban sus cantos conforme a rasgos distintivos de los mismos, las informaciones provenientes de las fuentes parecen ser contradictorias al respecto. Encontramos en distintas fuentes denominaciones distintas, así, por ejemplo, en *Cantares*..... aparece la siguiente clasificación, agrupados los nombres de los *cuicatl* con estilos similares:

- a) *Xopancuicatl / xochicuicatl*
- b) *Incocuicatl / tlaocolcuicatl*
- c) *Yaocuicatl / cuauhcuicatl / ocelocuicatl / teuccuicatl*
- d) *Cuecuechcuicatl / ahuilcuicatl*
- e) *Mexihcayotl, Tlaxcalteccayotl, Huexotzincayotl, Cuexteccayotl y Chalccayotl*
- f) *Michcuicatl*

En el manuscrito *Romances*... encontramos los nombres *xopancuicatl*, *tlatocacuicatl* y *chalccayotl*. Curiosamente, el término *tlatocacuicatl* lo encontramos pareado en el folio 9 r. con *chalccayotl* (chalquidad, al estilo de Chalco), lo que puede estar dando la nota acerca de que términos como *chalccayotl* y otros similares son más bien estilos de cantos que indicadores de la procedencia del *cuicatl* en cuestión.

En otras fuentes históricas que tratan al respecto de los géneros de cantos no aparecen tales denominaciones, salvo las que refieren al estilo o procedencia (inciso “e”,

vid. supra), y antes bien presentan una amplísima gama de nombres para los diversos “géneros” de cantos: *atequilizcuicatl*, *huehuecuicatl*, *totolcuicatl*, *tochcuicatl*, etc.

Discrepancias tan grandes pueden deberse a múltiples factores que no se tratarán aquí,¹⁴⁸ pero es necesario hacerlas notar para señalar el porqué del cuidado en el proceso de selección del corpus a analizar, pendiente en buena medida de la categoría *yaocuicatl*, que guarda una muy definida unidad temática en torno al quehacer bélico.

148 Amos Segala desarrolla una muy completa crítica filológica al respecto en el libro emanado de su tesis doctoral, ya antes citado en este trabajo, *La literatura náhuatl...*, así como en el artículo intitulado “La literatura náhuatl ¿Un coto privado?”, en: *Caravelle*. Vol. 59, 1992, pp. 209-219. Publicado en el marco de la polémica entre este autor y el Dr. León-Portilla a raíz de la adscripción de Segala a la tesis de Bierhorst sobre los *cuicatl* como *ghost songs*.

CAPÍTULO 2. LA POSIBILIDAD DE ANALIZAR LA LITERATURA NÁHUATL DEL SIGLO XVI A PARTIR DEL CONCEPTO DE *TRADICIÓN LITERARIA*

Siguiendo, pues, con la exposición de los contenidos de este trabajo, tras haber introducido al lector en el marco general de lo que es el *cuicatl*, toca el turno a la discusión en torno a la viabilidad del análisis planteado por este trabajo. Específicamente a las razones que aduzco para considerar la hipotética existencia de dos tradiciones diferenciadas, la mexicana y la tetzcocana, en el corpus de *yaocuicatl* sometido a análisis.

El *yaocuicatl* como ventana al estudio de las tradiciones literarias en náhuatl

La guerra ha sido un aspecto fundamental de la existencia social humana desde los momentos más tempranos de su andar en el mundo. Como una actividad que ha acompañado el desarrollo mismo de la civilización, ha adquirido rostros diversos al paso de los siglos y de las sociedades, matizando algunos aspectos y reformulando o desechando otros: tecnologías, técnicas, códigos de conducta, objetivos y métodos. Para Mesoamérica la situación no fue distinta, y como una de las cunas originales de la civilización, la guerra aquí presentó características propias que se definieron a lo largo de la historia de la región.

Los *mexihcah* fueron una sociedad típica de su tiempo, en tanto que sus sistemas de organización presentaban las líneas generales que habían trazado sociedades vecinas, anteriores y contemporáneas para el Posclásico en la cuenca lacustre del Valle de México. Entre estas características ampliamente discutidas y generalmente consensuadas se encuentra una tendencia hacia las actividades comerciales y militares, existiendo sobre esta última más abundantes testimonios e investigaciones.

Resultaba fundamental para el orden estatal *mexihcatl* la institución militar. La ideología de la clase dominante sostenía la idea de que su sociedad cumplía su destino sagrado, de corte histórico-mítico, con la aplicación sistemática de políticas bélicas contra los estados aledaños, asegurando así su continuidad y la del cosmos. Tal era la importancia del quehacer bélico que el mismo Huitzilopochtli había enunciado literalmente este proceder, y era constantemente repetido que el deseo del hombre *mexihcatl* era la “muerte a filo de obsidiana”, la muerte en la guerra o en el sacrificio (consecuencia de haber sido hecho cautivo).¹⁴⁹

Una finalidad no tan obvia (al menos en los cantos) de la guerra era asegurar un flujo constante de bienes, tanto básicos como de lujo, que luego eran inyectados de vuelta en el circuito mercantil para favorecer las expediciones comerciales a territorios sojuzgados o a lejanos estados aún no sujetos al poder tenochca.¹⁵⁰ Ejemplo paradigmático es el encargo de Ahuitzotl a los *pochtecah*, cuando el primero les dotó con bienes valiosos, con el mandato de mercar con ellos en su nombre.¹⁵¹

La necesidad de las élites políticas y culturales de mantener la cohesión del grupo, así como la tendencia del ser humano a celebrar los aspectos más señalables de su existencia, condujeron al desarrollo de múltiples expresiones culturales que ensalzaban, reproducían o procuraban inducir a la guerra o a la aceptación de la misma como parte indisoluble de la existencia del grupo. Han sobrevivido múltiples piezas arqueológicas o documentales cuyos contenidos pueden ser relacionados con el campo de lo bélico, sea como referencia al origen del conflicto (como el supuesto maltrato de la hermana de

149 Matos Moctezuma, Eduardo. *Muerte a Filo de obsidiana*. FCE, México, 1996.

150 Tal y como expone José Luis de Rojas en: México Tenochtitlan: Economía y sociedad en el siglo XVI. COLMICH-FCE, México, 1986.

151 José Luis de Rojas, *op. cit.*, p. 255.

Axayacatl como *casus belli*), a su desarrollo (como los *yaocuicatl* que narran batallas), a sus resultados (bien visibles en los *temalacatl* como la *piedra de Tizoc*), o incluso como referencia indirecta al universo semiótico de la guerra (como los apelativos *ocelotl* y *cuauhtli* para dirigirse a los *pipiltin*).

El caso del *cuicatl* es especialmente rico en cuanto a las referencias directas e indirectas al campo de la guerra; tanto así que existía un género exclusivo de estas temáticas, el mismo que se somete a escrutinio en este trabajo, el *yaocuicatl*. Entre los ejemplos que han sobrevivido, no solamente encontramos relatos de batallas y numerosas alusiones a la guerra y al sacrificio (extensión del quehacer guerrero), sino que existe un cúmulo propio de formas discursivas altamente codificadas, entre las que se encuentran los difrasismos (como *in mitl in chimalli*), las metáforas (como *aquetzalli* para referirse a la sangre sacrificial), locativos estereotipados (como los derivados de [ixtlahua-], “llano”, refiriendo al campo de batalla), etc.

Para Leander: “El estudio de la poesía náhuatl nos permite acercarnos al ser y pensar del hombre de Anáhuac en las raíces más profundas de sus motivaciones, ya que la expresión poética es algo que compromete de manera particular el alma de un pueblo”¹⁵². En este orden de ideas, el atender a la enorme relevancia del quehacer bélico para los nahuas del Valle de México en el Posclásico torna en muy rico terreno para el análisis a las expresiones poéticas que recogen este aspecto de la vivencia humana. Considerando lo anterior surge la posibilidad de preguntar: ¿Es posible distinguir entre focos de producción poética en lengua náhuatl en el Valle de México durante ese periodo atendiendo a las

152 Leander, *op. cit.*, p. 3.

particularidades de su discurso? Es decir: ¿es posible hablar de diferentes tradiciones literarias¹⁵³ o, por lo menos, el germen de las mismas?

Así pues, los numerosos índices presentes en el *yaocuicatl* serán el anclaje a partir del cual se pretende comenzar la exploración de las particularidades del género en dos focos de producción, el tenochca-tlatelolca y el tetzcocano. Para esto se parte de la hipótesis de que existen diferencias en el discurso de ambos corpus, mismas que se corresponden con la existencia de tradiciones independientes o en proceso de diferenciación de una raíz común. Estas diferencias son especialmente notorias en focos de divergencia política e ideológica de las sociedades retratadas en los cantos, como puede resultar el caso de la guerra, considerando la participación diferenciada que Tenochtitlan y Tetzcocho tenían a ese respecto como miembros de la “triple alianza”. Así, en esta investigación pretendo situarme en el espacio textual usando de coordenadas las referencias bélicas para poder trazar un mapa del sentido de estos *cuicatl*, pasando luego a esquematizar, si es que es posible, el itinerario tipo, el recorrido semiótico más frecuente en una y otra posible tradición, para compararles entre sí.

Las tradiciones de escritura como síntoma de diferencias de pensamiento

Es de consenso general la idea de que a distintas formas corresponden distintos contenidos, de que distintos modos de expresión son síntoma de diversos modos de pensamiento, sin que esto implique una correspondencia absoluta y unívoca entre una forma de expresión y

153 Tómesese aquí “tradición literaria” como el conjunto de las obras compuestas por autores, individuales o colectivos, con una identidad nacional o étnica compartida; así, se puede hablar de la “Literatura Mexicana” y de la “Tradición Literaria Mexicana” de manera indistinta. En otro sentido puede entenderse como el imaginario literario con que el autor, individual o colectivo, cuenta al momento de crear, y su especular opuesto, el imaginario literario con el que el lector-receptor se enfrenta al texto al momento de “leerlo” (en el sentido amplio de ejercer activamente el oficio de decodificar e interpretar un texto cualquiera).

una forma de pensamiento. Así, para la semiótica se percibe como válida la asunción de que un signo es compartido entre tanto lo es el código que lo sustenta; para la antropología funcionalista un relato tiene validez y vigencia en tanto que es útil para la comunidad que lo cuenta, es decir que comparte una identidad cultural; mientras que para la psicología cada individuo refleja sus condicionamientos psíquicos por medio de sus expresiones particulares.

Para este trabajo, la consideración de diferentes formas de expresión como síntoma de la existencia de distintas formas de pensamiento sirve como primer anclaje teórico profundo para el desarrollo posterior del análisis propuesto. Esta “distinta forma de expresión”, para los *cuicatl*, se refiere a la tradición de escritura de las regiones vinculadas políticamente con Tenochtitlan y con Tetzcoco.¹⁵⁴

Si bien uno de los objetivos de esta investigación es dilucidar si es posible hallar diferencias entre ambas tradiciones en la expresión del *cuicatl* a nivel de trazas discursivas, el análisis que responda a tal cuestión no puede partir sino de una duda razonable ante la posibilidad de la existencia de tal distinción. Esta duda proviene de la observación que Alfonso Lacadena ha hecho de uno de los campos más íntimamente ligados al contexto más inmediato de estos cantos: los *amoxtli*, los códices que han sobrevivido hasta nuestros días.

¿Por qué es la tradición de escritura un posible síntoma de diferencias en los *cuicatl*? La respuesta se remonta a las referencias ya mencionadas previamente en torno a la

154 La relación entre escritura e identidad no es nueva, ya ha sido descrita considerando el problema al nivel de las diferencias estilísticas dentro de un mismo sistema de escritura tanto como al de la posición del propio sistema de escritura frente a otro modelo cultural. A modo de ilustración para el primer caso puede considerarse la obra de Luis Daniel Torres Rodríguez acerca de la poética maricona (como en *Mariconerías: Escritos desde el margen*. Isla Negra, San Juan, 2006) o de la propia del barroco de indias (*El palimpsesto del calco aparente: Una poética del Barroco de Indias*. Peter Lang Publishing, Nueva York, 1993); mientras que para el segundo se puede considerar el artículo de Guarné, Blai: “La escritura de la diferencia. Identidad y representación cultural en el Katakana japonés”, en: *La investigación sobre Asia Pacífico en España*. Editorial Universidad de Granada-Pedro San Ginés Aguilar, Granada, 2006, pp. 919-948.

existencia de *cuicamoxtli*, una especie de “antologías poéticas” o “himnarios” (guardando las distancias) de las que nos han llegado múltiples referencias, mas no ejemplares. Según los cronistas, estos contenían los cantos que se enseñaban de memoria en los “colegios” para ello destinados. Eran creados por el mismo grupo social conformado por especialistas en la escritura y la historia, por lo que podemos suponer con cierto grado de certeza que su registro se hacía con el mismo sistema gráfico.

Ante el hecho de que no queda ejemplar alguno de *cuicamoxtli* que pueda servirnos para el estudio más completo del fenómeno, surge la inquietud de si es posible reconocer diferencias en la expresión de los cantos transcritos. Opto pues por asumir que el sistema de escritura mesoamericano descrito para el centro del actual territorio mexicano¹⁵⁵ fue utilizado para la transmisión de estos cantos. Esta asunción parte de reconocer el uso de esta escritura en una gama de documentos que van desde la administración pública hasta el registro del tiempo con fines religiosos, lo que hace pensar que el sistema, dada la ubicuidad de su uso en géneros tan dispares de informaciones, era también capaz de vehicular otra clase de contenidos. De igual manera, el hecho de encontrar en la escritura mesoamericana más estudiada, el caso maya, fenómenos similares al aquí presupuesto¹⁵⁶ (tal y como se ha descrito de *Textos coloniales del Chilam Balam de Chumayel y textos glíficos del Códice de Dresde*, de María Cristina Álvarez Lomelí)¹⁵⁷ así como evidencia de

155 Una adecuada síntesis la presenta Gordon Whittaker en *The Principles of Náhuatl Writing*, disponible en línea para consulta en http://www.academia.edu/1026927/The_Principles_of_Nahuatl_Writing

156 Me refiero a la codificación de una base lingüística para la actualización de textos performativos más amplios, como el *cuicatl*, objeto de estudio de este trabajo, o conjuros y textos rituales, como los presentes en códices mayas.

157 UNAM, Coordinación de Humanidades, México, 1974. En este trabajo, la autora consigue trazar una línea que muestra una misma tradición de escritura (en cuanto repetición de temas, motivos, referentes, etc.) en ambos documentos.

una posible lectura multi-dimensional de los textos en escritura mesoamericana,¹⁵⁸ refuerza la hipótesis del empleo del mismo sistema de escritura tanto para los *amoxtli* supervivientes como para los desaparecidos *cuicamoxtli*.

Conforme a la opinión de varios autores¹⁵⁹, esta escritura parece haber sido uniforme, pero no idéntica, dentro del contexto político-cultural de la llamada “Triple Alianza”; es decir que se puede hablar de “tradiciones” o “escuelas” de escritura. Esta hipótesis se derivó del análisis del corpus disponible, resultando en la descripción de dos modos de escritura. El primero de ellos, de presencia general en el área de influencia *mexihcatl* y tendente a la ideografía: “The *Tenochtitlan-Tlatelolco school* was centered in the Central Mexican *altepetl* of Tenochtitlan-Tlatelolco and possibly extended throughout its area of direct political influence in a manner yet to be determined”¹⁶⁰. Y el segundo, bastante más localizado, era afín al centro de poder Tetzcocono: “Sólo en un grupo pequeño de documentos coloniales de Tepetlaoztoc en la región de Tetzcocono existe una predominancia casi absoluta de escritura fonética, casi siempre de forma silábica.”¹⁶¹

Esta distinta forma de expresión, aún con las reservas de Prem al considerar que “...en la *Matrícula de Huexotzinco* y *Códice Valeriano* no se da esta preponderancia de la escritura fonética...”,¹⁶² sirve como indicio de una posible distinción en ambas tradiciones de *yaocuicatl*. Sería, pues, la diferencia a nivel de forma un eco de una diferencia en el contenido.

158 Misma que explica la incorporación de indicaciones para la actualización de la performatividad propia del texto, como se ve en la propuesta de *La escritura en Uooh*, de Edmundo López de la Rosa y Patricia Martel, UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas, México, 2001.

159 Lacadena, Alfonso. “Regional Scribal traditions: Methodological Implications for the Decipherment of Nahuatl Writing”, pp. 1-22, en *The PARI Journal*, volumen VIII, número 4, primavera del 2008. Prem, Hans J. “Cohesión y diversidad en la escritura náhuatl”, en *Itinerarios*, pp. 13-41, en volumen 8, año 2008.

160 Lacadena, *op. cit.*, p. 12.

161 Prem, *op. cit.*, p. 20.

162 *Idem.*

La tesis de las dos "visiones" en el pensamiento nahua

La tesis doctoral de León-Portilla ofrece la otra cara del binomio expresión-pensamiento que sirve de pretexto¹⁶³ y fundamento de este trabajo. En ella trata de forma sistemática lo que para él son los rastros de un pensamiento filosófico entretejido en los testimonios nahuas supervivientes en el centro de México, principalmente el *Códice Florentino*, *Cantares...* y *Romances...*

El planteamiento central de este trabajo, la existencia de una reflexión sistemática en torno a problemas “filosóficos” llevada a cabo por los *tlamatimēh*, se prolonga en una descripción de este pensamiento en lo que se suponen dos “corrientes” contrapuestas: una orientada más hacia la contemplación y la creación artística como modo de relacionarse con la divinidad, la “visión de Nezahualcoyotl” (por ser los cantos atribuidos a este *tlahtoani* y los relatos sobre su vida las fuentes principales de las que manan tales planteamientos), y una que buscaba activamente la concreción del imperialismo *mexihcatl* y que centraba su atención en la institución del sacrificio de cautivos como forma de agradar a los númenes, la llamada “visión de Tlacaelel”¹⁶⁴ (por considerarse a éste como el artífice político-religioso del imperialismo tenochca).

Para esta postura, la activa gestión de Tlacaelel en cuanto a la difusión y popularización del *tlamictiliztli* y de la *xochiyaoyotl* habría sido una maniobra que buscaba separar el ethos *mexihcatl* del que compartía con la comunidad nahua más amplia, misma de la que derivaba.

163 En el sentido Greimasiano.

164 Como *visión de Tlacaelel* nombro el conjunto de patrones político-ideológicos específicamente mexicas, mismos que para León-Portilla fueron orquestados e instituidos por el mencionado personaje, a quien considera como el artífice del poder de Tenochtitlan y de la hegemonía mexicana

Sobre el *tlamictiliztli* escribe el autor que en la ideología nahua más difundida, si bien existía un precedente, no alcanzó la proporción que durante la hegemonía mexicana: “Es cierto que ya antes de los mexicas había sacrificios humanos. Sin embargo, no se sabe que se practicaran con tanta frecuencia como entre ellos.”¹⁶⁵ Mientras que sobre el papel de Tlacaélel en la institución de tal *modus*, dice que: “Tlacaélel mismo insistió en la idea, si no es que la introdujo, de la necesidad de mantener la vida del Sol-*Huitzilopochtli* con el agua preciosa de los sacrificios...”¹⁶⁶ Artículo de fe de donde se deriva la importancia de la guerra para los *mexihcah*, y su reflejo en la existencia del *yaocuicatl* y de su inventario retórico.

La necesidad del *tlamictiliztli* tiene como corolario un medio para lograr el fin sagrado de alimentar al númen, este corolario es la necesidad cósmica de la *xochiyaoyotl*. Tenemos pues que León-Portilla atribuye también al *Cihuacoatl* esta solución al problema de los “bastimentos” divinos, basándose en la autoridad de Durán, a quien cita en el pasaje en que Tlacaélel compara *Tlaxcallan*, *Huexotzinco*, *Cholollan*, *Atlixco* y *Tliliuhquitepec* con los “mercados” donde los mexicas habían de ir a “comprar” el alimento de *Huitzilopochtli*, el Sol.

Estos son entonces, para León-portilla, los dos pilares de esta “especialización” militarista del *ethos* nahua, articulados mediante las políticas implementadas supuestamente por Tlacaélel. La misión sagrada mexicana de perpetuar el movimiento solar mediante la guerra y el sacrificio sería el *motto* militar-imperialista de su proyecto socio-político; al menos como es posible apreciarlo en las fuentes. Citando nuevamente a este autor: “se trasluce en la documentación azteca ese espíritu místico-guerrero, del ‘pueblo del Sol’, o

165 *La filosofía náhuatl*. León-Portilla. IIH, UNAM, México, 1974, 4ta edición, p. 253.

166 *Idem*.

sea de Huitzilopochtli, que tiene por misión someter a todas las naciones de la tierra, para hacer cautivos, con cuya sangre habrá de conservarse la vida del astro que va haciendo el día”.¹⁶⁷ He ahí la “visión de Tlacaélel”.

Ahora, la expresión *visión de Nezahualcoyotl* resulta no ser tan clara como la anterior, dado que no es precisamente la figura de Nezahualcóyotl aquella a la que León-Portilla adjudica los principios fundacionales de esta; sin embargo, al revisar su trabajo y el de otros investigadores¹⁶⁸ que han influido en él y en quienes él a su vez ha influido, es posible ubicar este personaje como una figura casi indispensable en los ejemplos que al respecto de esta “visión” se refieren. De ahí que tome su nombre como una coordenada que pretende orientar al lector.

La que llamo “visión de Nezahualcoyotl” parte no de una mística guerrera, sino de una perspectiva contemplativa de la vida. Para el célebre historiador, el pensamiento de Nezahualcoyotl y de otros *tlamatinimeh* tiene su origen en la tradición tolteca representada por *Ce Acatl Topiltzin Quetzalcohuatl*, misma que el autor sintetiza en cuatro puntos centrales:

- a) Compartía las ideas mesoamericanas sobre la estructura del cosmos.
- b) Tenía por deidad suprema a *Ometeotl*, y parece ser que veía a los otros númenes como manifestaciones o advocaciones del mismo.
- c) Buscaba como destino humano la creación artística, “imitando así la actividad del dios dual”.¹⁶⁹
- d) En esta búsqueda de la *toltecoyotl* se pretendería trascender la misma para llegar a *Tlillan Tlapallan*, a modo de hierofanía y comunión con la deidad suprema.

167 León-Portilla, *op. cit.*, p. 252.

168 Como Ángel María Garibay y Laurette Sejourné.

169 León-Portilla, *op. cit.* p. 308

Siendo así, sería a través de los “sabios” que esta “visión tolteca del mundo” habría encontrado continuidad tras las migraciones nahuas tardías, fructificando luego en reflexiones de corte metafísico en torno a problemas “filosóficos” como la fugacidad de la vida y la naturaleza del numen, a las que se habría respondido en el marco de esta “visión tolteca”. Es tan dispar esta visión de la referida previamente que las describe León-Portilla como opuestas, calificando a la primera de “bárbara” y a esta segunda de “humanista”;¹⁷⁰ opinión que no comparte el autor de este trabajo pero que sirve para resaltar la posible tensión ideológica que pretendemos matizar.

Rasgos dialectales como diagnósticos sobre la procedencia

Uno de los puntos a considerar para poder realizar un análisis profundo de las diferencias entre los *cuicatl* tetzcoanos y mexicas es, de entrada, la materia verbal de la que los mismos están formados. El recurso en bruto que da origen, mediante una particular disposición y contextualización, al producto cultural tal y como fue registrado por los cronistas tempranos y los informantes sahuaguntinos: un espectáculo multisensorial que aglutinaba a amplios grupos de los diversos sectores sociales en una dinámica catártica religiosa o de corte profano, pero siempre profundamente anclada en los basamentos de la identidad nahua y de la comunión social.¹⁷¹

Ahora, ¿para qué buscar diferencias dialectales entre ambas regiones? Siguiendo el razonamiento que ha conducido este segundo capítulo, puede afirmarse que las diferencias

¹⁷⁰ *Ibid.* p. 317.

¹⁷¹ De ahí el constante temor de los castellanos a tales eventos, mismo que impulsó a no pocos religiosos y funcionarios coloniales a pedir su prohibición o a prohibirlos de plano en los terrenos de su jurisdicción.

en el contexto¹⁷² de enunciación de los *cuicatl* en ambos centros tiene como correlato una cierta diferencia dialectal. La lengua de cada región se integra con las formas de enunciación, permitiendo asociar rasgos dialectales con rasgos específicos en los textos. De lo anterior se desprende el que una imagen nítida de las diferencias entre los *yaocuicatl* ha de contemplar posibles variaciones en el habla de cada región, de forma que se puedan sopesar ampliamente las distinciones de forma y contenido que resulten relevantes para el análisis que se pretende.

Ahora bien, precisamente por la importancia del factor de la variación lingüística es que hay que evaluar la posibilidad real de esta contrastación de usos. Si bien hubo investigaciones que abordaron la variación dialectal del náhuatl desde los albores del siglo pasado,¹⁷³ la forma tangencial en que trataban el tema (considerando a las variantes habladas como punto de comparación con el náhuatl clásico) no permite hablar propiamente de una dialectología del náhuatl sino hasta el desarrollo de la clasificación tradicional en tres grandes grupos: el *nahuatl*, el *nahual* y el *nahuat*.¹⁷⁴ El gran problema de esta primera descripción, sin embargo, es precisamente el de basar la distinción únicamente en la variación entre los fonemas /t/, /l/ y /tʎ/.

Al avanzar el siglo XX y al ir creciendo las colecciones de muestras del habla de diversas partes de México y Suramérica, el interés por el estudio de las variaciones dialectales ampliaba su alcance y el de sus conclusiones, aunque siguió siendo una impresión generalizada entre los círculos ajenos a estos temas que el llamado “náhuatl clásico” era la forma originaria de la lengua, como si todas las variantes actuales no fuesen

172 Diferencias políticas, sociales, económicas, geográficas, históricas, etc.

173 Como lo atestiguan la obra de Boas, Preuss y Schultze Jena.

174 Con un primer momento reconociendo la distinción entre *nahuatl* y *nahuat*, gracias a la obra de Walter Lehmann (1920), quien argumenta que el último de estos es el más antiguo.

sino versiones degradadas o interferidas de la otrora omnipresente variante “clásica”. Tal impresión, sin embargo, no puede estar más lejos de la realidad. Citando a Una Canger:

Classical Nahuatl is thus not a very precise or well-defined concept. It has served as a useful cover term for most written Nahuatl material from the sixteenth and seventeenth centuries, except for manuscripts written in glaringly different dialects from the Western Periphery and the Eastern Pipil área.¹⁷⁵

Puede parecer que un término tan frecuentemente invocado por tan gran número de disciplinas refiere un fenómeno bien entendido y no una suposición reiterada, pero no es así. Si bien el término “náhuatl clásico” pretende dar cuenta de una forma particular de la lengua (el habla propia del siglo XVI en la zona lacustre del altiplano), olvida las diferencias señaladas por los propios hablantes en múltiples documentos, como la ya conocida referencia en torno a la consideración del habla de Tetzoco como la forma más “propia” o “elegante”; o como la nota explicativa en el folio 72 r del manuscrito de *Cantares...*, en que se señala que el verbo “toquia”, transcrito en el cantar, es “Chalco tlatolli”, una voz chalca.¹⁷⁶ Incluso las notables diferencias entre los textos en náhuatl del *Códice Florentino* y sus hipotextos, donde la marcación de aspiraciones suele ser en ocasiones sistemática y otras tantas veces estar ausente, implicando que pasó por las manos de, por lo menos, un hablante que usaba el fonema /h/ y otro que recurría a /ʔ/.

Estos rasgos son indicios de más de una forma de habla en el Valle de México y sus alrededores en el siglo XVI, producto, precisamente, de las últimas migraciones nahuas en ocurrir en Meosamérica, registradas también en los relatos recopilados por los cronistas del XVI. Al respecto Una Canger y Karen Dakin publicaron un breve artículo conjunto, “An

175 Una Canger. “Nahuatl dialectology: a survey and some suggestions”, pp. 28-72 en: *International Journal of American linguistics*, vol. 54, no. 1, enero de 1988.

176 Señalada por Günther Zimmermann en su trabajo sobre Chimalpahin.

inconspicuous basic Split in nahuatl”,¹⁷⁷ en el que abordan una distinción elemental presente en todas las formas de habla náhuatl contemporáneo y evidenciada su presencia en fuentes como el diccionario de Molina, a continuación transcribo un fragmento:

The pattern of the isogloss separating the central area from the dialects to the north, east, and south of it suggests that the change of *u to *e, after *t or *s and before an alveolar consonant, characterizes a group of speakers, possibly the Mexica, that wedged in and split a former continuous area¹⁷⁸.

Así pues, los grupos de habla mexicana, los últimos grupos nahuas en llegar al Valle de México, habrían influido en el habla de las comunidades ya asentadas y, a su vez, habrían visto su lengua adaptada al nuevo contexto. Este proceso se habría visto interrumpido en lo general con la llegada del poder hispano a Mesoamérica, pues la norma de habla náhuatl habría dejado de ser la de los grupos de las islas de los lagos centrales una vez que estos perdieron la hegemonía política y fueron desbandados. De esta manera, el panorama se habría fragmentado, aislando paulatinamente a los hablantes y dificultando la interacción en náhuatl entre los grupos de poder de cada región, siendo sustituida por la interacción en castellano.

Tomando en cuenta lo anterior es que se agrega otro matiz a la discusión: la distinción entre habla “cultura”, o *tecpillahtolli*, y habla “vulgar”, o *macehuallahtolli*. Como distinción básica resulta una consecuencia lógica del relativo aislamiento de los estratos sociales superiores con respecto de los macehuales; los *pipiltin* tratarían exclusivamente entre sí en la generalidad, y los *macehualtin* estarían en una situación similar.¹⁷⁹ Este fenómeno podría también explicar la relativa homogeneidad sintáctica y léxica en el

177 En: *International Journal of American Linguistics*, vol. 51, no. 4, octubre de 1985, pp. 358-361.

178 “An inconspicuous...”, p. 360.

179 Canger, *op. cit.*

llamado “náhuatl clásico”, producido por los frailes y sus aprendices para uso generalizado en asuntos administrativos y religiosos; mientras que el habla común estaría sujeta a las reglas propias de cada una de las variantes preexistentes.

Entonces, el náhuatl clásico ha de entenderse más como un código escrito que como una lengua natural transcrita. Una lengua creada y sistematizada conscientemente por un grupo empoderado para poder comunicarse de manera efectiva en sus términos y con respecto a sus intereses. Sólo así pueden explicarse tan grandes variaciones en los terrenos en los que se esperaría homogeneidad y tan pequeñas en los que lo usual es hallar mayor riqueza en la lengua.

Curiosamente, el hecho de que el náhuatl clásico no haya tenido una comunidad de hablantes que la emplease no borra el hecho de que fue basada en rasgos de dialectos que sí fueron hablados. Aparentemente, el náhuatl hablado en el centro político del altiplano mexicano “donó” muchos de sus rasgos para la formación del “náhuatl clásico”¹⁸⁰, esto es visible en las innovaciones implementadas por el habla mexicana (reflejadas en los documentos del siglo XVI).

El habla náhuatl del altiplano era cualitativamente distinta a aquella de otras regiones de Mesoamérica, y la de la metrópoli mexicana, a su vez, difería de las maneras de las zonas aledañas dada su calidad de capital, de centro político, económico y administrativo:

180 “Los amplios textos que nos sirven de fuentes se deben casi todos a nahuahablantes, quienes en la década de 1530 aprendieron a escribir su propio idioma en el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, y también se deben a los frailes españoles”. Canger, Una. “El náhuatl urbano de Tlatelolco/Tenochtitlan, el resultado de convergencia entre dialectos. Con un esbozo brevísimo de la historia de los dialectos”, pp. 243-258, en *Estudios de cultura náhuatl*, vol. 42, Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM, 2011, p. 243.

Surgió como resultado del encuentro entre grupos de nahuahablantes, quienes habían concurrido a la capital azteca en los siglos anteriores desde distintas regiones del imperio donde se hablaban las variantes regionales mencionadas.¹⁸¹

Existen, sin embargo, numerosos escollos en el camino a poder descifrar la procedencia de un *cuicatl* atendiendo a posibles rasgos dialectales de carácter diagnóstico. La intervención de numerosos actores en la preparación de los manuscritos ha de ser considerada en su total extensión, incluyendo los tres puntos nodales en el recorrido de creación de estos manuscritos: el escriba, el informante y el corrector o revisor.

Del manuscrito *Cantares...* (la sección dedicada a los *cuicatl*) sabemos que existen referencias que pueden llevarnos a pensar que su elaboración se dio bajo la influencia sahaduntina, además del conocimiento de su vinculación con el Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco. Sabemos también que el manuscrito se conformó en varios momentos, indicado por los cambios de letra y la inserción de la voz *finis* a intervalos entre grupos de *cuicatl* sin temas o procedencias en común, es decir, señalando recopilaciones independientes luego agrupadas en conjunto. Considerando estos dos puntos anteriores, aun presuponiendo la atribución de la autoría única a Antonio Valeriano (sospechoso principal) se convierte en insostenible la hipótesis de un solo proyecto de recopilación, de largo alcance y con un fin único. Es más probable suponer que fue un grupo de trabajo el que dio origen al manuscrito, a petición (o a partir del interés de) Sahagún y en el marco del Colegio de la Santa Cruz y a lo largo de varios años.

Romances..., por su parte, parece haber venido a ser mediante un proceso similar al de *Cantares...*, en tanto que está formado por codicillos individuales, estos sí con una

181 Canger, *op. cit.* p. 243.

aparente unidad de procedencia como anteriormente se ha descrito. La sistematicidad en la agrupación de los segmentos de *Romances...* parece dar sentido a la idea de un proyecto unificado detrás de su redacción, a diferencia de *Cantares...*, aunque las variaciones en otros factores (como la falta de uniformidad en la letra) parecen descartar la hipótesis.

Informaciones sobre las personas quienes dictaron los cantos (o cuyas enunciaciones fueron transcritas) son escasas. Existen notas que refieren a autores de algunos de los *cuicatl* y las circunstancias de su creación,¹⁸² pero no hay indicación alguna del proceder de los posibles entrevistadores, como sí ocurre con el Florentino y otros textos asociados al Colegio. Esta deficiencia pone de manifiesto el papel secundario que estas recopilaciones tuvieron con respecto a otros trabajos: fungieron como borradores, hipotextos para posteriores elaboraciones (como la *Psalmodia Christiana*), o como notas casuales.

Lo que de cierto tenemos es que los datos que proporcionan los manuscritos presentan un panorama poco homogéneo en cuanto a la identidad de los posibles informantes. *Huexotzincayotl*, *Tlaxcaltecatoytl*, *Chalcayotl*, *Otoncuicatl*, etc., son todas voces que pueden entenderse como indicios de la procedencia del canto, salvo quizás los casos en los que el contenido de los mismos resulta más afín al horizonte de otro poder político. Si se consideran correctamente entendidas estas voces como referencias a la procedencia del canto, como sugieren algunas notas en los manuscritos,¹⁸³ no quedaría más que trabajar con el corolario de esta asunción, que los posibles informantes eran también de esta procedencia; si bien este no será el caso para esta investigación, dados los riesgos para la correcta interpretación de los contenidos de los *cuicatl*.

182 Como el compuesto por Cristóbal del Rosario Xiuhtlamin en 1550, con motivo de la fiesta del Espíritu Santo, como consta en el folio 38 v de *Cantares...*

183 Como en el folio 7r, en *Cantares...*

Tras la recopilación y una vez terminadas las versiones preliminares de los manuscritos, estas fueron sin lugar a duda sometidas a examen detenido por un revisor o un equipo de revisores. Sabemos de este proceso de edición por las notas sobre los textos de los manuscritos, sean de carácter explicativo o de adecuación de los términos,¹⁸⁴ y porque estas notas son de letra distinta a la del texto al que se hallan asociadas. Es imposible saber a cuántos procesos de revisión o edición fueron sometidos los manuscritos, más aún el conocer la profundidad de las intervenciones, esto nos deja con aún menos certezas respecto a las atribuciones de autoría o de procedencia de los cantos (estas últimas relevantes para este estudio), lo que, a fin de cuentas, nos permitirá movernos únicamente entre conjeturas respecto a este tema en particular.

Tras descartar o matizar las otras posibles vías para llegar a la procedencia de las piezas a analizar, queda aún revisar los posibles indicios dialectales que pudieran haber quedado plasmados dentro de las obras. No hay que olvidar que el *cuicatl* hallaba condicionada su enunciación a espacios y tiempos especiales; específicamente a la fiesta-ritual y a la liturgia. Estas condiciones hacen del mismo un discurso “especial”, altamente formulaico, repetitivo y relativamente anacrónico con respecto a otras formas de enunciación en el mundo nahua. Por ejemplo, los *zazanilli*, otro género dentro de la modalidad *cuicatl* del discurso, contaban con una estructura ordenada en cinco sintagmas; de estos, tres eran elementos formulaicos invariables y los otros eran los que daban su carácter individual al *zazanilli*.¹⁸⁵ A pesar de esta característica, las lexías halladas en ellos

184 Tal es el caso de las sustituciones de “Dios” por “teotl” en *Romances...*

185 Como lo demuestra Mariana Mercenario Ortega en *Los entramados del significado en los zazaniles de los antiguos nahuas*. UNAM, México, 2009, p. 40.

no presentan rasgos que pudieran considerarse “vestigiales” de momentos anteriores en el desarrollo de la lengua, como con los *cuicatl* recopilados en *Cantares...* y *Romances...*¹⁸⁶

Con ese el estado de las cosas, pensar en los rasgos dialectales como definitorios podría ser riesgoso, así que nos atendremos a considerar este aspecto como un punto de apoyo y nada más. Los rasgos considerados como “diagnósticos” para este trabajo son los señalados por Una Canger en “Náhuatl urbano...”¹⁸⁷ Cabe recordar que estos son típicamente hallados en la producción escrita en náhuatl clásico debido al proceso de estandarización llevado a cabo durante el siglo XVI y XVII por los monjes franciscanos y jesuitas, y por sus discípulos y pupilos, influido grandemente por la zona de habla *mexihcatl* en la que se situaban los centros de poder y de saber de la naciente Nueva España. Los rasgos a considerar para este náhuatl mexicana son, a saber:

- 1.-En lugar del fonema /h/ se usa el saltillo. En la escritura, el saltillo no era registrado, mas la aspiración podía llegar a ser transcrita mediante al grafema “h”, esto permitirá considerar como piezas transcritas con rasgos no mexicas, por origen del canto o del escriba, a aquellos que presenten de forma regular la presencia de “h” en donde sabemos que pueden reconstruirse saltillos o aspiradas.
- 2.-El adverbio *ya*, más difundido, tiene la forma *ye*. Especialmente difícil, pues abundan las “sílabas no léxicas” mencionadas por el padre Garibay. Como en el caso anterior, si se usan de forma sistemática en contextos sintácticos donde podría esperarse un adverbio *ye*, puede inferirse el origen no mexicana del canto o del transcriptor.

186 Para muestra, un botón: la voz *xochitl* aparece en más de una ocasión con la forma *xochitli*, con el absolutivo en su forma previa a la pérdida de la vocal final tras la desaparición de la consonante /h/ en la coda de la segunda sílaba del vocablo; por lo que podría reconstruirse *xochihtli*.

187 *Vid supra*.

- 3.- Los prefijos posesivos pierden la /o/ ante una palabra con vocal (salvo la /i/ epentética), mientras que en las otras variantes la mantienen. Ex. gr. *namauh* VS *noamauh*.
- 4.- Los prefijos reflexivos asimilan su consonante a la consonante anterior en las primeras personas: *ni-mo-machtia* por *ni-no-machtia* y *ti-mo-machtia-h* por *ti-to-machtia-h*. También es fácilmente identificable en la escritura.
- 5.- Metátesis en el aplicativo. El posfijo del aplicativo [-lia], ante los verbos con terminación oa, presenta la forma [-lhuia], metátesis de la forma en otros dialectos. Ex. gr: *polhuia* VS *polohuilia*.
- 6.- La pérdida de la última vocal del tema en la formación del perfecto. Ex. gr:
quiza → *quiz* → *quizqueh* VS *quiza* → *quizac* → *quiz(a)queh*
- La pérdida de la vocal final de ciertos verbos en formas compuestas está distribuida en todas las muestras dialectales revisadas por Canger, lo que hace suponer que este caso en particular es anterior aún a la división dialectal conocida para el siglo XVI.
- 7.- La forma plural de sustantivos y pronombres. El uso de [-tin] como plural de sustantivos, y no sólo para pronombres, así como el empleo de [-h] como marca de plural (en lugar de [-meh]), son también indicadores del habla mexicana tal y como Canger la ha caracterizado.

CAPÍTULO 3. EL TEXTO EN SU CONTEXTO Y EL CONTEXTO EN EL TEXTO

La investigación aquí presentada parte de la idea de que el *yaocuicatl* guarda dentro de sí numerosos elementos extra-literarios que se articulan en múltiples niveles del entramado textual, y que pueden ser descubiertos mediante un análisis que atienda tanto al texto y sus estructuras, proyectadas en su entorno original como puentes de comunicación con la comunidad que le produjo, como al contexto en que fue producido y al cual respondía originalmente, que se entrelazaba con la urdimbre de los cantos para incidir en su contenido y volverlo inteligible. Considerando lo anterior es que este tercer capítulo se consagra a los principios que permitirán la exploración de esta dimensión textual, de forma que pueda accederse al nivel profundo de los textos, donde la correspondencia con su contexto se torne nítida, permitiendo su comparación.

El *yaocuicatl* en su contexto

Uno de los aspectos primordiales de toda composición, poética o no, es su publicación,¹⁸⁸ su comunicación en el seno de la sociedad. A diferencia de la tradición occidental contemporánea, en que el arte verbal suele estar asociado a un trabajo personal en un contexto privado, la tradición náhuatl consideraba la creación colectiva en instituciones estatales como la forma normal del quehacer estético. Ya Brigitta Leander, tras consultar en los textos de los informantes de Sahagún traducidos al alemán por Leonhard Schultze Jena en su *Wahrsagerei, himmelskunde und kalender der alten azteken, aus dem aztekischen*

188 En el sentido de hacer de conocimiento del público.

Urtext Bernardino de Sahaguns,¹⁸⁹ daba un listado de cinco especialistas que intervenían en la creación del *cuicatl*: el *cuicapiquini*¹⁹⁰ (“inventor del tema”), el *cuicani* (“compositor de texto y música”), el *cuicaihtoh* (“recitador del *cuicatl*”), el *teyacanqui* (“director de música y coro”) y el *tlacocolohuani* (“director de coreografía”). Aquí en palabras de la autora:

Después de que el *cuicapiqui* había sugerido la idea o el tema central del texto y de la poesía, el *cuicano* [sic] debía desarrollar los detalles de la composición. El *cuicaito* era luego el que divulgaba, recitaba o cantaba la obra terminada. El *teyacanqui* era el equivalente azteca del director de orquesta de la época moderna. Finalmente el *tlacocoloani* era el que organizaba la danza y le otorgaba a cada persona tareas específicas dentro del desplazamiento rítmico¹⁹¹

Esta creación colectiva de lo que desde el punto de vista de la tradición occidental se concibe como una integración de canto, música, baile y recursos teatrales, imprimía un carácter particular a la enunciación, que la volvía más parecida a nuestros “estrenos” teatrales o a las danzas de las fiestas patronales que a la impresión de pasquines o la escritura de manuscritos. Precisamente, el *cuicatl* era primero creado, luego ensayado y finalmente “puesto en escena” en toda su performatividad en el contexto de la fiesta.¹⁹²

Festejando era como se concebía la realización completa de la obra, fueran estas celebraciones de corte netamente religioso y sancionadas directamente por el poder estatal (como puede apreciarse en la descripción que se hace en la obra de Sahagún de las fiestas en las que se cantaban los *teocuicah*) o reuniones relativamente “privadas”, como festejos nupciales o banquetes de *pipiltin* (donde podrían cantarse los *cuicatl* en loor de los

189 Publicado en Stuttgart, en 1950.

190 *Cuicapiquini* es la voz que Molina y Wimmer dan en sus diccionarios, siendo *cuicapiqui* la forma verbal de la que se deriva el agentivo mediante el posfijo [-ni].

191 Brigitta Leander, *Op. Cit.*, p. 28.

192 “Y así, muchos días antes que las fiestas viniesen, había grandes ensayos de cantos y bailes para aquel día”. Durán, Diego (fray). *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la Tierra Firme*. Porrúa, volumen I, México, 1967, p. 193.

antepasados del anfitrión, tal como relata Durán), ya que era en colectividad como se actualizaban plenamente los contenidos inscritos en los diversos niveles que se integraban en el momento y el lugar del espectáculo: el *cuicatl* estaba hecho para ser mirado, oído y sentido desde múltiples puntos de observación, no era un discurso unidimensional que pudiera ser seguido efectivamente por un observador único sino un conglomerado polifónico destinado a un auditorio diverso y numeroso.

Este escenario festivo conocía dos modos de realización: el *nehtotiliztli* y el *mahcehualiztli*. Ambos vocablos vienen a significar “baile”, pero no son voces sinónimas. Cada una refiere a una realidad autónoma, un modelo particular de contexto dancístico en tanto que uno y otro estaban reservados para esferas mutuamente excluyentes, con funciones y sentidos irreductibles mutuamente. Al respecto de estas dos modalidades, las obras de Durán y Motolinía son las fuentes más puntuales y claras, sobre todo la de Durán, pues fue quien contrapuso directamente ambos términos.

Sobre el sentido de *nehtotiliztli*, Motolinía nos proporciona un primer acercamiento. Tratando sobre la boda de Hernando Pimentel, hermano de Cacama (señor de Tetzco), el religioso explica que los principales de Tetzco “...llevaron a sus ahijados a el palacio o casa del señor principal, yendo delante muchos cantando y bailando; y después de comer hicieron muy gran *netotiliztli* o baile. En aquel tiempo ayuntábase a un baile de éstos, mil y dos mil indios.”¹⁹³ Vemos pues que el *nehtotiliztli*, para el período colonial temprano (y muy posiblemente para antes de la llegada de los castellanos), era un baile de celebración, pero fuera del contexto concretamente litúrgico. Durán, a su vez, nos habla del mismo tipo de baile en los siguientes términos:

193 Tratado II, Capítulo 7, Benavente, Toribio de (fray). *Historia de los indios de la Nueva España*. Editorial Porrúa, México, 2001, p. 139.

En esta lengua de Anáhuac la danza o baile tiene dos nombres: el uno es macehualiztli y el otro netotiliztli. Este postrero quiere decir propiamente baile de regocijo con que se solazan y toman placer los indios en sus fiestas, así como los señores principales en sus casas y en sus casamientos, y cuando así bailan y danzan, dicen, netotilo, bailan o danzan; netotiliztli, baile o danza.¹⁹⁴

Aquí tanto la terminología como la descripción corresponden al comparar ambas fuentes, lo que puede ser tomado como indicador de veracidad. Para el *macehualiztli*, no poseemos tan abundantes referencias, lo cual puede ser también garantía de verdad de las palabras de Durán, pues esta otra modalidad era exclusiva de las festividades religiosas, las primeras en desaparecer tras el embate del celo que Sor Juana retratase en su *Oda al divino Narciso*. Al respecto de este otro tipo de danza nos dice el fraile:

El segundo y principal nombre de la danza se llama macehualiztli, que propiamente quiere decir merecimiento: macehualo¹⁹⁵ quiere decir merecer; tenían este baile por obra meritoria, así como decimos merecer uno en las obras de caridad, de penitencia, y en las otras virtudes [...] Y estos bailes más solemnes eran hechos en las fiestas generales y también particulares de sus dioses y hacíanlas en las plazas. En éstas no sólo llamaban y honraban e alababan a sus dioses con cantares de la boca, más también con el corazón y con los sentidos del cuerpo, para lo cual bien hacer, tenían e usaban de muchas memorativas, así en los meneos de la cabeza, de los brazos y de los pies, como con todo el cuerpo trabajaban de llamar y servir a sus dioses.¹⁹⁶

194 Fray Diego Durán, *op. cit.*, Tomo II, p. 230.

195 Es de notar que las investigaciones sobre el náhuatl clásico han puesto en duda esta etimología, a pesar de la autoridad de Durán y de quienes la han tomado de él, pues la evidencia apunta a una distinción entre /tlamahse:wa/, verbo transitivo traducible por “merecer”, y /ma:se:wa/, verbo intransitivo traducible por “bailar”. Esto explicaría que el vocablo referente al baile lo escriba Durán como “macehualiztli” y no “tlamacehualiztli”, con el prefijo de objeto indefinido requerido por un verbo transitivo en una construcción de tal índole, y que el impersonal se construya con la voz pasiva “macehualo”, cuando para un verbo transitivo la forma debería ser “nemacehualo”.

196 Fray Diego Durán, *ídem*.

Ante estas informaciones cabe preguntarse si los *cuicatl* que hasta nosotros han llegado tienen realmente ese carácter completamente ritual que algunos autores han querido ver en ellos, después de todo no sería sorprendente que el celo de los primeros frailes hubiera provocado en sus estudiantes (la generación de la que salieron los recopiladores de las antologías de las que disponemos) el tomar las precauciones necesarias para evitar incluir ejemplos muy propios de los *mahcehualiztli* al momento de elaborar sus antologías.

Hay, sin embargo, indicios que señalan en la dirección del valor de los cantos como plegarias, por lo menos hasta cierto grado. La aparición de recursos asociados a otras formas de expresión ritualizada, como los difrasismos¹⁹⁷ y el formulismo presente en las piezas, así como las apariciones de voces que nombran a las figuras de la religión católica (en sustitución de los númenes nativos) revelan el valor religioso que subyacía a los *cuicatl*.

La sociedad codificada en el *yaocuicatl*

El contexto en el texto

Dado que el foco de este trabajo son las improntas textuales, más allá de la estructura de superficie y la variación dialectal mencionadas anteriormente (por lo menos de lo que hasta el momento se ha podido reconstruir), es sensato partir de la primera coordenada propiamente discursiva que arroja luz sobre preferencias particulares de las sociedades tenochca y tetzcocana respecto a los contenidos de los *yaocuicatl*: el tema. Para dar paso a lo que aquí se entiende por tema me parece necesario explicitar la condición de existencia misma del texto, la coherencia.

197 Si bien su frecuencia de aparición no alcanza a la de otras formas, como los *huehuetlahtolli*.

Al hablar de coherencia Van Dijk¹⁹⁸ refiere diversos niveles: la coherencia lineal (que se da entre oraciones contiguas), la global (la que abarca la totalidad del texto) y la pragmática (con respecto a los actos de habla y su pertinencia). Estos distintos niveles se logran si las unidades de cada nivel (proposiciones, macroproposiciones y actos de habla) se imbrican cumpliendo los requerimientos de referencialidad, causalidad o de analogía. La referencialidad alude a la necesidad de que las proposiciones se ubiquen en un mundo posible donde su intensionalidad (significado) pueda tener extensionalidad (ser cierta o falsa), siendo esta es la condición elemental de la coherencia.

Por otro lado, la causalidad usualmente tiene que ver con que dos cláusulas aparezcan juntas, pues el hablante es quien, en última instancia, imprime alguna noción de *condición* (de la causa hacia la consecuencia) y de *necesidad* (de la consecuencia hacia la causa) en las proposiciones del discurso. Tales condiciones, a su vez “...también pueden tener relaciones, si más débiles, con hechos posteriores; por ejemplo, pueden hacer que otros hechos sean *posibles* o *probables*”¹⁹⁹, aunque siempre conforme a los marcos (*frames*) actualizados por el receptor en una situación comunicativa concreta.

Finalmente, un último nivel de coherencia se logra cuando dos cláusulas tienen circunstancias idénticas, lo que da lugar a su relación; es decir, cuando existe entre las mismas una analogía debido a la infra-completividad del texto (recortar del discurso elementos del mismo nivel que no son contiguos, que requieren de un “puente” para encajar en el discurso).²⁰⁰ Esta forma de coherencia no es infrecuente en el *cuicatl*, en lo general, ni en el *yaocuicatl*, en lo particular. Por ejemplo, los recursos más usuales de la

198 Van Dijk, Teun A. *Estructuras y funciones del discurso*. Siglo XXI, México, 2005.

199 *Op. cit.*, p. 29.

200 Opuesta a la sobre-completividad o saturación de detalles que viola la máxima de la brevedad, de acuerdo a Van Dijk en *Texto y contexto (semántica y pragmática del discurso)*. REI, México, 1993.

correferencialidad y los nexos (e incluso proposiciones enteras) pueden omitirse entre “parcelas temáticas”. Son estos los *enlaces omitidos* que refiere Van Dijk.²⁰¹

Podemos observar el fenómeno en el caso del *cuicatl* XXI de *Cantares...*, conforme a la numeración propuesta por León-Portilla y otros, y que en el manuscrito ocupa los folios 17r-17v. En este canto se desarrolla el tema de la muerte de algunos *pipiltin* en batalla por medio de la inclusión de los versos 2, 6, 7 y 8. Es la segunda estrofa la que anuncia lo que será el tema del canto al expresar la condición de abandono, de orfandad, del cantor:

Çan niquittaz quauhyotl mahuiçotl

oceloyotl in ninotolinia ya nica huia

in çan icnoyotl yca mahmani ye nican ohuaya ohuaya.

Sólo veré la gloria, el oficio de guerra; aquí sufro, sólo la orfandad por ello está aquí puesta.

Posteriormente, los versos 6, 7 y 8 terminan por completar el cuadro al explicar el porqué de la miseria:

Quen quittoan Ypalnemoa

aoc achitzinca yn ipetlapan in yehuan Dios huian a

in oncan amechycnocauhtehuac chichimecatl Neçahualpilla

[ohuaya ohuaya.

¿Cómo dice Ipalnemohuani? Ya no más un momento sobre el petate de él, Dios, allá les dejó huérfanos a ustedes el chichimeca Nezahualpilli.

Yaoxochitl y moyahua yeehuayo

cequi cueponi

ixquich oncuetlahuia

quauhyotl

oceloyotl huia quexquich oya y

201 “Denominaremos a las proposiciones que se postulan para establecer coherencia teórica de un texto, pero que no se expresan en un discurso, ENLACES OMITIDOS.” Van Dijk, *op. cit.*, p. 150.

quexquich oc nemiuiuh motloc

monahuac y y yehuan Dios huia y

yece ye oncan a ohuaya ohuaya.

La flor del combate se esparce, alguna florece, toda se marchita. El oficio guerrero ¿cuánto será? ¿Cuánto vendrá a vivir aún allá a tu lado, junto a ti, él, Dios?

Ohuiloac Quenonamican huiya

in Tlakahuepantzin

in tlahojuani ya Ixtlilcuechahuac ye ocuel achic onnemico ixpan in yehuan Dios huiya

ixtlahuacan yece ye oncan ohuaya etcetera.

Se fueron a Quenonamican: Tlakahuepantzin [y] el *tlahojuani* Ixtlilcuechahuac vinieron un instante a vivir frente a él, Dios, pero ya están allá en el campo de batalla.

Los versos recontados poseen una unidad hacia el interior, pero no se vinculan directamente entre sí de forma grupal, es la labor del intérprete la de inferir el cómo estas unidades se ligan al compartir un mismo referente.

Un discurso, si es coherente, “...tendrá relaciones de DIFERENCIA y CAMBIO.”²⁰²

Es decir que se estructura mediante la adición de informaciones no idénticas pero relacionadas:

Los cambios de individuos, propiedades o relaciones tenemos que operarlos en relación con individuos, propiedades o relaciones que ya se han DADO. Así, para expresar la continuidad de un discurso, cada frase expresará en principio esta relación entre información VIEJA y NUEVA, esto es como TÓPICO y COMENTO respectivamente...²⁰³

Entonces, la expresión que lleva la información ya dicha adquiere la *función tema*; mientras que las otras “...funcionarían, entonces, como la expresión de aquellos elementos semánticos que *enfocamos* localmente [...]; esta función se llama *rema*.”²⁰⁴ De esta manera,

202 *Op. cit.*, p. 148.

203 Lo que aquí denomino “tema” y “rema”. *Idem*, p. 149.

204 Van Dijk, Teun A. *Estructuras y funciones del discurso*, p. 36.

puede decirse que el cumplimiento de las funciones de tema y rema depende del cotexto inmediato de cierto fragmento discursivo, pues “... los tópicos son aquellos elementos de una frase que están LIMITADOS por el texto o el contexto previo”²⁰⁵ y los límites de lo tematizado son observables en la existencia de secuencias adyacentes de carácter remático.

El tema, pues, crece con el texto, pero no necesariamente permanece constante o visible. Puede ocurrir que haya expresiones donde el tema no sea evidente, lo que implica que se halla implícito: “...podríamos hablar de función de TÓPICO IMPLÍCITO en aquellos casos en los que los referentes identificados previamente se asignan a una propiedad o relación previamente identificada.”²⁰⁶ De igual forma puede hablarse del rema implícito cuando sólo se hace evidente la presentación del tema; en cuyo caso el mismo se infiere a través de las informaciones propias del *dominio epistémico* del objeto que constituye el tema.²⁰⁷ Esto ocurre, por ejemplo, cuando en el *yaocuicatl* aparecen imágenes que se ubican directamente en el campo de lo bélico, pero omiten por completo la alusión al contexto de las mismas:

Yntlacotl xaxamacatoc

ytztlinteyntimanio

chimalteuhtli topania motecaya ho

*hualéhua ya ynchalcatlo etc*²⁰⁸

Se desbaratan los ástiles, yacen quebradas las puntas, el polvo del escudo sobre nosotros se extendía, huye el chalca.

Si bien hasta el momento se han descrito el tema y el rema en la linealidad del texto, todo lo anterior opera en los otros niveles de coherencia textual, con la consideración de que, así

205 Van Dijk, Teun A. *Texto y contexto (semántica y pragmática del discurso)*, p. 182.

206 *Op. cit.*, p. 187.

207 *Idem*, p. 185.

208 Fragmento del *cuicatl* XXIV, conforme a la edición de León-Portilla *et al.*, 18r-18v en el manuscrito.

como un elemento en particular puede ser el tema de una proposición individual, "... un concepto o una estructura conceptual (una proposición) puede convertirse en tópico de discurso si ORGANIZA JERÁRQUICAMENTE la estructura conceptual (proposicional) de la secuencia."²⁰⁹ Para el caso del discurso en su totalidad, el tema se explicita en forma de macroestructuras semánticas²¹⁰ (microestructuras, en el caso de los fragmentos de un mismo discurso²¹¹). El tema así considerado puede ser observado en el texto todo como el resultado de las operaciones que permiten la integración de los temas particulares de las proposiciones que forman el discurso, viendo el texto completo como el rema que predica sobre el tema general.

Macroestructura, para Van Dijk, es la reconstrucción teórica del tema de un discurso completo. La misma se puede ordenar en niveles, derivados de las mismas macrorreglas²¹² de las macroestructuras del nivel precedente. Las macrorreglas que describe son las siguientes; a saber:

- a) Supresión. "Dada una secuencia de proposiciones, se suprimen todas las que no sean presuposiciones de las proposiciones subsiguientes de la secuencia."²¹³
- b) Generalización. "Dada una secuencia de proposiciones, se hace una proposición que contenga un concepto derivado de los conceptos de la secuencia de proposiciones, y la proposición así construida sustituye a la secuencia original."²¹⁴

209 *Ibidem*, p. 200.

210 Van Dijk, Teun A. *Estructuras y funciones del discurso*, p. 43.

211 *Op. cit.*, p. 45.

212 Al ser la relación entre macroestructura y microestructura una proyección semántica, atendiendo al nivel macro en que operan en el discurso, Van Dijk denomina estas reglas como *macrorreglas* *Op. cit.*, p. 46.

213 *Ibidem*, p. 48.

214 *Loc. cit.*.

- c) Construcción. “Dada una secuencia de proposiciones, se hace una proposición que denote el mismo hecho denotado por la totalidad de la secuencia de proposiciones, y se sustituye la secuencia original por la nueva proposición.”²¹⁵

En este punto se hace necesario aclarar que los distintos niveles de coherencia textual pueden no ser plenamente alcanzados en determinado texto. Esto significa que aunque no haya coherencia en la linealidad del discurso, “...puede haber coherencia en el nivel *global*: el texto puede tener una macroestructura, aunque sólo sea en la forma de una proposición básica llamada *tema*.”²¹⁶

Ahora bien, es en la macroestructura que se pueden apreciar las condiciones a partir de las cuales se logra la interpretación de la metáfora: “...para poder identificar una expresión metafórica, tenemos que haber establecido el tema o macroestructura con respecto al cual cierto tipo de categoría semántica sería, según una primera interpretación, incoherente.”²¹⁷ Es así como puede explicarse que en el *cuicatl* (*xopanquicatl* o *icnocuicatl*, por ejemplo) se hallen metáforas sobre flores y perfumes que aludan al canto y al placer sensorial, y que en el seno de algunos *yaocuicatl* trasladan su referente al campo semántico de la guerra.²¹⁸

Un aspecto más a considerar en la construcción del tema en el *yaocuicatl* y sus implicaciones es lo que Van Dijk denomina *superestructura*: “Una superestructura puede caracterizarse intuitivamente como la *forma global* de un discurso, que define la ordenación

215 *Loc. cit.*

216 *Op. cit.*, p. 125.

217 *Idem*, p. 127.

218 O que los recursos léxicos comúnmente asociados al acto bélico se puedan convertir en alusiones eróticas en el *Cuecuechcuicatl*.

global del discurso y las relaciones (jerárquicas) de sus respectivos fragmentos.”²¹⁹ Es lo que Umberto Eco ha venido a llamar como *fábula* en el caso de la narración: la secuencia de funciones que compone el esqueleto de un género.²²⁰ De tal manera que así como la macroestructura organiza el contenido global del discurso, “...una superestructura esquemática ordenará las macroproposiciones y determinará si el discurso es o no es *completo*, así como qué información es necesaria para llenar las respectivas categorías.”²²¹

Para poder entender plenamente el sentido de lo arriba dicho acerca de la relevancia del marco comunicativo, es necesario abordar qué se entiende aquí por “marco” (o *frame*). Para Van Dijk: “Un marco es una estructura conceptual que representa el conocimiento convencional de los usuarios de una lengua”²²²; Mientras que para Minsky “...es una estructura de datos que sirve para representar una situación estereotipada...”²²³ con algún grado de autonomía; es decir, el marco es un recurso convencional al alcance del hablante medio. Así, un marco se constituye en la coordenada interpretativa más general en un momento dado.

La función del marco empieza con el establecimiento de las condiciones estereotipadas en su nivel más elemental para lograr la coherencia: las expectativas acerca de las condiciones de normalidad: “Esto es, nuestras expectativas acerca de las estructuras semánticas del discurso están determinadas por nuestro CONOCIMIENTO sobre la estructura de los mundos en general y de los estados particulares de cosas o transcurros de

219 *Ibidem*, p. 53.

220 Un ejemplo podría ser, en el corrido mexicano, la secuencia propuesta por Armando Duvalier: 1) llamado al público, 2) contextualización, 3) fórmula que precede los argumentos del personaje, 4) mensaje, 5) despedida del personaje, y 6) despedida del corridista. *Romance y Corrido*. en: “Crisol”. Números 84, 87, 88. México, 1937.

221 Van Dijk, Teun A. *Estructuras y funciones del discurso*, p. 55.

222 *Op. cit.*, p. 33.

223 Minsky, *apud* Eco, Umberto, (trad. De Ricardo Pochtar). *Lector in Fabula*. LUMEN, Barcelona, 1999.

sucesos”,²²⁴ por lo que condicionan al receptor para asignar coherencia y tema a un discurso.

Tales condicionamientos varían conforme al contexto histórico y cultural, pero poseen una serie de características comunes en su funcionamiento y estructura. Al ser los marcos principios de organización²²⁵ de contenidos más particulares, pueden actualizarse bajo la forma de varias tareas cognoscitivas independientes: cadenas de secuencias operativas, corpus de entradas de la enciclopedia virtual del hablante, etc. Como puede inferirse de lo anterior, los marcos no existen de manera aislada, sino que comparten elementos entre sí en la medida en que dependen de la competencia intertextual (en el sentido de la textualidad lotmaniana) del sujeto. Así pues, al encontrarse con un *yaocuicatl* como el que se halla en los folios 8r-9r de *Romances...*, señalado simplemente como “de atlixco”, se hace evidente que para el sujeto situado en el horizonte histórico-cultural que dio origen al canto el comentario resultaría un índice claro; mientras que para el investigador ajeno a estos marcos surge la reflexión en torno a si se trata de una referencia a la campaña de Atlixco llevada a cabo por los Huexotzincas, o a aquella hecha por los mexicas, o si refiere al origen geográfico del canto, o a alguna otra referencia desconocida. Sólo el estudio atento de los nombres de lugares, personajes o las descripciones de eventos puede dar la nota acerca del sentido completo de tan breve frase.

Eco, habiendo reconocido la importancia de la competencia intertextual en la institución y el funcionamiento de los marcos,²²⁶ refiere que los mismos se agrupan en jerarquías descendentes conforme una especificidad cada vez mayor en los esquemas

224 Van Dijk, Teun A. *Texto y contexto (semántica y pragmática del discurso)*, p. 157.

225 Van Dijk, Teun A. *Texto y contexto (semántica y pragmática del discurso)*, p. 235.

226 Eco, Umberto, (trad. De Ricardo Pochtar). *Lector in Fabula*. LUMEN, Barcelona, 1999, p. 116.

propuestos por los mismos. Para el caso de los textos literarios, Eco describe los siguientes niveles:

- a) La fábula prefabricada: "... por ejemplo, los esquemas normales de la novela policiaca de serie o los grupos de cuentos populares en que aparecen siempre las mismas funciones..."²²⁷ A este nivel correspondería la superestructura del discurso en cuanto a su dimensión pragmática.
- b) Los cuadros-motivo: "...esquemas bastante flexibles como 'la muchacha perseguida', donde se identifican determinados actores [...], determinadas secuencias de acciones [...], determinados marcos (el castillo tenebroso), etcétera..."²²⁸. A este nivel se actualizaría la macroestructura.
- c) Los cuadros situacionales: "...que imponen constricciones al desarrollo de una parte de la historia, pero pueden combinarse de diferentes maneras para producir diferentes historias. Estos cuadros varían según los géneros..."²²⁹ Propio de este nivel y el inmediatamente inferior serían las microestructuras (o macroestructuras de más bajo nivel).
- d) Los *topoi*: "En cuarto lugar deberían considerarse los *topoi retóricos* propiamente dichos, como el cuadro que prescribe las modalidades descriptivas del *locus amoenus*."²³⁰

Esta jerarquización, para el caso particular del *yaocuicatl*, podría expresarse en los siguientes términos: el marco general sería la estructura del género/modo de discurso (el *cuicatl*), y dentro de este podrían hallarse los cuadros del *tlaocolcuicatl* o del *yaocuicatl*,

227 *Op. Cit.*, p. 117.

228 *Idem*, p. 118.

229 *Loc. cit.*

230 *Loc. cit.*

que determinarían lo que el escucha esperaría de la pieza en cuestión. Así, los géneros “híbridos”, como los *yaocuicatl-tlaocolcuicatl* o los *yaocuicatl-cuecuechcuicatl*, podrían leerse como una codificación de los elementos de un cuadro dentro de los de otro que estaría ocupando un escalafón superior.²³¹

Así, por ejemplo, donde aparezcan las proposiciones *estereotípicamente* pertenecientes al *tlaocolcuicatl* ha de entenderse la lectura indicada por el marco más amplio donde se está insertando la pieza en cuestión, como ocurre en el algunos *yaocuicatl* tetzcocanos que muestran abundantes elementos no vinculados directamente con lo bélico.²³² Es decir que si el cuadro particular correspondiente a alguna de las microestructuras condiciona la lectura hacia cierta filiación político-ideológica, será en última instancia el marco que lo abarque el que redireccionará o reafirmará el sentido como en un primer momento haya sido percibido. La selección del cuadro inmediato y del meta-cuadro por parte del escucha se da mediante el recurso a los indicios en el texto, el contexto, el cotexto y el intertexto, siguiendo la premisa de que el nivel más alto y más general debe dar cuenta de todos los subsiguientes desdoblamientos presentes.

De forma paralela a los marcos generales existen aquellos que Eco denomina “cuadros intertextuales”; a saber: “...son esquemas retóricos o narrativos que forman parte de un repertorio seleccionado y restringido de conocimientos que no todos los miembros de

231 Es posible suponer que este mismo esquema operaría con respecto a las modalidades del *macehualiztli* y del *nehtotiliztli*, donde sería el marco general el que indicaría al público escucha el cómo dar lectura a elementos “intrusivos” de una modalidad dentro de otra. Lamentablemente contamos con pocos indicadores sobre la modalidad pretendida para la gran mayoría de los cantos presentes los manuscritos, lo que impide la integración de este aspecto a la presente investigación. A pesar de lo anterior, o más precisamente debido a lo anterior, se pone de relieve la importancia de un intento de reconstrucción para este aspecto de los cuicatl a partir de los recursos disponibles (informaciones metatextuales, indicios insertos en el texto, etc.), mismo que arrojaría grande luz para el entendimiento que tenemos del fenómeno.

232 Como el que hallamos en *Romances...*, en los folios 5r-6r, “de cacamatzin ultimo rey de Tezcuco quando se bio en gra[n]des trabajos...”.

una cultura poseen.”²³³ A estos especialistas textuales se les puede alcanzar a observar parcialmente gracias a las imprints aprehensibles mediante el análisis, como más adelante se pondrá de relieve.

Si bien el tema es el elemento con el cual los otros se hallan relacionados indefectiblemente a nivel de la proposición o del discurso todo, al incrementarse la complejidad de lo enunciado se abren otras posibilidades, pues se forman constantes de sentido mediante la repetición de semas a lo largo del texto que corren paralelas al desarrollo del tema, “tejiendo” redes que cohesionan al discurso: son las isotopías. En palabras de Eco, al respecto de la actualización o la latencia de las propiedades del semema registradas en la enciclopedia del receptor:²³⁴ “...el lector sólo explicita la parte que necesita y el resto queda semánticamente incluido o entrañado. Al hacerlo, *amplía* algunas propiedades mientras que a otras las mantiene *anestesiadas*.”²³⁵

Las propiedades actualizadas son ampliadas y amplían aquellas ya presentes en el discurso (el tema), respondiendo a las hipótesis interpretativas del receptor; sea que se prueben acertadas o no. Estas hipótesis se basan en lo que Eco denomina *palabras clave*:²³⁶ sememas de reiteración muy evidente a lo largo del texto; así: “Sobre la base del topic, el lector decide ampliar o anestesiar las propiedades semánticas de los lexemas en juego, estableciendo un nivel de coherencia interpretativa llamada isotopía.”²³⁷

233 *Op. cit.*, p. 120.

234 Eco habla en este caso de un “lector”, dado que focaliza el texto escrito; sin embargo, como él mismo señala en varios momentos, el modelo analítico es extrapolable a otros soportes discursivos dado que se refiere al resultado de las interacciones de las estructuras internas del texto, lo que no es exclusivo para la escritura. Siendo así es posible aplicar el recurso para el análisis de piezas transcritas, como los yaocuatl.

235 *Op. cit.*, p. 123.

236 *Idem*, p. 129.

237 *Ibidem*, p. 131.

En un mismo discurso pueden existir isotopías que tienden a generar tensiones antonímicas entre sí, dándole dinamismo al texto y jugando, a veces, el papel de voces independientes al interior del discurso. Así, como voces en un discurso más o menos polifónico, las isotopías son, a su vez, expresiones de metadiscursos presentes en el contexto más amplio del enunciado: ecos de voces de actores sociales que cruzan transversalmente el texto.

El contexto desde texto

El siguiente nivel de análisis en esta investigación consiste en la identificación de marcas que permitan la reconstrucción de los polos del circuito comunicativo (emisor y receptor) de forma que permitan observar la dimensión social de los contenidos textuales, siguiendo la idea de que “El texto [...] selecciona a su público”,²³⁸ al proponer un modelo de lectura a través de la construcción de “lo que Lotman llama ‘imagen del público.’”²³⁹ De ahí el abordar precisamente el correspondiente al destinatario de los *yaocuicatl*, al menos como aparece esbozado en el texto. Para ello hago uso del *Lector Modelo* de Umberto Eco.

Para Eco, es necesario que el receptor coopere (al leer o escuchar) para que el texto cobre sentido. Esto se logra mediante el recurso a las estructuras intratextuales que un receptor concreto recorre y hace operar. Dice Eco:

... un texto postula a su destinatario como condición indispensable no sólo de su propia capacidad comunicativa concreta, sino también de la propia potencialidad significativa. En otras palabras, un texto se emite para que alguien lo actualice; incluso cuando no se espera (o no se desea) que ese alguien exista concreta y empíricamente.²⁴⁰

238 Lozano, Jorge, *et. Al. Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Cátedra, Madrid, 1999, p. 29.

239 *Ídem*.

240 *Ibidem*, p. 77.

Entonces, ante la ausencia de un lector (o escucha) presente, el texto aún posee esos mecanismos, que pueden ser observados mediante el análisis de las informaciones en el texto: las que proporciona, las que da por supuestas, las que ignora y las que deliberadamente suprime, pues “la cooperación textual es un fenómeno que se realiza a través de estrategias discursivas, no entre dos sujetos individuales.”²⁴¹ En este punto es que el concepto cobra la mayor relevancia para esta investigación en cuanto a que proporciona la posibilidad de reconstruir una dimensión social a partir del “esqueleto” textual fuera de su ejecución contextualizada, pues es justamente con el resabio de un producto cultural concreto (la transcripción únicamente del componente lingüístico del *cuicatl*) que se trabaja en esta investigación.

Si bien los discursos orales y escritos presentan diferencias en diversos campos, la separación entre la “oralidad” y la escritura no puede negar la cualidad performática del arte verbal, aún del escrito y leído conforme al modelo de la modernidad occidental. Esta cualidad performática, esta consecuencia del requerimiento obligatorio de la participación del factor humano en el circuito comunicativo, es el denominador común que subyace a toda producción verbal, y se cimenta en el principio “vocal” (“oral” para Meschonnic) inalienable de todas las lenguas naturales: “lo que en la performance oral pura es realidad experimentada, en la lectura se manifiesta como deseo.”²⁴² La experiencia lectora, pues, implica también necesariamente la vocalidad. Es esta performance ligada indisolublemente a lo verbal la que parte de la esencia prosódica y corporal de las lenguas naturales y que se filtra a la escritura bajo la forma de la reconstrucción necesaria para la lectura.

241 *Idem*, p. 74.

242 238

El lector, al visitar un texto e interactuar con él, necesariamente reconstruye en su interior las potencialidades sonoras y los alcances senso-motores de la lengua. La lectura y la escucha no son procesos estrictamente interpretativos, contienen la memoria de dimensiones performáticas que abarcan la forma hablada y la forma escrita de un texto.

Este fenómeno es bastante claro en el habla, donde la kinésica, la proxémica, los rasgos suprasegmentales y la misma construcción del contexto durante la enunciación y el condicionamiento de la enunciación por el contexto son harto visibles; en la escritura, sin embargo, esto podría pasar desapercibido si es que se olvida la naturaleza física misma del objeto que representa (el texto) y el objeto representado (discurso). Así, la división tradicionalmente sostenida entre “oralidad” y “escritura” como mutuamente excluyentes se desdibuja si se atiende a las dimensiones profundas de la lengua, comunes a ambas formas de expresión de la misma: la vocalidad y las estructuras profundas del texto, mismas que interactúan con el lector-escucha para permitir la actualización de alguno de los posibles canales de significación, vigentes en el entramado textual y disponibles para su empleo por el lector-escucha.

Con respecto a este segundo aspecto, las estructuras profundas del texto, retomo para el entendimiento de sus canales de interpretación el trabajo desarrollado por Umberto Eco. Señala Eco que en el texto el Emisor y el Destinatario se hallan presentes como *papeles actanciales*; siendo aún más evidente en los casos en que el texto cuenta con una audiencia numerosa, como el caso del *cuicatl* y de la obra literaria occidental, donde los deícticos y los vocativos no tienen un referente concreto. De ahí deriva el que el estudio de

la cooperación textual pueda omitir el papel del intérprete empírico y más bien aluda a la búsqueda de “...las intenciones que el enunciado contiene virtualmente.”²⁴³

Lector Modelo, entonces, alude a las estrategias inscritas en el texto que construyen un “intérprete ideal” que responde a la estructura del mismo. Esta estructura es progresiva y sincrónica conforme la enunciación del texto se desdobra a lo largo del tiempo, pues en última instancia no existen textos momentáneos: el texto se proyecta en el tiempo (de lectura, de escucha, incluso en el tiempo de visualización en el caso de la obra plástica). En palabras de Eco: “... [El texto] deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente.”²⁴⁴

En este recorrido generativo se ordenan los silencios y los segmentos enunciados, modelando el “lector”. Serán aquellos signos ajenos a la semiósfera donde opera el proceso de codificación-decodificación los que determinarán la primera frontera: los signos elementos insignificantes para el horizonte del texto, lo serán para aquel del lector que este modela. Para el caso del *yaocuicatl* nos referimos al horizonte socio-semiótico de las sociedades nahuas del Posclásico tardío en la ribera del sistema lacustre del Valle de México.

Dentro de estos límites se distribuyen los silencios --las presuposiciones y las omisiones-- y los enunciados --aquellos con destinatario aparentemente intratextual, como secuencias dialógicas entre personajes, y aquellos con uno extratextual--, permitiendo un tira y afloja a lo largo de la enunciación en que el texto traza rutas de interpretaciones posibles, marcando su preferencia por algunas y oscureciendo o dificultando otras.

243 *Ibidem*, p. 90.

244 *Idem*, p. 80.

Hablando de las informaciones no explícitas (o ausentes) en el texto, los “espacios en blanco”, dice Eco:

...quien lo emitió [el texto] preveía que se los rellenaría y los dejó en blanco por dos razones. Ante todo, porque el texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él y sólo en casos de extrema pedantería, de extrema preocupación didáctica o de extrema represión el texto se complica con redundancias y especificaciones ulteriores (hasta el extremo de violar las reglas normales de conversación). En segundo lugar, porque, a medida que pasa de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad. Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar.²⁴⁵

Esta “ayuda” que el texto requiere se lleva a cabo mediante una serie de operaciones derivadas de la confrontación que hace el lector de “...la manifestación lineal [del texto] con el sistema de códigos y subcódigos que proporciona la lengua en que el texto está escrito y la competencia enciclopédica a que esa lengua remite por su tradición cultural.”²⁴⁶ El conjunto de códigos y subcódigos que permiten este ejercicio es lo que Eco denomina *competencia enciclopédica*. Para el caso del *yaocuicatl* pueden citarse las referencias a la parafernalia bélica, mismas que estarían vinculando los códigos sobre táctica y jerarquía militar:

Ynquauhtehuehuetlica ocelopanitli nepanihui yeehuaya

Quetzallinchimaltica yeonnemamanalo çacuanpanitl

huitoliuh

*onpoçonia...*²⁴⁷

Con las armas de guerra se unen, se ofrenda con las armas preciosas. Se doblega, espumea...

Tal competencia del lector modelo, para Eco, es por un lado presupuesta y por el otro lado instituida. Con “instituida” se refiere a las indicaciones del texto sobre el cómo debe leerse cierto fragmento o cierto indicio; como cuando en determinados *cuicatl* se indica la

245 *Idem*, p. 76.

246 *Ibidem*, p. 109.

247 Fragmento del *cuicatl* que ocupa los folios 18r-18v del manuscrito *Cantares...* Las negritas que empleo aquí señalan los nombres de la parafernalia bélica.

equivalencia entre dos términos.²⁴⁸ En este caso el lector (o escucha) modelo ha ampliado ya su enciclopedia para abarcar al término A (Nezahualcoyotl) como sinónimo del término B (Yoyontzin) en los contextos en los que aparece.

A esta competencia se suma la *competencia intertextual* del lector modelo, estructurada en marcos y que contiene (virtualmente) las capacidades para prever y asimilar los contextos de lo dicho y lo no-dicho en el texto a nivel de suficiencia. Es intertextual porque el texto mismo se inserta en un diálogo con su contexto discursivo, lo que implica que cualquier intento por comprenderlo ha de partir de un horizonte igualmente dialógico y, en el caso del yaocuicatl, igualmente socializado.

Ambas enciclopedias son funcionales en el contexto del mundo de la experiencia supuesta del lector modelado por el texto. De esta base parte el proceso de lectura, de la identificación temporal (o parcial) entre el mundo referido por el enunciado y aquel propio de la experiencia del lector. El recurso a estas competencias en el ámbito de la cooperación textual, propone Eco, se da en una serie de pasos de complejidad ascendente:

- a) El recurso al diccionario básico. La decodificación léxica y sintáctica elemental común a todos los hablantes; para el caso se refiere al conocimiento de la lengua y, dado el caso, del reconocimiento de la propia variante frente a otras.
- b) Reglas de correferencia. También común a todos los hablantes, parte integrante de la competencia lingüística del auditorio (en cuando a la correferencia intratextual), así como de su competencia enciclopédica (atendiendo a la correferencia intertextual).

248 Tal ocurre, entre otros, con el canto que va del folio 2v-3v en el manuscrito *Romances...*, donde la voz poética, Yoyontzin, se autodenomina Nezahualcoyotl al comienzo del *cuicatl*.

- c) Selecciones contextuales y circunstanciales. Determinados por la competencia enciclopédica y la competencia intertextual y los marcos, recursos que varían de hablante a hablante. En este punto es que se situarían los rasgos estilísticos que caracterizarían a los posibles autores de *cuicatl*, aspecto que sale del interés de la presente investigación.
- d) Hipercodificación retórica y estilística. Conocimiento y manejo de recursos textuales especializados, restringidos muchas veces a ciertos sectores específicos del cuerpo social. Para el *yaocuicatl* encontramos aquí que tiene cabida la consideración de la diferencia que las fuentes reconocen entre el habla de la nobleza, el *tecpillahtolli*, y el habla de las masas, el *macehuallahtolli*.

Ahora, si bien todo lo mencionado previamente alude a un lector modelo (para el *yaocuicatl*, un *auditorio modelo*), el mismo Eco reconoce la posibilidad de la coexistencia de más de uno para un mismo texto, cada uno con una competencia independiente capaz de actualizar satisfactoriamente, pero de forma diferente, el recorrido interpretativo propuesto en el texto, o cada uno capaz de actualizar alguno de los recorridos interpretativos igualmente satisfactorios. Siendo así, sería posible identificar auditorios diferenciados a partir de las interpretaciones de dos o más grupos sociales distintos: *pilli* en oposición a *macehualli*, vencedores en oposición a vencidos, dominadores en oposición a dominados,²⁴⁹ etc.

Con el concepto de lector modelo puede accederse entonces a la socialidad inscrita en el acto interpretativo previsto por el texto, lo que cubre uno de los polos del circuito comunicativo del modelo jakobsoniano. Para el otro extremo recorro aquí al trabajo de Edmond Cros y Pierre Zima.

249 La tesis de Peter Christian Bjorndahl Sorensen, *vid. supra*, es muy ilustrativa respecto a estas tensiones retratadas en los *cuicatl*.

La lengua, para Cros, no es una enciclopedia abstracta que pueda ser compartida en términos de transferencia de objetos, sino una abstracción de discursos connotada social e ideológicamente²⁵⁰:

El individuo no registra pasivamente una lengua, sino una multiplicidad de discursos *asimilados* esencialmente en los contextos de enunciación y con sus mutabilidades potenciales, estrechamente *dependientes de la situación de comunicación que les sirve de vehículo* y les confiere así su valencia social e ideológica.²⁵¹

Es decir que la lengua aparece mediando y mediada por otros sistemas semióticos en el momento de su actualización en un contexto de socialización. Una vez más siguiendo a Cros: “El signo se *adquiere* ‘en situación’ y seguirá siendo portador de socialidad y de interacción: conserva en la memoria el *espacio dialógico* de donde proviene”²⁵².

Este *espacio dialógico* de donde proviene el signo lingüístico aprehendido por un determinado individuo, esta actuación sociolingüística inserta en determinada semiósfera actualizada al momento de la enunciación y reproducción de un cierto discurso, existe en virtud de una serie de campos semánticos susceptibles de ser formulados como axiologías. Sustentadas estas a su vez por sendos individuos colectivos que Lucien Goldmann denomina *sujetos transindividuales*.²⁵³

El sujeto transindividual, para Goldmann, es una forma particular de estructura socio-semiótica, una especie de supra-individuo perceptible a través de su actuar y sus reacciones en y ante el *interdiscurso*,²⁵⁴ cuya característica definitoria es su particular

250 Cabría añadir también “emocionalmente”.

251 Cros, Edmond. *Literatura, ideología y sociedad*. Editorial Gredos, Madrid, 1986. Versión española de Soledad García Mouton, p. 95.

252 *Ídem*.

253 Goldmann, Lucien. *Estructuralismo genético y creación literaria*, cit. pos Cros, p. 95.

254 El término “interdiscurso” refiere al conjunto total de los discursos enunciados en determinada sociedad, que existen relacionándose de forma dialógica: un discurso siempre interpela y responde a otros discursos, tanto en su enunciación como en su re-enunciación y en el empleo que otros discursos hacen del mismo (mediante la cita, la alusión, la crítica, etc.). En este inter-discurso es que se basan, se proyectan e

forma de conciencia, el *no-consciente*, “constituido por las estructuras intelectuales, afectivas, imaginarias y prácticas, de las conciencias individuales”²⁵⁵ de los sujetos que en conjunto lo conforman. Cabe hacer notar que ello no implica una forma de pertenencia a determinado grupo social, no es el sujeto transindividual una identidad grupal, sino el resultado de la participación en alguna medida concertada de una multitud de individuos que puede ser descrito y entendido en analogía al comportamiento del sujeto humano.

Es a través de la existencia y actuación de los sujetos transindividuales que podemos referir la posibilidad de conseguir un acercamiento a la vida social y cultural de un determinado grupo en un momento histórico concreto mediante el estudio de los discursos que este emite y ha emitido.

A nivel textual esto se observa a través de las *trazas discursivas*, originadas en las *microsemióticas* de sujetos transindividuales específicos que se ven retratados en el texto. Entiendo aquí por trazas discursivas los fragmentos del discurso cuya recurrencia en el intertexto se da en un cúmulo de textos en mayor o menor medida emparentados ideológicamente, políticamente o socio-culturalmente. Estas trazas, muchas veces polivalentes, contribuyen al establecimiento de *formaciones discursivas*²⁵⁶ que responden a *formaciones ideológicas* precisas; es decir, conjuntos estructurados de mensajes “ideológicos”²⁵⁷, enunciables en discursos.

interactúan los discursos de los sujetos trans-individuales, que por su carácter colectivo son viables para su estudio, a diferencia del sujeto individual cuya cantidad y variedad de enunciaciones lo hace analíticamente inconmensurable desde esta perspectiva.

255 Goldmann, *apud* Cros, Edmond. *Literatura, ideología y sociedad*. Traducción por Soledad García Mouton, Editorial Gredos, Madrid, 1986, p. 21.

256 “Las formaciones discursivas representan ‘en el lenguaje’ [...] a las formaciones ideológicas que les corresponden. Cros, Edmond, “Sociología de la literatura” en: Angenot, Marc *et alius* (directores), *Teoría literaria*, Siglo XXI Editores, México, 2002, p. 160.

257 “... la ideología es un mensaje que partiendo de una descripción factual intenta su justificación teórica y gradualmente se incorpora a la sociedad como elemento del código” (p. 157). “Desde el punto de vista semiótico, tenemos un mensaje esclerotizado que ha pasado a ser una unidad significativa de un

Sobre estos mensajes, las ideologías, escribe Van Dijk:

En suma, las ideologías son las representaciones mentales que forman las bases de la cognición social, esto es, del conocimiento y las actitudes compartidas por un grupo. Esto significa que, además de una función social de coordinación, también tienen *funciones cognitivas* de organización de creencias: en un nivel de ideas muy general, le dicen a la gente cuál es su ‘posición’ y qué pensar acerca de cuestiones sociales.²⁵⁸

Entre estas “cuestiones sociales” (“social issues”) se incluyen tanto aquellas referentes al trato entre los miembros del mismo grupo como entre grupos distintos, sin que ello implique una identificación absoluta o la imposibilidad de un mismo individuo de participar de múltiples grupos sociales (esto es, de múltiples ideologías y de múltiples sujetos transindividuales). Se entiende, entonces, la co-presencia de recursos estilísticos en los cantos de guerra entre las tradiciones nahuas y las hñahñu:²⁵⁹ el paso de estos recursos de un contexto a otro fue posible por la co-pertenencia de un cierto grupo de individuos a dos sujetos transindividuales diferenciados; podría incluso insinuarse la posibilidad de que este grupo se hubiera formado conforme la llegada de los migrantes de habla nahua al Valle de México, habitado por grupos de habla otomangue, cuando las élites dominando el área se emparentaron con los caudillos de los recién llegados.

De forma parecida a como ocurre con el lector modelo, son las marcas dialógicas la primera coordenada para el rastreo de las identidades de los sujetos transindividuales,

subcódigo retórico; este significante connota un significado, como unidad semántica de un código ideológico. En este caso, el mensaje oculta (en lugar de comunicar) las condiciones materiales que debía expresar.” (p. 161). Eco, Umberto. *La estructura ausente*. Trad., Francisco Serra Cantarell, Debolsillo, México, 2005.

258 “In sum, ideologies are the mental representations that form the basis of social cognition, that is of the shared knowledge and attitudes of a group. That is, besides a social function of coordination, they also have *cognitive functions* of belief organization: at a very general level of thought, they tell people what their ‘position’ is, and what to think about social issues.” Van Dijk, Teun A. (edit.). *Discourse as social interaction*. Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction. Vol. 2, Sage Publications, Londres, 1998, p. 29. La traducción, con sus errores, es responsabilidad del autor de esta tesis.

259 Justo esta relación se explicita en la nota introductoria del primer *otoncuicatl* que aparece en el manuscrito *Cantares...*, en el folio 6r.

donde las similitudes y las diferencias grupales son más visibles (“ellos”, “nosotros”, “ustedes”). Ex. gr. *Ma moquetza huehuetl antepilhuan...*²⁶⁰

Por otro lado, los sujetos transindividuales “filtran” en la urdimbre del texto preferencias léxicas, sintácticas y pragmáticas que los hacen visibles en su diversidad dentro de una aparente unidad discursiva; a diferencia del Lector Modelo (“Auditorio Modelo”, para este trabajo), que debe dar respuesta cabal a todas las posibles variaciones al interior del texto mediante un modelo unificado.

El modelo de análisis en acción

Para la aplicación del modelo analítico basado en los conceptos arriba expuestos cabe considerar una pequeña nota al pie. El emplear estas categorías en el presente trabajo debe ser matizado, debido a que tales conceptos han sido empleados tradicionalmente para estudiar los contextos discursivos de tradición occidental, cuyo uso de la lengua se asemeja más al *tlahtolli* que al *cuicatl*; pues aunque si bien se ha ejercitado el estudio de la lírica a partir de las nociones referidas, la falta de una visión al respecto que integre los aspectos del acompañamiento musical²⁶¹ y dancístico²⁶² en el marco de una representación cuasi-dramática (como era la realización del *yaocuicatl*),²⁶³ nos deja sin un modelo plenamente funcional que pudiera arrojar luz sobre la forma original del mismo. Ahora bien, dado que nuestro objeto de estudio ha sido despojado de estas dimensiones por obra de la transcripción y el tiempo, nos limitaremos al aspecto textual y seguiremos la línea usual en cuanto al estudio del fenómeno poético, pero con unas cuantas precisiones:

260 Primer verso del *yaocuicatl* del manuscrito *Cantares...*, se encuentra en los folios 20v-21r. Traduzco como “Que se alce el huehuetl, ustedes príncipes”

261 Campo que le corresponde a la musicología.

262 Dominio de la coreología.

263 Quizás el modelo más incluyente de los aspectos performativos del *cuicatl* sea el que

- a) Se ha de considerar las “sílabas no léxicas” como parte fundamental del ritmo poético y como modificadores de la “densidad semántica” de la pieza; es decir, como factores que influyen en la distribución más o menos compacta de las informaciones nuevas en la linealidad del texto y que son susceptibles de modificar el significado de las oraciones de las que forman parte.
- b) Se ha de considerar como unidades estructurales mínimas no a los versos descritos por Lockhart y Kartunnen, sino a las proposiciones; esto porque el análisis minucioso de los contenidos semánticos de los cuicatl es fundamental para esta investigación, y aunque los mismos se articulen en niveles superiores para dar sentido al texto, serán las isotopías formadas por los conjuntos de lexías o frases las que permitirán percibir a nivel “micro” las posibles diferencias entre tradiciones.
- c) Se habrá de considerar a cada cuicatl por separado, dado que, por lo que sabemos, no son parte de una obra pensada como tal (como un poemario o un florilegio para occidente o como un *cuicaamatl* para la sociedad mexicana); sino que fueron integrados mediante paulatinas adiciones de textos recopilados a lo largo de amplios períodos de tiempo. Siendo así, podemos prescindir de referencias intertextuales, salvo cuando sea evidente una relación entre los cuicatl que conforman los manuscritos. Un ejemplo son las versiones distintas de un mismo cantar en distintas partes de un codicilio o en los dos manuscritos, fenómeno señalado en numerosas ocasiones por los investigadores que se han aproximado a estos textos.

Matizando así el análisis se buscará reconstruir un hipotético circuito comunicativo que permita trazar las posibles preferencias y repertorio retórico y simbólico de una y otra

tradicción, entendidas como circuitos comunicativos independientes: dos conversaciones simultáneas en el contexto del Posclásico tardío en la cuenca lacustre.

El primer paso será, atendiendo a las isotopías textuales, buscar las coordenadas semióticas de la presencia de uno o más discursos que se intersecan en los yaocuicatl, para hacerse una idea de las voces de los actores colectivos involucrados en la enunciación de los cantos. Seguidamente, se procederá a caracterizar el receptor (o receptores) inscrito(s) en el texto. Será la identificación de los marcos en los que operan las competencias de este receptor, para el caso “Auditorio Modelo”, lo que permitirá seguir la pista de un posible destinatario en común entre los distintos cantos: un destinatario más o menos identificable (en términos de conjuntos sociales) para uno o más de los cantos.

Tras haber determinado ya en el primer capítulo los contornos generales del objeto de estudio, y una vez concluida la presentación de las condiciones que posibilitan la suposición de la existencia de tradiciones literarias “nacionales”, hipótesis de este estudio, procedo a continuación a presentar el aparato analítico en funcionamiento, ilustrando el cómo se pretende llevar a cabo el análisis del corpus. Para ello se ha seleccionado un yaocuicatl del manuscrito *Cantares...*, para ser analizado al tiempo que se describen los conceptos y herramientas teóricas a emplear, sus alcances y los resultados esperados y obtenidos. Así, en términos generales, esta es una presentación práctica del método.

Presento a continuación el análisis del canto XXIV, según la división propuesta por León-Portilla, Silva Galeana y otros en la edición de este material, publicada en 2001 por el Fideicomiso Teixidor y la UNAM. En el manuscrito se halla en los folios 18r-18v. Dadas las indicaciones como “etc.” al final de segmentos que parecen repetirse a lo largo del

texto, es posible suponer que el cuicatl presenta fragmentos que pueden ser reconstruidos.

A continuación transcribo el canto con una traducción propia.

Quauhyotica
oceloyotica maonnequechnahualo antepilhuani
yahcahuanca yn chimallin
co hua ma 'limanio o y yao ay yaha ohuaya ohua.

¡Que con valor guerrero se abracen los cuellos, ustedes príncipes! Gorgea el escudo, los convidados²⁶⁴ se entrelazan²⁶⁵ o y yao ay yaha ohuaya ohua.

*Çan topan moyahuaya*²⁶⁶
*topan tzetzelihuia*²⁶⁷ *ne 'calizxochitli*
yahuiltitoca in ycelteotl
Dios tetatzin
yahcahuanca y chimallin
cohua ma 'alimani oo yyao ay yaha ohuaya ohua.

Sólo se esparcía sobre nosotros, caía como granizo la flor del combate, la alegría del dios único, Dios nuestro padre. Gorjea el escudo, los convidados se entrelazan o y yao ay yaha ohuaya ohua.

Ynpoçoni ya
yeonca çamiliniya ytlachinolliya
nemahuizçotilo ya
nechimal tocayotiloo aoyohualpan
teuhtlan motecaya ohuaya ohua.

Ya allá sólo chispeaba la chamusquinaya espumeandoya: se alcanzaba la gloria, se engrandecía por el escudooo ao en el campo de batalla, sobre nosotros ohuaya ohua.

O ahquenman ontlatzihuiz ya oxochitl
mani yeehuaya atoyatempa
in oncuepontimani que oceloxochitlin
chimalli xochitli
aoyohualpan
teuhtlan motecaya ohuaya ohua.

264 El vocablo parece provenir de la raíz [cohua-] (serpiente), pero su uso en voces como *cohua huica* (reunir a las gentes al invitarlas, convidar a alguien a una fiesta), *cohuanotza* (invitar a alguien a una comida), *cohua chihua* (ofrecer un banquete, invitar a alguien a la mesa) y otras referidas por Wimmer en su diccionario permiten contextualizar el término en el marco del encuentro de un grupo (aunque en tenor festivo, *cohua yotl*, “banquete”). Esto me lleva a optar por el sentido de [invitado].

265 Sigo aquí la traducción propuesta por León-Portilla *et al.* *op. cit.*

266 El /ya/ que aparece frente a las formas verbales podría ser la marca del imperfecto, pero el hecho de que haya formas como “i’cahuaca”, en no-pasado, contrastan con el tenor general del canto. Otra posibilidad es que sí sean marcas de “imperfecto” y que las partes en no-pasado formen unidades literarias independientes, como los estribillos de la tradición europea, por ejemplo. León-Portilla no lo considera un morfema, sino una partícula “musicalizadora”, como *ohuaya*, *ohua*, *yya*, *ho*, etc.

267 La voz *tzetzelihui* es claramente identificable como “nevar” o “granizar” (“caer nieve o granizo”, Molina). Esto implicaría una isotopía sustentada en las referencias a la verticalidad en el espacio narrativo y una direccionalidad descendente en el movimiento de referentes con características de polvo-humo-gotas, de partículas en expansión, como en un coloide.

¡O nunca holgazaneará la flor de guerra! Está extendida *yeehuaya* en la orilla del río al haber florecido allá la flor de ocelote y la flor de escudo. *Ao* en el campo de batalla se extendía *ohuaya ohua*.

*Aceloncacahuaxochitl*²⁶⁸ *aya onca ya mani ya*
çan cay tzeteliuhya ynixtlahuatl yitiqui
çan topan ahuiaxticac oo
*acon anquinequi onanca ye timallotl*²⁶⁹
yn mahuizotl ohuaya ohua.

Aromática flor de ocelote *aya* allá ya se extendía: sólo caía como granizo dentro del llanoya; sólo sobre nosotros está perfumando. ¿Quién de ustedes quiere allá la gloria, la fama? *Ohuaya ohua*.

O acemelexochitl
hacemelle ahuia mochiuhticaqui yolloxochitli
ayxtlahuacan
yaonahuac oncan quiçaya a yn tepilhua ohya
o anca yetimallotl yn mahuiçotl ohuaya ohua.

O flor desarmoniosa,²⁷⁰ se alegra desarmoniosa por haberse vuelto flor del corazón. *a*Del campo de batalla, allá, salían *a* los príncipes *ohya*; *o* allá la gloria, el honor.

268 Esta voz compuesta proviene de *cacahuaxochitl*, una flor aromática, y, *ocelotl*, ocelote; sin embargo, en fuentes (Sahagún y Durán) se halla registrado *oceloxochitl* como nombre de una flor, misma que se ha identificado con una especie de orquídea. Así pues, existe la posibilidad de que este vocablo, más que corresponder a una referencia botánica concreta, aluda a una flor “ficticia” que combine las características consideradas como propias de ambas especies, la *oceloxochitl* y la *cacahuaxochitl*: de la primera su belleza (Clavijero) y de la segunda su aroma (Durán, Sahagún). De ser así, estaría funcionando como una figura a nivel literario que estaría aludiendo a la condición “exquisita” o “valiosa” del elemento sustituido en el sintagma por función de la metáfora operante.

269 [Timallotl] aparece en la obra de Clavijero como “materia podre”, acepción que en Molina y Wimmer corresponde a [timalli]. Para tratar de clarificar el asunto y quedar cierto en el significado del vocablo intenté un análisis morfológico, uno de cuyos resultados posibles fue: timal-lo-tl, correspondiente con timal-li en la raíz [timal-], que aparece en *timalatl* (orina purulenta, para Wimmer), en *timallohua* (“apostemarse la llaga”, para Molina), y, en composición, en *timallo palaxtli* (“llaga con materia”, para Molina). Ahora bien, este sentido parece romper el campo semántico que uno esperaría en un *yaocuicatl* que rememora una victoria militar, lo que refuerza el resultado del segundo análisis, que sostiene la etimología del vocablo como derivado de [timalohua] (como verbo reflexivo, para Molina, “deleitarse o glorificarse”; y como verbo transitivo, para Wimmer, “inflar, aumentar alguna cosa”). Sin embargo, dado que las dos veces que aparece este término en el *cuicatl* conserva la ortografía *timallotl* antes que *timalotl* (lo que implicaría una errata reiterada por parte del transcriptor o el copista, suposición de por sí delicada), y puesto que en los vocabularios de Wimmer (2004) y Molina (1571) no he podido ubicar algún sustantivo derivado del verbo [timalohua], la traducción que podría referir a “gloria” (como en la mencionada edición de *Cantares...*) aparece aquí, pero ha de ser tomada con cuidado. Me parece también necesario considerar los detalles que Karttunen señala en la entrada correspondiente de su *Analytical Dictionary of Nahuatl Language* (para los que parte sobre todo del *Dictionnaire de la langue nahuatl ou mexicaine*, de Rémi Siméon), dado que ambos significados parecen relacionados en tanto que implican un incremento de algo, abundancia (física o metafórica); *ex gr.*, el adjetivo [timaltic] (“persona abultada”, Molina). Faltando a la forma que toma el vocablo en el texto mantendré el sentido de “gloria”, pero alertando al lector del posible sentido del término como “pus”, aunque ello rompa con el contexto semántico inmediato en el marco interpretativo más usual.

270 Traduce León-Portilla por “sin descanso”, opto yo por traducir la voz *cemelleh* (para Wimmer “tranquilamente, afortunadamente”, como sustantivo; y “feliz, dichoso”, como adjetivo) en forma negativa, traducido por Karttunen como “desarmoniosamente” o “falto de unión y paz”. Esto debido a que el vocablo reaparece abajo con la [l] faltante en la primera línea del verso, así como porque muestra la consonante /h/, si bien aparentemente tras una metátesis.

también es visible la variación entre la representación del fonema (como en los ejemplos previos) y su ausencia (*acon anquinequi onanca ye timallotl...*).

Dada la presencia de sólo un rasgo diagnóstico (el adverbio *ye*), para completar la identificación se consideró la ubicación del canto dentro del manuscrito: forma parte de uno de los codicillos (uniformidad de caligrafía, secuencialidad en el orden de los folios, etc.), lo que permite suponer que se recopiló de forma conjunta con los otros cantos de la misma sección. La mayor parte de estos *cuicatl* presentan personajes mexicas, y aunque si bien la gran mayoría no se repiten en otros cantos, son el grupo más abundante, numéricamente hablando, si se consideran a los otros cantos del codicilio. De lo anterior se desprende una mayor certeza acerca del origen mexicana de este *yaocuicatl*. Finalmente, sabemos que refiere un enfrentamiento en el que un grupo combatió contra fuerzas chalcas y amaquemecas y que estas últimas perdieron. Después de sumar los factores, puede afirmarse con un cierto grado de certeza, el origen mexicana del *cuicatl*.

El tema del canto es un enfrentamiento bélico, lo que se pone de manifiesto considerando los temas propios de cada proposición. Tenemos, abriendo el canto, la presencia de dos sustantivos asociados al quehacer bélico en la proposición de apertura, cuando la voz lírica describe el cómo habrán de “darse abrazos”²⁷² con los instrumentales *cuauhyotica* y *oceloyotica*,²⁷³ incluyendo las connotaciones bélicas que se ven, por ejemplo, en las esculturas de felinos y *cuauhtin* talladas en Malinalco al interior del llamado

272 “ma’ onnequechnahualo”, se conforma del optativo y la palabra verbal [on-ne-quech-nahua-lo], que proviene del verbo [moquechnahua], para Molina: “Abrazarse dos poniendo en vno la cabeza en el cuello del otro”. Donde [quechnahua] implica la imagen mental de dos personas que pasan un brazo por sobre el hombro de la otra persona y alrededor del cuello de esta. Esta imagen así entendida connota tanto una posición de baile descrita en las fuentes para los eventos multitudinarios como un encuentro físico cercano en el ámbito de la familiaridad, en este caso funcionando como una metáfora del enfrentamiento cuerpo a cuerpo con el enemigo.

273 Conformando una forma difrástica.

Cuauhcalli, o en el llamado “Huehuetl de Malinalco” que fue retirado de la comunidad en 1894, donde también puede observarse este dúo con el *atl-tlachinolli* brotando de fauces y pico, respectivamente.

Esta imagen de cercanía física luego será reforzada al afirmar que los convidados se entrelazan. Por su parte las connotaciones de saturación del espacio se proyectan también al terreno auditivo con “*ycahcahuanca yn chimallin...*”, sumando la dimensión móvil de este verbo al entrelazamiento. Puede decirse entonces que por medio de la operación de las macrorreglas de generalización y construcción puede extraerse el tema del primer verso: “Se enzarzan valiente y estruendosamente quienes llevan escudo (los guerreros)”

El segundo verso también muestra la saturación del espacio, pero agrega una dimensión de verticalidad a este movimiento de elementos que saturan, posicionando al hablante lírico y al auditorio en el centro y la parte baja de la acción: “*Çan topan moyahuaya, topan tzetzelihuia ne’calizxochitli...*” Esta metáfora de “flor del combate”, *ne’calizxochitli*, cobra pleno sentido como una alusión bélica al considerar el marco *enfrentamiento bélico*, correspondiente al *yaocuicatl*, como el de mayor extensión, en lugar del otro posible (si se tomase en cuenta sólo esta proposición), el de la *descripción botánica*, asociado al *xopancuicatl*. De tal manera *ne’calizxochitli* viene a significar “guerrero”, lo que nos devuelve al campo temático de la primera estrofa.

Un nuevo elemento remático aparece a continuación, “*yahuiltiloca Ycelteotl, Dios tetatzin...*” Los guerreros en combate, las flores que “caen como nevando”, son la alegría de la divinidad, quien además representa una figura paternal para la voz lírica y el grupo social del que forma parte, esto último muy probablemente se deba a la labor de sustitución sistemática de los nombres de los númenes nativos por las alusiones a figuras cristianas, lo

que incluía no sólo la suplantación a nivel del léxico (“*Dios*”) sino también la sustitución de atributos (“*Ycelteotl*”, “*tetatzin*”). Tal cambio da como resultado una curiosa amalgama que termina tematizándose al sumar su contenido al del primer verso: los guerreros combatían, lo que es del gusto del dios. La repetición del estribillo (indicado por el “etcétera”) resalta aún más la saturación acústica, y evita que se pierdan las connotaciones estéticas que aporta a la descripción del combate el empleo del verbo “*ycahcahuanca*,”²⁷⁴ que indica el bullicio socializado de seres animados, especialmente de las aves (su gorjeo, su canto) y de los seres humanos en multitud.

El tercer verso sigue la misma línea de movimiento y expansión, saturación del espacio, que los dos previos, pero connotando el difrasismo *in atl in tlachinolli* (la guerra): “*Ynpoçoniya ye onca çamiliniya yntlachinolliya...*”, donde el verbo *poçoni* está connotando el líquido por antonomasia, *atl* (agua), y “*çamiliniya yntlachinolliya...*” agrega el elemento ígneo y lo proyecta, así como *pozoni* hace con el líquido. Así también el espacio ocupado se expande mediante el recurso a “*oyohualpan teuhtlan motecaya...*”, que amplía la dimensión auditiva (*oyohualpan*, en donde los gritos), y de visión (*teuhtlan*, el polvaderal). Seguidamente añade un elemento más para la conformación del tema general del yaocuicatl, amplía la información acerca del valor del combate para incluir las aspiraciones de prestigio social: “*nemahuizçotiloya, nechimaltocayotilo oa...*”, se honra, se afama por el escudo. Los guerreros, entonces, combatían llenando en tropel el campo de batalla, ganando prestigio y alegrando a la deidad.

El cuarto verso toma una vez más las connotaciones acuáticas y las redondea al sumarles los aspectos de fertilidad: “*O ahquenman ontlatzihuiz yaxochitl mani yeehuaya*

274 *Ihcahuaca*, “el ruido o murmullo que hace la gente en la plaza” (Carochi), “for people or birds to make a lot of noise” (Karttunen), “gazouiller, chanter, en parlant des oiseaux, des insectes ou de la foule” (Wimmer)

atoyatempa”. Implica así con mayor fuerza los marcos secundarios que permiten la comprensión del texto mediante el recurso al cuadro-motivo del *xopanquicatl* como secundario al del *yaocuicatl*, que llevaría aquí la primacía del sentido de forma indiscutible. La combinación de ambos cuadros genera una metáfora adicional en este verso, donde la ubicación temporal y espacial que se aplica a las flores (*xopanquicatl*) se combina con el grado de amplitud semántica de los lexemas que denotan o connotan la guerra, y que luego le imprimen a la voz *xochitl*:

Marco	Categoría	Lexema	
<i>Xopanquicatl</i>		<i>Yaoxochitl</i>	<i>Oceloxochitlin, chimalli xochitli</i>
	Tiempo	Ahora y siempre, es perenne: “ <i>O ahquenman ontlatzihui</i> [...] <i>mani</i> [...] <i>atoyatempa</i> ”	Antes, es efímera: “ <i>in oncuepontimani</i> <i>oceloxochitlin chimalli</i> <i>xochitli</i> ”
	Espacio	<i>atoyatempa</i>	<i>atoyatempa</i>
<i>Yaocuicatl</i>	Amplitud	<i>Yaotl</i> , guerra: condición previa a <i>ocelotl</i> y <i>chimalli</i> .	<i>Ocelotl</i> , guerrero: participante en el contexto de <i>yaotl</i> . <i>Chimalli</i> , escudo: herramienta para llevar a cabo el proceso <i>yaotl</i> .

La intersección de ambos cuadros genera una interpretación adicional para *xochitl*, que pasa a significar tanto a los guerreros como a la guerra. El conjunto de la materia léxica exclusiva de este verso constituiría una metáfora que afirma que la guerra trasciende, es previa y será posterior a las vidas de los guerreros que en ella caigan. Es el “florecer” de los guerreros parte de la existencia de la guerra, pero es la guerra la condición previa para la existencia de los guerreros. Finalmente, el verso cierra uniéndose con el resto del canto al repetir el estribillo de su verso hermano, recuperando nuevamente lo acústico y visual desolado y sumándolo a lo acuático del comienzo del verso (“*atoyatempa*”).

Para el quinto verso vemos que no se suman contenidos temáticos, el tema no ha variado; se sigue refiriendo la fugacidad del guerrero, la cualidad de saturación del espacio,

la verticalidad descendente de la guerra, el goce que produce la guerra y la posibilidad del prestigio. Los únicos cambios son que, por un lado, suma connotaciones de un goce sensorial anteriormente no mencionado, el olfato, y que recupera la posición del enunciador, o hablante lírico, y del auditorio: “...*çan topan ahuiaxticac oo...*”; mientras que por otro lado se abre a la interacción con el auditorio: “*acon anquinequi onanca ye timallotl yn mahuiçotl ohuaya ohua.*” Si bien es mediante una pregunta retórica como consigue este efecto que carece de una dimensión conversacional real, el hacer la pregunta ya permite que el auditorio responda la cuestión en su fuero interno, si bien siguiendo las directrices ya marcadas por el canto. La pregunta busca involucrar al auditorio, pero en los términos de la voz lírica (individual o colectiva).

Para el sexto verso se aclara la relación entre el prestigio y la guerra, no es sólo que en la guerra se gane el prestigio, sino que el prestigio tiene su origen en la guerra: “*o anca yetimallotl yn mahuiçotl ohuaya ohua*”; además, no es cualquier prestigio, es el prestigio que implica ascenso en la escala social: “*ayxtlahuacan yaonahuac oncan quiçaya a yn tepilhua ohya*”, la nobleza surge de la guerra. Mediante la regla de supresión puede eliminarse las presuposiciones de esta proposición, el decir que “los guerreros luchaban y ganaban prestigio del que se gana en la guerra y que permite el ascenso social” puede convertirse simplemente en “los guerreros luchaban para obtener prestigio y convertirse en *pipiltin.*”

El séptimo verso recurre a una operación metonímica para expresar el combate. Aquí la parafernalia bélica será la que denomine a los combatientes, no más ya la metáfora de las flores: “*Ynquauhthuehueltica ocelopanitli nepanihui yeehuaya*” Tal estrategia estará sirviendo, a la vez, para asegurar un recorrido interpretativo; coadyuva a cohesionar el

canto al transferir el peso de la denominación metafórica (basada en el lexema *xochitl*) a la metonímica (basada en los ítems bélicos), aproximando los términos a sus referentes inmediatos (los guerreros). En otras palabras, este verso busca instituir un elemento más en la enciclopedia del auditorio, afianzando la correspondencia entre los guerreros y las flores que anteriormente los denominaban, asegurando una comprensión plena y, a la vez, comprometiendo la gama de interpretaciones disponibles para el auditorio. Para conseguir esto el verso retrata la escena con verbos muy similares a los empleados con las metáforas anteriores: “...*çacuanpanitl huitoliuh on poçonia...*”.

Al tiempo que esto ocurre, el verso aporta una nueva información que se tematiza al aparecer: “*Quetzallinchimaltica yeonnemamanalo çacuanpanitl huitoliuh on poçonia...*” Así, tras el conflicto se obtiene la ofrenda que son los cautivos, cautivos cuya naturaleza se explicita de inmediato: “*yeonca no hualehuaya ynchalcatl oo Amaqueme ooayohuilo...*”. Se muestra entonces la facción derrotada como lo que es, la ofrenda que alegra a la deidad y que se consigue en la guerra: “*yhcahuaca yaoyotl ohuaya ohuaya.*”

Cierra el *yaocuicatl* con una escena final que muestra el resultado del combate, la descripción del escenario del conflicto una vez pasada la conmoción: “*Yntlacotl xaxamacatoc Ytzlinteyntimanio*”. Los verbos empleados dan muestra del cese del movimiento que acompaña a todo el canto, dejando bien en claro que se termina ya el *cuicatl*, y que el final de este implica también el fin del conflicto narrado. Si además se considera las implicaciones del contexto original de actualización del *yaocuicatl* (de forma conjunta con un componente que calificaríamos de dancístico y musical), los recursos que revela poseer el texto y que le permiten el “frenado” gradual y el tránsito desde el campo cognitivamente más dinámico de la metáfora hasta el más estable de la referencia concreta

muestran las posibilidades performativas inscritas en la materia verbal de la modalidad discursiva. No es casualidad que la frase final sea: “*Amaquemeo o ayohuilo yhcahuaca yaoyotl ohuaya ohuaya...*”, donde es el referente general del tema del canto, *yaoyotl*, el que aparece haciendo estruendo, el mismo tipo de estruendo que hacen los escudos al principio del *yaocuicatl*.

El final de esta pieza presenta una última vez un elemento que satura el espacio en su descenso (el polvo del escudo, *chimalteuhtli*), pero su posición en el tiempo de la narración revela que tal acción es previa a la descripción de la apariencia del campo de batalla, mostrando una presentación del discurso que no sigue un orden cronológico, un rasgo que distingue al *cuicatl* del *tlahtolli*, y que puede seguirse incluso en la lectura del texto. Sin embargo, no debe ignorarse la ya señalada dimensión performática de la pieza, que podría probar equivocada la observación que aquí hago sobre la temporalidad del discurso. Acaba el canto con las palabras: “*chimalteuhtli topania motecaya ho hualehuaya ynchalcatl oo amaqueme oo ayohuilo yhcahuaca yaoyotl ohuaya ohuaya*”, el estribillo que marca la formación del par de versos y que deja, con las últimas vocalizaciones no léxicas, un espacio para el cese de la acción de los participantes del evento.

Este nivel al que se codificaba la performatividad de la pieza correspondería, como se mencionó más arriba, a lo que Eco denomina “fábula prefabricada”, el esquema más amplio de funcionamiento de este producto cultural, los lineamientos a partir de los cuales se organizan los cuadros. El siguiente nivel de construcción del *yaocuicatl* sería el de las secuencias estereotipadas, la pertenencia a un género. Para el caso presente, la determinación de este nivel queda sujeta, primeramente, a la identificación del nivel inmediatamente inferior, el de la construcción del tema; el equivalente a los cuadros

situacionales que menciona Eco. Para el *yaocuicatl* analizado, se halló una marcada preferencia por las macrorreglas de generalización y construcción, dejando de lado la supresión. Tal fenómeno se debe a la naturaleza misma de este modo del discurso, que no presenta linealidad regular en forma o contenido, volviendo así inútil todo intento de reconstrucción del tema conforme este principio. Finalmente, los *topoi*, las figuras en sí, como las metáforas, las metonimias, etc., que para su comprensión cabal necesitan actualizarse ante el reconocimiento de los cuadros por parte del auditorio o lector.

Caso especial merecen las isotopías, formadas por la repetición de semas a lo largo del texto, pero no lo suficientemente cohesionadas para ser tematizables. En términos de la estructura descrita para este ejemplar el primer punto a abordar son los locativos. Los lugares que el texto menciona como marcos en los cuales se desarrolla la acción de la mayoría las proposiciones pueden agruparse en tres grandes grupos: las que implican una relación de verticalidad (*topan*), las que connotan y denotan conflicto bélico (*yaonahuac ixtlahuacan*, *ixtlahuatl*, *teuhtlan oyohualpan*), y las de carácter déictico (*oncan*). Los primeros (verticalidad) se asocian a los verbos |tztzelihuiya|²⁷⁵ y |motecaya|,²⁷⁶ que corresponden a movimientos descendentes cuyo resultado es el extender algo.

Ahora bien, el grupo más numeroso de locativos es el que incluye aquellos que aluden al enfrentamiento bélico. La que más directamente alude a la guerra es *yaonahuac ixtlahuacan* (“junto del enemigo, en el llano”, significando “en el campo de batalla”); seguida por *oyohualpan teuhtlan* (“donde los gritos, en el polvaderal”, significando “campo de batalla”) *ixtlahuatl* “en llano, campo,” y “*atoyatempan*” La relación de estas expresiones

275 De *tztzelihui*, verbo intransitivo consignado en el *Vocabulario...* de Alonso de Molina con el significado de “caer nieve o granizo”.

276 De [-*teca*], verbo transitivo consignado en el *Vocabulario...* de Alonso de Molina con el significado de “poner cosas largas tendidas” o “echar”, y con su forma transitiva |moteca| traducida como “echarse” o “acostarse”.

con el conflicto las conocemos por su reiterada presencia en los *cuicatl* en asociación con acciones de guerra. Finalmente, la relación más sutil se observa en *atoyatempan*, traducible como “a la orilla del río”, atendiendo tanto a su contexto inmediato (que le vincula con la “flor de guerra”, “*yaoxochitl*”), como al mediato, donde hallamos expresiones que connotan líquido en movimiento violento al emplear verbos como *poçoniya*,

La última categoría indicada, los locativos déicticos, ubicaban al escucha en relación con el contexto original de la enunciación en el canto, al mismo tiempo que le permitían recrear el escenario narrado desde la perspectiva de la voz lírica; funcionaban tanto en el aquí-ahora del performance y en el allá-entonces de la narración. Este es otro de los indicadores de esta dimensión de la actualización performativa del presente *yaocuicatl*.

Oncan acompaña aquí a verbos que describen la acción concreta del campo de batalla: “*Aoceloncacahua xochitlaya onca ya maniya...*”, “*...yaonahuac oncanquiçaya ayn tepilhua ohya...*”, “*yeonca no hualehuaya ynchalcatlo o Amaquemeo o*”; lo cual permite al escucha interpretar el contenido como una alusión a un evento ya conocido por el auditorio, pues este “*oncan*” apunta hacia una ubicación no explicitada, sino indiciada por los gentilicios “*chalcatl*” y “*Amaqueme*”, que refieren a un combate bien conocido durante una de las guerras contra Chalco. Vemos pues que los locativos trazan tres isotopías que se intersecan: la guerra como descendente, la guerra como lugar-momento de dinamismo, y la distancia entre el hecho narrado y el momento-espacio de la narración.

Las siguientes isotopías las observamos en las asociaciones semánticas de las frases verbales. Tenemos verbos que aluden a la aproximación, la cercanía física; verbos que indican expansión y dispersión, que a su vez pueden ser en un sentido horizontal o en un sentido volumétrico; verbos que aluden a la interioridad; y verbos que indican un

desplazamiento lineal. Finalmente, estos verbos pueden agruparse en aquellos que implican dinamismo y aquellos que indican estatismo.

	Cercanía física	Expansión y dispersión horizontal	Expansión y dispersión volumétrica	Interiorización	Desplazamiento
Dinámico	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Ma onnequechnahualo</i> • <i>Ma'limani</i> • <i>Nepanihui</i> • <i>Huitoliuh</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Moyahua</i> • <i>Moteca</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Ycahcahuanca</i> • <i>Tzetzelihuia</i> • <i>Poçoniya</i> • <i>Milini</i> • <i>Oncuepontimanique</i> • <i>Ahuiaxticac</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Mochiuhticaqui</i> • <i>Nechimal tocayotilo</i> • <i>Nemahuizçotiloya</i> • <i>Ahquemman ontlatzihuiz</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Hualehuaya</i> • <i>Quiçaya</i>
Estático	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Onnemamanalo</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Mani</i> • <i>Xaxamacatoc</i> • <i>Yztlinteyntimatio</i> 		<ul style="list-style-type: none"> • <i>Anquinequi</i> 	

El entrecruzamiento de las isotopías que generan estos usos verbales provoca la contraposición entre dos esferas: integración y desintegración, entre el unirse y el dispersarse al fragmentarse; de igual forma puede notarse cómo los verbos que tienen relación directa con la acción bélica implican siempre dinamismo, mientras que los verbos que buscan el estatismo refieren a momentos fuera del espacio-tiempo de la guerra.

En conjunto estas nociones se corresponden claramente con la imagen de la guerra para las sociedades nahuas del Posclásico tardío:

- 1) La guerra se asocia con el movimiento que viene de “arriba”, del espacio habitado por los dioses diurnos: desciende sobre los hombres como obsequio o como castigo, pero siempre según el designio divino, siempre descendente.
- 2) La guerra implica movimiento, es movimiento. La guerra ebulle, vibra, baja, y al mismo tiempo que aglomera elementos, se extiende. El acto bélico crea, al existir, un tiempo y un espacio esencialmente distintos a los de la vida diaria. La guerra es un acontecer de carácter sacro con una finalidad concreta: el agradecer al numen por medio del tributo en forma de cautivos o de *cuicatl*.

Los valores asociados a la guerra en este canto, pues, no difieren cualitativamente de aquellos descritos ya en otros, lo que da una nota de autenticidad.

Una última isotopía que se genera en el texto es producto de las figuras que se utilizan para describir el conflicto y la parafernalia bélica. A pesar de las diferentes figuras (repetición, metáfora, metonimia, etc.), es harto notorio que las más recurrentes son aquellas que vinculan los elementos bélicos con el goce sensorial y el goce emocional. Hablando de las metáforas, por ejemplo, tenemos las denominaciones de guerreros, y de la guerra misma, como “*xochitl*” (*oceloncacahua xochitl*, *yaoxochitl*, *chimalli xochitl*, etc.). Acerca de estas flores se nos dice que son aromáticas (“*ahuiaxticac*”), que son bienqueridas de la deidad (“*yahuilitloca in Ycelteotl*”) y que descienden ligeramente (“*Çan [...] topan tzetzelihuia ne'calizxochitli*”). Acerca de las armas se nos dice que hay “*quetzallin chimaltica*”, escudos bellos, de precio, y que es los escudos hacen bulla, bella como la de las aves, y en conjunto como la gente de la plaza (“*ycahcahuanca*”). Los estribillos refuerzan estas ideas por medio de la repetición.

Hay, entonces, un interés implícito por comunicar al auditorio esta percepción de lo bélico: hay que disociar la guerra de las connotaciones negativas que implica y reposicionar el campo semántico en las proximidades de lo sublime, lo hermoso y lo deleitoso. Cabe mencionar que sabemos que existían esas connotaciones negativas de la guerra, ya que hay registro de distintos cantos en los que se retrata esta otra cara de la moneda, como en los *tlaaxcaltecatoyotl* que relatan la derrota de Tenochtitlan y recogen las voces de tristeza y dolor por lo perdido.

Un aspecto que no se ha mencionado hasta el momento es la posibilidad de entender el registro lingüístico de élite como un rasgo que configure, con su repetición, un aspecto

propio del sujeto transindividual que posee la primacía del sentido en el texto. Visto de esa manera aparece una característica definitoria de la voz del mismo haciéndose visible en el *cuicatl*: es un grupo social que tiene competencia en el uso del registro de élite de la lengua, que es capaz de recurrir a una terminología que no se corresponde con las formas usuales de referencialidad en la misma: en lugar de *mamalli* dice *xochitl*, prefiere *ihcahcahuanca* antes que *tlacacalaca*, y convierte *ma ticpehuacan* en *ma' onnequechnahualo*. Es así como vuelve la guerra en el florecimiento de plantas hermosas empleando un léxico ajeno al uso lingüístico del común de la población. Aunado a esto, el sujeto de la enunciación alude a un auditorio de elevado estatus social (*tepilhuan*), a quienes también puede dirigirse sin los marcadores de distancia social. Lo que puede hacernos pensar en una hipotética cualidad aristocrática del enunciador colectivo.

Bien pues, tras haber visto la estructura, las estrategias de generación del tema y el repertorio estilístico detrás de la producción de este *yaocuicatl*, se esboza la postura que concibe la guerra como un regalo para la divinidad, visión propia de la ideología “estatal” mexicana, según algunos autores.²⁷⁷ El interés por formar estas relaciones y el énfasis en sostenerlas a lo largo de la pieza pueden dar pie a suponer la posibilidad de disensión al interior del cuerpo social, misma que el poder establecido, dependiente de la política belicista, buscaría contrarrestar mediante la creación y actualización de los *cuicatl*, es decir, que estaría cumpliendo la función de “despertar al pueblo”.

La presencia de elementos léxicos de connotaciones acuáticas también puede dar una nota al respecto, ya que lo acuático es propio del campo de la fertilidad y la abundancia: la preocupación principal del comunero agrícola de las periferias de las ciudades nahuas. La

277 *Vid. supra.*

pieza asocia la guerra al agua estableciendo una relación entre el quehacer guerrero y la abundancia material, el principio simbólico del *atl tlachinolli*. Entonces, detrás del *yaocuicatl* se mira un perfil ideológico que percibe la guerra como fuente de bienestar material. Curiosamente, al mismo tiempo que lo anterior es esbozado en el empleo de los ciertos verbos, muy literalmente canta el texto sobre el que la gloria se adquiere en la guerra; es decir, es también fuente de bienestar emocional, de ascenso social.

Finalmente, el dinamismo que muestra el texto marca una línea entre el combate que relata, escenario de movimiento multidireccional y multisensorialidad expresa, y el momento del final del mismo, descrito en términos de quietud producto de la desaparición de los estímulos. Esta distinción queda fuertemente marcada por varios factores: el poco espacio textual que se le dedica al final del combate (un verso de ocho), las formas verbales distintas (la oposición entre el [-ya] del combate y el [-toc] del campo de batalla al final) y la oposición movimiento-quietud. Se deja ver así que las voces tras este discurso proclaman la guerra como aspecto vital de la existencia.

Ahora bien, esta voz (o voces) le hablan a alguien. Hay otro polo en el circuito comunicativo. En su contexto original, este polo correspondería al público oyente y a los mismos cantantes. De entrada podemos decir que el escucha, como perteneciente a la comunidad hablante de alguna de las variantes de náhuatl del Posclásico tardío en el Valle de México o sus alrededores, conoce la lengua, las referencias concretas al campo semántico de lo bélico (*tlacotl*, *chimalli*, *itzli*, etc.) y los sitios mencionados en el texto. Asumimos que debe formar parte de la facción ganadora de la historia, por el tono festivo de la composición; de haber sido parte de la facción derrotada, podría esperarse un *tlacolcuicatl* y no un *yaocuicatl* como el marco general de la interpretación.

Como parte de sus referentes, el auditorio posee el conocimiento de la batalla narrada en contra de las fuerzas chalcas en la actual Amecameca, lo que puede implicar tres puntos no necesariamente excluyentes: a) que el tiempo transcurrido entre la batalla y su narración no es tan largo; b) que los sucesos narrados son ampliamente conocidos por quienes ejercían el oficio bélico o que lo habían ejercido; o que c) este saber se ha transmitido recurriendo a otros medios con los que este *cuicatl* dialoga, es decir, forma parte de la historia oficial. En cualquier caso, los tres puntos anteriores se corresponden con lo que sabemos de la ejecución del *cuicatl* (eminentemente pública) y de su función. Los tres puntos recién señalados han de ser necesariamente incluidos en la reconstrucción de la enciclopedia mínima necesaria para conseguir la interpretación que el texto exige. Tales entradas se asumen como parte del horizonte heurístico de los *pipiltin*, especialmente del grupo dedicado a la guerra: el conocimiento del evento mediante el estudio de la historia o mediante la participación directa, así como la experiencia del combate se corresponden con los conocimientos que se adquirirían en el *calmecac*, centro de formación de las élites.

El auditorio modelado por el texto posee la competencia para decodificar el lenguaje de registro elevado que hace acto de presencia en el canto: las figuras retóricas y las denominaciones rituales (difrasismos) limitan el acceso a la comprensión plena a quienes no participaran de tales contenidos en su enciclopedia virtual. Este auditorio también sería capaz de conocer las referencias a las especies exóticas cuando aparecen (*ocelocacahuaxochitl*). Este receptor se siente aludido con las referencias a la élite guerrera que en el *yaocuicatl* aparecen (“*maonnequechnahualo antepilhuani*” “*oncanquiçaya ayn tepilhua*”) , y entiende de la terminología bélica técnica que excede los referentes del macehual que no las requiere para su función dentro del encuentro militar, pero que

formaba parte del conocimiento medio del individuo varón formado en el *calmecac*: “çacuanpanitl”.

Al mismo tiempo y de forma muy curiosa, parece que al lector se le insiste en la necesidad de identificar la guerra con el bienestar material, lo que es ya parte de la ideología de la clase dominante (la riqueza de los *pipiltin* procedía de las tierras ganadas en la lid), por lo que podría suponerse en este caso un público diferenciado, con un grupo conformado por la élite que comprende las referencias especializadas, y con otro conformado por los macehuales, a quienes se les insiste en la relación guerra-bienestar material; quizás aludiendo a la posibilidad de ascenso social o a la consecuencia del *tlamictiliztli* para la agricultura. Otro matiz que indica un receptor diferenciado es la ausencia de temas propios de la actuación social femenina, lo que permite asumir que esta pieza apuntaba a un público eminentemente masculino.

Si aceptamos la hipótesis de un público diferenciado implícito en la intencionalidad del texto, puede releerse la serie de alusiones consideradas hasta el momento como propias de la élite y ser entonces reinterpretada como dirigida a un sector de la población compuesto tanto por *pilli* como por *macehualli*: los guerreros de Mexihco y Tlatelolco.

Pueden ahora aventurarse algunas notas a modo de conclusión. Si bien se partió de la hipótesis de que el texto es un *yaocuicatl*, cualquier posible duda queda disipada tras la revisión a profundidad del tema a nivel de la proposición.

El canto pertenece a la tradición mexicana, tal y como lo indica la ausencia de rasgos dialectales ajenos y la adscripción ideológica a la facción ganadora del conflicto narrado en el mismo.

En el *cuicatl* conviven dos sistemas axiológicos revelados en las isotopías del texto: uno alude positivamente a la guerra, descrita como deleitable y deseable; el otro se halla a nivel más profundo y se relaciona con el agua y su principio de fertilidad. Este segundo es retomado por el primero de estos sistemas axiológicos, mismo que lo entreteje en su proyecto discursivo para sumarse el capital simbólico del mismo.

Asimismo, el texto está compuesto para comunicar por dos vías diferentes, una que permite fluir el mensaje hacia la élite guerrera, y otro hacia los macehuales, especialmente aquellos en vías de ascenso social mediante sus habilidades en el combate. De esta manera, las referencias de élite que no podrían haber sido decodificadas en su dimensión original por el público macehual, eran susceptibles de re-interpretación en el marco de la enunciación del *yaocuicatl*: los macehuales escuchas dotarían de sentido, de algún sentido, a estas frases ajenas a su habla por medio al recurso de los elementos lingüísticos comunes con los *pipiltin*. Ambos grupos aludidos, los *macehualtin* y los *pipiltin*, corresponderían a su vez a conjuntos de individuos masculinos.

Puede afirmarse entonces que para esta pieza de tradición mexicana la guerra forma parte medular de un esquema ideológico que es necesario difundir y sostener para su constante ejecución, al mismo tiempo que opera en un contexto festivo como herramienta catártica.

CAPÍTULO 4. EL *YAOCUICATL*, CONFLUENCIA Y DIVERGENCIAS

La tradición nahua del *yaocuicatl*

El *yaocuicatl*, según sabemos, es una forma discursiva que se producía en los grandes asentamientos de habla nahua en el posclásico tardío. Tenemos muestras de Tlaxcallan, Texcoco, Tlatelolco, Tenochtitlan y Chalco, entre otros. Esta amplia distribución nos permite afirmar que era un fenómeno bastante difundido y que guardaba ciertos rasgos en común que nos permiten distinguirlos de entre los otros *cuicatl* presentes en los manuscritos y considerarlos afines entre sí.

De este “género” podemos decir que tenía una función social muy importante. Ya se ha mencionado cómo se consideraba que el *yaocuicatl* debía de “despertar al pueblo,”²⁷⁸ además de permitirle recordar “las cosas de sus mayores” e incluso de servir como rito propiciatorio para la victoria.²⁷⁹ Estas tres funciones, el *yaocuicatl* como recordación, como enervante-estimulante para las propias tropas y como arma mágica contra el enemigo, los hallamos en las muestras de las distintas procedencias, aunque en proporciones varias.

El corpus

Los *cuicatl* seleccionados para el análisis llevado a cabo para este estudio comparten la característica de situar el tema bélico como el principal, el tema general. Si bien hay

278 Christian Bjordahl Sorensen comenta al respecto del papel de las emociones manejadas a través del *cuicatl*, retomando la consideración de las mismas como modos de comunicación (siguiendo la propuesta de Barbara Rosenwein de la que la autora parte para su tesis): “If there are expected emotional actions and reactions in a society, then it stands to reason that they would be communicated through cultural performances such as song.” *“Are There No Social Rules in Our Home” Fear, Anger, Power and the Aztec Empire*. Tesis presentada ante el Committee on Graduate Studies como requisito parcial para la obtención del grado en Master of Arts en la Faculty of Arts and Science. Trent University, Peterborough, 2012, p. 11.

279 Johansson Kéraudren, Patrick. “Yaocuicatl: cantos de guerra y guerra de cantos”, pp. 29-44, en *Estudios de cultura náhuatl*, volumen 22, Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM, 1992.

algunos que revelan rasgos más propios de otros géneros, la existencia de frases o juegos léxicos sólo interpretables dentro del marco de un discurso con referente bélico permitieron ubicarlos dentro de la categoría del *yaocuicatl*. Ya antes se hubo señalado que el marco (*frame*)²⁸⁰ de mayor amplitud explicativa, es decir, el que pudiera actualizar plenamente el contenido total de cada pieza, sería considerado como el género el género al que se adscribiría tal canto para este estudio. Así pues, es el *yaocuicatl* el marco explicativo que permite agotar las posibilidades léxicas de los cantos revisados.

Por su parte, la procedencia de los cantos fue asegurada con cierto nivel de seguridad recurriendo por una parte a las declaraciones de los eruditos que ya antes los estudiaron, y por otra a la revisión de las referencias geográficas, políticas e históricas de cada pieza. Así, las identificaciones de la procedencia de ciertos *cuicatl* realizadas por otros estudiosos fueron tomadas como una primera garantía. Posteriormente se hizo una revisión general de los manuscritos que permitió localizar las repeticiones de palabras clave como *Tenochtitlan*, o *Nezahualcoyotl* (y sus variantes) para identificar se las mismas aludían a focos de cierta importancia simbólica para el canto o si aparecían como protagonistas o escenarios de la acción narrada en el *cuicatl*.

Esta revisión permitió precisar aún más estas identificaciones. Finalmente, conforme a la primera parte del análisis, la búsqueda de la presencia de rasgos dialectales diagnósticos del habla mexicana, contrasté por última vez los *cuicatl* para asegurar aún más las identificaciones hasta ese punto ya realizadas. De este trabajo, pues, se desprende la selección final del corpus que a continuación se presenta.

280 Análogo a los rasgos de cada género en tanto que responden a la situación estereotipada de la enunciación de cierta clase de *cuicatl*.

Los *cuicatl* de origen tetzcocano fueron obtenidos principalmente de *Romances de los señores de la Nueva España*:

1. *de cacamatzin, último rey de tezcucoc cuando se bido en gra[n]des trabajos...* Ocupa los folios 5v-6v. Tiene mucho el tono de un *icnocuicatl* o un *tlaocolcuicatl* por cuanto rememora a Nezahualcoyotl y a Nezahualpilli y se muestra meditabundo acerca de la fugacidad de la vida; sin embargo, la acción que describe es la de la danza guerrera y el combate. A fin de cuentas, la voz lírica (identificada con Cacamatzin) recuerda a sus ancestros en *huehuetitlan* (el “lugar de los atabales”), el espacio mismo del *cuicatl* donde “ayahuiztli moteca cuicachimalayahuitlacochoquiyahui”, “llueven dardos de niebla de cantos de escudo”. De ahí que lo considere un “híbrido”, un *yaocuicatl-icnocuicatl*.
2. *huexutzinco tlatocacuicatl*. Ocupa los folios 10r-11r. Parece ser una pieza que conmemora la guerra en *Huexotzinco*, pues nombra a cuatro líderes de la facción tlaxcalteca (Xayacamach,²⁸¹ Calmecahua, Matzin y Temaxahuitzin) y a dos líderes de la triple alianza (Itzcoatl y Nezahualcoyotl), aunque para referir uno de ellos, Nezahualcoyotl, emplea también “Yoyontzin” y *chichimecaltecuiliti*.²⁸² Esta misma preeminencia del *tlahtoani* de Tetzcoco inclinó la balanza en favor de clasificarlo como de esta procedencia; además presenta “u” donde se esperaría una “o” en la transcripción, si bien lo hace de manera asistemática, lo que puede leerse como la interferencia de la variante del canto (la tetzcocana) con aquella asociada al registro escrito (náhuatl “clásico”, de fuerte influencia mexicana).

281 Este, además, el señor de Huexotzinco.

282 Argumento que este título alude a Nezahualcoyotl debido a que era uno de los que ostentaba el *tlahtoani* de Tetzcoco.

3. Sin título. Ocupa los folios 30r-31r. Este *yaocuicatl* no incluye más referencias históricas que el nombre de Cacamatzin, lo que, junto con la aparente interferencia interdialectal que también se presenta, permite clasificarlo como de origen tetzcocano. El canto versa sobre la acción bélica y celebra la captura de prisioneros como forma de agradar al “Dador de la vida”, pero recordando la propia mortalidad.²⁸³

De *Cantares...* se tomaron dos más:

4. *Teponazcuicatl*. Ocupa los folios 31r-31v. Resultó complicado asignar una determinada región de origen a este *yaocuicatl* debido a que la escritura es congruente con el habla mexicana, además de que la voz lírica se identifica una y otra vez como *nimexicatl*. El punto que contribuyó a ubicar como tetzcocano este canto fue la alusión a Nezahualcoyotl en dos ocasiones, una como tal, “Nezahualcoyotl”, y otra como *in mexicatl* y *chichimecatl*. Cabe recordar que el señor de Tetzcocho estaba emparentado con la casa real Tenochca por parte de su madre, Matlalcihuatzin, por lo que legítimamente podía reclamar el epíteto de “mexica” y de “chichimeca”, por su ascendencia materna y paterna, respectivamente. Volvemos a encontrarnos con una pieza “híbrida”, pues incluye elementos reflexivos y melancólicos al estilo de los *tlaocolcuicatl* / *icnocuicatl*.
5. *Ycuic Neçahualpilli yc tlamato Huexotzinco. Cuextecayotl, quitlali cuicani Tececepouhqui*. Ocupa los folios 55v-56r. Este canto alude a la guerra de Huexotzinco, como en *huexutzinco tlatocacuicatl*, si bien lo hace en un tenor similar al de *de cacamatzin...* (el número 1 de este listado); pues también incluye alusiones

283 La referencia al *Huitziltepetl* o *Huitzitztepetl* (ambas lecturas propuestas por Bierhorst) posicionaría a Cacamatzin en uno de los destinos para los muertos, sea el “paraíso” de Huitzilopochtli o el camino hacia el Mictlan.

a la remembranza y el duelo por los muertos en la guerra. León-Portilla considera que la identidad de Tececepouhqui es Nezahualpilli, de forma tal que el primer nombre fungiría como epíteto del señor de Tetzcoco. La lengua que se refleja en el texto es consistente con el habla mexicana tal y como se considera para este trabajo, mostrando así unidad en la recopilación y la posterior revisión del documento.

Por su parte, los *yaocuicatl* mexicanos fueron hallados casi exclusivamente en *Cantares mexicanos*.²⁸⁴ A continuación la relación de los cantos analizados:

1. Sin título. Ocupa el folio.18r. El canto incluye referencias a miembros de la nobleza tenochca: Chimalpopoca, Cahualtzin (su yerno) y Motecuzoma; además de la mención directa de Tenochtitlan y de Culhuacan. El *yaocuicatl* trata sobre la guerra como el origen de la gloria y como camino para agradar a la deidad, asimilando la gloria por herencia (Culhuacan) a aquella conseguida en la batalla. Cosa curiosa, el segundo verso parece ajeno completamente al tema general del canto: alude al llanto y al dolor como formas de merecimiento frente a María y el dios único; lo que podría indicar una sustitución no sólo del nombre de un numen, sino de todo un verso. La escritura apunta hacia un origen mexicana de esta pieza, encontrándose tanto la presencia del adverbio *ye* como el empleo de saltillo.
2. Sin título. Ocupa los folios 18r-18v. Este ejemplar es aquel cuyo análisis se transcribió *in extenso* en el capítulo 3.
3. Sin título. Ocupa el folio. 19v. El tema del *yaocuicatl* es el poderío militar tenochca como origen y sustento de su hegemonía, lo que viene al mismo tiempo como

284 León-Portilla, Miguel (edit.). *Cantares mexicanos*. UNAM-Fideicomiso Teixidor, México, 2011.

regalo divino y como tarea sagrada. En términos de rasgos dialectales diagnósticos, el canto parece corresponder, una vez más, al horizonte mexicana.

4. Sin título. Ocupa los folios 20r-20v. Este *cuicatl* versa sobre la permanencia de la hegemonía tenochca gracias a la guerra. Si bien se menciona a tres señores líderes históricos de la triple alianza: *Moteucōmatzin Neçahualcoyotzin Totoquihuatzi...*, es sólo al primero que se le nombra tres veces, y la única ciudad nombrada es Tenochtitlan. La escritura es congruente con la procedencia mexicana de los autores detrás del codicillo.
5. Sin título. Ocupa los folios 20v-21r. Da la impresión de que esta pieza podría ser una continuación del *cuicatl* previo, sin embargo, en el manuscrito se respeta la separación entre canto y canto, lo que lleva a pensar que es simplemente similitud temática. Este canto habla de la guerra como un evento destructivo al que convoca Motecuzoma y que ocasiona dolor, pero de la que es necesario participar por el honor y por agradar al numen con los cautivos. La escritura es congruente con un origen mexicana, salvo por una ocasión en la que aparece la voz *ahnelli*, con una aspiración mercada.
6. Sin título. Ocupa los folios 24v-25r. El canto refiere cómo en una campaña llevada a cabo por los mexicanos en Huexotla, al norte, la nobleza mexicana muestra su valía, a la vez que equipara la danza conmemorativa con el enfrentamiento recordado.
7. *Yaocuicatl ycuic in Motecuōmatzin*. Ocupa el folio 65r. Este *yaocuicatl* dedicado a Motecuzoma habla de cómo el campo de batalla es un sitio deseable, por cuanto de ahí se obtienen las cosas valiosas que son fuente y reflejo de la grandeza de este *tlahtoani*, de Tenochtitlan y de la deidad.

La razón detrás de la selección de cinco cantos para el caso tetzcocano se debe a que los *yaocuicatl* que pudieron identificarse se limitan a estos, y si bien el número de los ejemplos tenochcas-tlatelolcas asciende por lo menos al doble, trabajar con tal diferencia en los corpus analizados habría resultado en una sobrerrepresentación del estilo mexica, en detrimento del tetzcocano. Los *cuicatl* mexica empleados para el análisis se eligieron de entre los demás por ser los de más clara escritura y de más fácil identificación.

La variación dialectal

Al principio de este trabajo se mencionó la intención de identificar rasgos dialectales que pudieran resultar diagnósticos de la procedencia de los *cuicatl*, partiendo de los siete indicadores anteriormente definidos para el náhuatl típicamente mexica. Este objetivo, sin embargo, no pudo ser realmente alcanzado debido a la relativa uniformidad en la escritura. Eso sí, un rasgo no contemplado previamente se sumó a la revisión de los textos: la presencia de /u/ en lugar de /o:/, transcrita con “u”, como una indicación de habla no mexica. Se muestra a continuación un cuadro con los resultados de esta exploración. La numeración de los *cuicatl* es la anotada arriba, se marca con una x la casilla correspondiente al rasgo presente en la escritura del canto:

		h	'	ye	U	Elisión de V (posesivo)	Asimilación de C (reflexivo)	Metátesis (aplicativo)	Elisión de V final (perfecto)
T E T Z	1R			X	X				
	2R				X				
	3R				X				
	4C	X	X	X				X	
	5C	X	X	X					
T E N O C	1C		X	X					
	2C	X	X	X					
	3C	X	X	X					
	4C		X	X		X			
	5C	X	X	X			X		

H	6C		X	X					
	7C	X		X					

Con respecto a la representación del fonema /h/ en la escritura, característica del texto que apuntaría hacia el origen no mexicana del mismo, su aparición no parece tener un carácter sistemático en ninguno de los *cuicatl* analizados. Sin embargo, ocurre que en *Cantares...* tiende a aparecer intercalada esta grafía con la ausencia de marcación gráfica del cierre glotal, o con la representación del mismo mediante un apóstrofe; mientras que en *Romances...* hay una total ausencia de indicación de ambos alófonos. Esto parece responder al hecho de que *Romances...* fue recopilado por una sola persona en un periodo determinado, pero continuo; mientras que *Cantares...* es producto de la cooperación de diversos individuos, quienes participaron en el proyecto en tiempos varios o en lugares varios, de ahí la falta de uniformidad en cuanto a esta consonante en particular. Algo que, sin embargo, es necesario señalar, es la notable preferencia que se muestra en *Cantares...* por las marcas diacríticas (') para señalar en el texto la posible posición en el habla de un cierre glotal, lo que da una identidad clara al documento y apunta en dirección de la metrópolis mexicana.

El empleo del adverbio *ye* en lugar de la forma más difundida *ya* es regular y sistemático en *Cantares...*, pero la existencia de la partícula no léxica “ya” llega a oscurecer algunos contextos, sobre todo en el caso de los estribillos de este mismo documento; ex. gr.:

O anca
ye oncan ancopia
ya oncan
ye ipetl ycpal y yehuan Dios

*aya Ycelteotl ipalnemoa y ohuaya ohuaya.*²⁸⁵

Precisamente por ello, en cualquier canto en que se encontrara la partícula *ye* se consideró a las formas transcritas “ya” como una partícula no léxica.

De la pérdida de la vocal /o/ de los prefijos posesivos ante una palabra con vocal no epentética hay sólo un caso, y es conforme al modelo de habla mexicana. No hubo contextos donde se presentara una solución ajena a esta variante. Esto deja la incógnita acerca de si es un rasgo propio del habla de alguno de los involucrados en el proceso de recopilación, transcripción y corrección de los cantos. Para el reflexivo, la asimilación de la consonante en el caso de la primera persona (singular y plural) ocurre en un caso único entre los cantos analizados, y se da como era esperado para el caso del habla mexicana.

Otro de los rasgos a considerar fue la metátesis en la formación del aplicativo en los verbos con terminación en “oa”, es decir, tomando la forma [-lhuia] en lugar de [-huilia]. Para este, sin embargo (y de forma sorprendente) sólo fue posible hallar un ejemplo en el *corpus*, así que tal rasgo no pudo servir como indicador fiable de procedencia. Por su parte la pérdida de la última vocal del tema en la formación del perfecto no ocurrió, pues es de notar la excepcionalidad que implica el empleo del perfecto en los *cuicatl*; antes bien son el recurso al imperfecto y a los direccionales finales ([-ti]; [-qui]; [-to]; [-co]) las formas preferidas para fijar la temporalidad de los eventos. Esto podría tener que ver con la misma naturaleza del *cuicatl* en cuanto que era una forma de discurso que se actualizaba en la coevalidad del espectáculo: desde los relatos de tiempos pasados hasta los conjuros para

285 Verso final del canto 1 de los ejemplares mexicanos. Para ilustrar el caso señalo en negritas la anáfora, donde se observa el pareamiento del adverbio con un locativo. Portilla *et. al.* lo consideran una partícula no léxica, lo que resulta en un ordenamiento distinto de los segmentos con aliteración: *O anca ye oncan ancopia ya / oncan ye ipetl ycpal y / yehuan Dios aya / Ycelteotl Ipalnemoa y ohuaya ohua.*

momentos futuros se iban desarrollando conforme avanzaba la enunciación, en la contemporaneidad del tiempo de lo sagrado.

El último de los rasgos previstos como indicadores de procedencia fue el empleo de [-tin] para formar el plural de los sustantivos con raíz terminada en consonante. Sólo en un caso se encontró este recurso, al final del penúltimo verso del canto tenochca número 5: ...*yn man techona'huacan quauhtin ya ocelotin i a ohuaya etcétera*. La preferencia por los personajes y lugares concretos, necesariamente singulares, y el empleo de sustantivos en forma absoluta parecen hacer innecesario el empleo del plural. Ocurre, sin embargo, que en el canto tetzcocano número 5 aparece un plural inesperado: ...*teoaxochiotica ya a ihuinti a a in mexicame*.... El empleo de [-meh] en lugar de [-h] (de empleo regular para el plural de *mexihcatl* en los documentos de los lagos centrales) lleva a pensar en interferencia de otra variante.

Conforme se hizo la revisión de los *yaocuicatl* buscando ubicar la presencia de rasgos que rompieran el panorama previsto para las producciones mexicas, dos puntos nuevos se hicieron notorios; a saber: la alternancia de las vocales /o/ y /u/ en ciertos verbos y la presencia de formas verbales en no-pasado con un plural formado con [-n] en lugar de [-h]. El primero de estos fenómenos aparece en todos los *cuicatl* de *Romances*..., si bien de forma asistemática (se aprecia incluso en los títulos de los *yaocuicatl* 1, con *Tezcuco*; y 2, con *huexutzinco*); mientras que en *Cantares*... es desconocido. Por su parte, las formas plurales de los verbos formadas con [-n] no fueron rastreadas exhaustivamente, aunque parecen ser más bien escasas. La distribución del primero de estos dos rasgos refuerza la hipótesis del autor y el origen únicos del manuscrito *Romances*..., un solo individuo detrás de su recopilación, un individuo con un habla fuera del patrón de los islotes de los lagos, a

quien se ha identificado con Pomar. El segundo rasgo, de comprobarse su presencia como un hecho morfológico y no una curiosidad en la transcripción, podría poner de relieve la diversidad lingüística existente entre los círculos letrados de la época que alcanzó a filtrarse en la escritura, a pesar del modelo más o menos estandarizado promovido por las primeras autoridades religiosas coloniales.

El tema y su construcción en el yaocuicatl

La conformación y el tratamiento del tema bélico en los *cuicatl* parte primeramente del repertorio léxico asociado, ya que la tematización sólo es posible cuando existe materia verbal con la cual operar las supresiones, generalizaciones y construcciones en el discurso. Sean grandes o pequeñas las diferencias entre los mismos, existe un cúmulo de voces, y de sentidos comunes en estas voces, que en conjunto le dan identidad más o menos homogénea al *yaocuicatl*.

Ya John Bierhorst había hecho un trabajo bastante sistemático a este respecto, comparando el material léxico de *Cantares...* y de *Romances...* con discursos más o menos emparentados estilísticamente con el *cuicatl*, dando lugar a interesantes resultados en sus ediciones de ambos manuscritos. Aún así, dado que el interés de Bierhorst era más bien el lograr una visión cohesiva que diera cuenta del fenómeno “cuicatl”, yo tomo un camino distinto al tratar de individualizar una parcela de este conjunto en sus propios términos, buscando diferencias con otros representantes del mismo modo de discurso.

Así, puede decirse que dentro del horizonte léxico-semántico del *cuicatl*, existe un subconjunto donde se expresan las referencias bélicas, que al actualizarse en una pieza concreta tematizan los otros contenidos compartidos con otros horizontes léxico-semánticos

(dentro o fuera del *cuicatl*), particularizándolos. Este subconjunto lo conforman tanto la enciclopedia como el diccionario del género *yaocuicatl*. En ambos manuscritos la expresión del tema se presenta mediante el recurso a una serie de elementos léxicos (sustantivos, verbos y difrasismos) anclados simbólicamente en el campo semántico de la guerra. Así, las imágenes comunes y el vocabulario hipercodificado se hacen presentes de manera recurrente en todos los ejemplares de *yaocuicatl*.

Para poder observar claramente esta operación, se llevó a cabo un análisis en el que el primer paso fue clasificar los lexemas en tres categorías: verbo, sustantivo y difrasismo. El recurso a esta tercera categoría responde a la unidad semántica de estas construcciones. A continuación se procedió a localizar los conjuntos léxicos más recurrentes, para posteriormente clasificarlos conforme su núcleo semántico (la raíz, para verbos y sustantivos flexionados y derivados; y el sustantivo o verbo base, para los compuestos). Seguidamente se seleccionó el conjunto de lexemas con una frecuencia de aparición de al menos dos veces en la muestra de cada procedencia (salvo los difrasismos, debido a su escasez). Se hizo una excepción, sin embargo, con los nombres de lugares y personajes,²⁸⁶ dada su característica de tener un referente único.

De los *yaocuicatl* tetzcoanos se obtuvo el siguiente listado, en orden de frecuencia descendente:

Sustantivo

1	Xochitl ²⁸⁷
---	------------------------

286 Para la identificación de lugares y personas se recurrió principalmente a los trabajos de Bierhorst y León-Portilla *et. al.*, en las ediciones de *Cantares...* y *Ballads...* tan frecuentemente citadas en este trabajo.

287 Referencias a especies particulares, como *cacahuaxochitl* o *ixtlilxochitl*, se contabilizaron bajo este mismo lexema; pues se consideró que, pese al valor particular atribuido a alguna de estas (como la cualidad “aromática” de las flores referidas), estas no eran sino focalizaciones de alguno de los semas de *xochitl*, evidentes, si bien de manera menos puntual, en otros contextos oracionales.

2	Tlaltilpac
3	Chimalli ²⁸⁸
4	Cuicatl
5	Chalchihuitl
6	Pilli
7	Cuicanitl
8	Ieniuhtli
9	Ilhuicatl
10	Chimalxochitl/yaoxochitl
11	Yolotl
12	Huehuetitla
13	Teocuitlatl
14	Tlachinolli
15	Petlatl

Como puede observarse, entre los ítems contabilizados, el recurso a *xochitl* es claramente determinante. Este vocablo es compartido también en buena medida por otros *cuicatl* en ambos manuscritos, lo que lleva a afirmar que la presencia del mismo es característica de todo el modo de discurso *cuicatl* y no sólo del género aquí estudiado. Me parece necesario aclarar que cuando apareció el término en composición con otros lexemas de fuerte connotación bélica con los que formaba metáforas y que carecen de identificación como especies particulares, se le consideró aparte. Es el caso de *yaoxochitl* / *chimalxochitl*.

Otra serie de voces que, como *xochitl*, pueden hallarse compartidas con otros géneros de cantos son aquellas que aluden a materiales preciosos, usualmente aparecen en

288 Hubo cierto número de voces que no pasaron a formar parte de la lista y que tenían como modificador a *chimalli* (como *chimalcalli*). Se hace notar este hecho por la indudable relación entre este vocablo y el campo semántico de “lo bélico”.

metáforas que señalan la cualidad valiosa o deseable de personas u objetos: *teocuitlatl* y *chalchihuitl*.

Lugares y ubicaciones conforman también parte de la lista, especialmente la tierra, *tlalticpac*. Los sustantivos que refieren al canto, la música y el baile no son tampoco extraños, así como los que tratan de la emocionalidad.

Sobre las relaciones sociales encontramos *pilli* e *icniuhitli*, y sobre la guerra resalta especialmente *chimalli*, por su frecuencia en la muestra y por las voces compuestas que le incluyen.

Verbo

1 Huinti

2 Tequimiloa

3 Tlahtoa

4 Moteca

5 Ahhuiya

6 Tlailnamiqui

7 Popolihui

8 Icnotlamati

9 Choca

10 Tlamati

11 Tzetzelihui

12 Tlahcuiloa

13 Nehtotilo

14 Tlatzotzona

15 Tlacati

16 Poyahui

En los verbos existe mayor variación que entre los sustantivos, y no hay un empleo de voces que denoten directamente actividades bélicas. Lo que sí se puede observar es la existencia de grupos de verbos que comparten campos semánticos; como pérdida o tristeza (con *popolihui*, *choca* o *icnotlamati*), la fiesta (*tlatzotzona*, *nehtotilo*, *huinti*) y el ritual (*tequimiloa*), procesos mentales (*tlailnamiqui*, *tlamati*), comunicar (*tlahto*, *tlahcuiloa*), y fenómenos climáticos (*tzetzelihui*, *poyahui*)²⁸⁹. Los otros verbos no comparten significados, aunque la frecuente aparición de *moteca* podría ser correlato del carácter ritual y conmemorativo de los *cuicatl*, pues aparece para dejar constancia del establecimiento de ciertos objetos o estados de las cosas, sobre todo en relación a la divinidad y los elementos de la fiesta y la batalla, ex. gr.: *ayahuitzli moteca ohuaye...*²⁹⁰

Difrasismo

- | | |
|---|---------------------------|
| 1 | In cuauhtli in ocelotl |
| 2 | In atl in tlachinolli |
| 3 | In cualanyotl in cocolotl |
| 4 | In chimalli in tlacochtli |
| 5 | In petlatl in icpalli |
| 6 | Ixtlahuacan Yaonahuac |
| 7 | Polihui tlailcahua |
| 8 | Popozoni mimilini popoca |

Los difrasismos presentan varias caras, si bien aquí son presentados en su forma canónica.

Es de notar que los difrasismos aluden a los elementos bélicos, salvo *in cualanyotl in*

289 También se encontró el verbo *quiyahui*, aunque sólo tuvo una ocurrencia.

290 Tomado del *cuicatl* tetzcocano número 1. La palabra no está registrada en los diccionarios, Bierhorst sugiere que podría haber sido mal copiada de otro manuscrito y propone la lectura *ayahuitl*, que parece más adecuada al contexto, que presenta figuras e imágenes que aluden a la fiesta: *...maquiquiztlan yncahuacan nopan pani talticpac huiya ce çelihui mimilihui yahualihui xochitli...*

cocolotl y *polihui tlailcahua*, pues el segundo de estos se refiere al primero de los mencionados, es decir, el *cuicatl* pide, justamente, el final de los conflictos.

De aquellos identificados como tenochcas-tlatelolcas, o mexicas, se obtuvieron las siguientes tablas:

	Lexema
1	Xochitl ²⁹¹
2	Pilli
3	Chimalli
4	Ixtlahuac
5	Yectli
6	Mahuizzotl
7	Yaoyotl
8	Petlatl
9	Tecuhtli
10	Tlachinolli
11	Huehuetl
12	Cemanahuac
13	Ilhuicatl
14	Tahtli
15	Cohuayotl
16	Yaoxochitl / cuauhxochitl / necalizxochitl
17	Timallotl
18	Tlaocolli
19	Yollotl
20	Teuhtli

291 Tres de las apariciones de *xochitl* figuran bajo la forma *oceloxochitl*, que si bien es una especie identificable y por lo tanto se consideró como una referencia concreta, no deja de tener resonancias simbólicas. La cantidad de veces que apareció en la muestra refuerza esta intuición, si bien no deja de ser más que esto. En el caso del corpus tetzcocano apareció sólo una vez. Un caso similar lo presenta *ahcemellexochitl*, pues el vocablo alude a los guerreros en combate, tal y como se aborda en el capítulo tercero de este trabajo.

Lo primero que resaltó tras revisar el conteo fue la cantidad de términos que referían a elementos guerreros. De hecho, la amplitud del vocabulario en este campo semántico fue considerable, si bien la mayor parte de los lexemas apareció sólo una vez (*tlacotl*, *zacuanpanitl*, *tlacochtli*, etc.), además hubo voces que no pasaron al conteo que incluían como modificadores raíces de sustantivos propios de la parafernalia militar: *chimalcalli*, *chimalehecamalacotl*; *chimalteuhtli* se registró como una aparición de *teuhtli*, pero dado el carácter del vocablo parece apropiado mencionar aquí esta particularidad.

Una segunda categoría es la de voces alusivas a la clase social de los *pilli* y sus rasgos asociados (mando, rango, prestigio): *pilli*, *mahuizzotl*, *tecuhtli*, *timalotl* y, en algunos casos, *petlatl*. También encontramos alusiones a la fiesta: *cohuayotl*, *huehuetl* y, en algún caso, *petlatl* (bajo la forma *xochipetlatl*); así como lugares: *cemanahuac*, *ilhuicatl*. Podría ubicarse un grupo más, el de las voces referentes a la “emocionalidad”: *yolotl*, *tlaocolli*. Otros vocablos resultaron no agrupables.

	Lexema
1	Mani
2	Tlahtoa
3	Ihcahuaca
4	Cueponi
5	Momalina
6	Moteca
7	Mochihua / quichihua
8	Choca
9	Cacahuaca
10	Tlaixmati
11	Moyahua

12	Quinequi
13	Hualehua
14	Temo
15	Tlamati
16	Timaloa
17	Tlachichina
18	Momauizoa
19	Tzetzelihui
20	Tlatzihuia
21	Ahhuiya
22	Quiza
23	Quitlanehuia / motlaneuhtia
24	Quicocoa
25	Milini

De manera similar a como ocurrió con el corpus tetzcocano, los verbos presentan mayor variación. La ausencia de lexemas alusivos a la guerra resulta llamativa, antes bien fueron más frecuentes aquellos que aluden al movimiento, sea vertical (*hualehua, temo, moteca, tzetzelihui*), expansivo o centrífugo (*cueponi, moyahua, quiza*) o contractivo o centrípeto (*malina*). Curiosamente el único verbo estativo en pasar a la lista, *mani*, es también el más abundante en la muestra, por mucho.

Hallamos también verbos que aluden a la adquisición de prestigio social (*timaloa, momahuizoa*), al sufrimiento físico o emocional (*quicocoa, choca*) y a la emisión de sonido (*tlahto, ihcahuaca, cacahuaca*). Múltiples voces con una sola aparición pueden ser agrupadas dentro de estas tres categorías (como *quitzetzeloa* para la segunda, *quilacatzoa* para la tercera, o *miqui* y *motolinia* para la última). El resto de los verbos no pudo ser agrupado.

Lexema

1	In cuauhtli in ocelotl
2	In atl in tepetl
3	In petlatl in icpalli
4	In tizatl in ihuitl
5	Yohualpan Teuhtlan
6	In chalchihuitl in quetzalli
7	In tehuehuelli in pantli
8	In chimalli in tlacochtli
9	In mitl in chimalli
10	Ixtlahuacan Yaonahuac
11	Motzetzeloa mohuihuixoa

Al igual que en el caso del corpus tetzcocano, los difrasismos son, casi en su totalidad, alusivos a la guerra, con excepción de cuatro²⁹²: *in atl in tepetl*, *in petlatl in icpalli*, *in chalchihuitl in quetzalli* y *motzetzeloa mohuihuixoa*. De estos podemos considerar dos como complementarios de este campo semántico: *in atl in tepetl* e *in petlatl in icpalli*, ya que el primero de ellos denomina a la unidad socio-política a partir de la cual se configuraban los enfrentamientos; y el segundo refiere a la autoridad y el mando, íntimamente ligados al quehacer bélico, pues era a los *pipiltin* a quienes se consideraba como principales responsables del quehacer guerrero, y un motivo de la mayor importancia para hacer la guerra era la búsqueda o el ejercicio del control político sobre un área determinada.

Tras el análisis, puede verse que en el *yaocuicatl* están presentes los elementos que participan de la construcción del tema y que se esperarían de todo *cuicatl*: alusiones a los

292 No se consideró *in tizatl in ihuitl* como una de las excepciones a causa de la asimilación simbólica de la muerte en guerra con la muerte sacrificial.

elementos rituales de la plegaria en forma de canto-música-baile (*xochitl, tlatzotzona, tequimiloa, huehuetl, cuicatl*, nombres de deidades, etc.), referencias al sector de la población encargado de la dirección de esta misma actividad ritual y a su identidad conjunta como grupo (*pilli, tecuhtli, icniuhkli*) y menciones de materiales u objetos de precio, asociados a las dos categorías previas (*quetzalli, teocuitlatl, chalchihuitl*, etc.). Verbos y sustantivos individuales cargan, en el género, el peso de la tematización en el sentido compartido por todos los *cuicatl*.

Junto a estos recursos se hallan también los alusivos a la actividad guerrera, desde la parafernalia (*chimalli, in tehuehuelli in pantli, in chimalli in tlacochtli*, etc.), ubicación (*yohualpan teuhtlan, ixtlahuac*, etc.) y participantes (*in ocelotl in cuauhtli, cuauhtli*, etc.), hasta el concepto mismo (*yaoyotl, in atl in tlachinolli*, etc.), incluyendo metáforas que refieren a los combatientes o cautivos (*chimalxochitl, yaoxochitl*). Dentro del conjunto de elementos referentes a lo bélico, los difrasismos ocupan un lugar especial, pues parecen ser estos recursos los que en primer lugar aportan el peso semántico que “jala” el tema de las piezas hacia el horizonte de la guerra. Un segundo lugar lo ocuparían los sustantivos.

Estas observaciones permiten apreciar con mayor claridad el cómo se articula el material léxico en los cantos. Vemos, pues, que la referencia directa a léxico propio de la guerra (como *chimalli* o *yaoyotl*) se suma al empleo de voces no necesariamente vinculadas a este campo semántico fuera del *yaocuicatl* para re-semantizarse y re-semantizar estos mismos términos (como el caso de *ihcahuaca* en el *cuicatl* mexicana número 2). A su vez, la conformación del tema requiere del acomplamiento de campos semánticos compartidos entre aquellos que entran en juego con las dos categorías anteriores para poder funcionar plenamente; por ejemplo, las ideas de comunidad y de hermandad, comunes al *yaocuicatl* y

al *xopanquicatl*, que se expresan mediante las voces como *cohuayotl*, *pilli* e *icniuhtli*, enfocando a los *pipiltin* como grupo. Finalmente, el recurso a coordenadas socio-históricas precisas permite anclar el tema en hechos concretos del horizonte sociocultural del género; este es el caso de nombres de *tlahtoqueh* como Nezahualpilli, Motecuhzoma, Xayacamach, etc., o menciones a deidades, ya sustituidas en casi la totalidad de las veces por el término “Dios”.

Alusiones a parafernalia bélica (*Man quahuitototl yiehuaya çan tlacochtlin tototl...*),²⁹³ a momentos del combate (*Yn chalchihuitl teteyca quetzalli popoztequi a nohuaeyo tepilhuanytzin miquiztlahuanque...*),²⁹⁴ a títulos militares o personajes famosos por desempeñar funciones de este tipo (*in Quauhitlecohuatl in Cahualtzin...*)²⁹⁵ son una constante. Sin embargo, el tratamiento que recibe la guerra en cada uno es diferencial, se extiende desde los cantos de exhortación al combate hasta aquellos en los que los límites del género se desdibujan al formar híbridos con otras clases de *cuicatl*, como los *tlaocolcuicatl*, o los *xochicuicatl*; siendo la constante entre los mismos la primacía del marco del *yaocuicatl* para la interpretación de las figuras y referencias dentro de los cantos.

La tematización, si bien parte de la materia verbal disponible, sigue uno de tres posibles caminos: la supresión, la generalización o la construcción. Ya en el capítulo tres se revisó a detalle la construcción del tema en un *yaocuicatl* tenochca tomado del manuscrito *Cantares...*, el número dos. Para ilustrar lo invariable de la preferencia del género por estos mismos mecanismos se presenta a continuación un contrapunto, el canto tetzcocano número tres, tomado del manuscrito *Romances...*

293 *Cantares...* 18r-18v.

294 *Romances...* 55v, *Ycuic Neçahualpilli yc tlamato Huexotzinco. Cuextecayotl, quitlali cuicani Tececepouhqui.*

295 *Cantares...* 19v.

onizmolintimani cuahuixochitl

in izhuayo patlahuac aya

aca yncuepucan çã chimali xochitl i

moxochihu aya moyocoyan ipalnemohua ohuaya ohuaya

Extendiéndose retoñan las flores de árbol, de anchas hojas, *aya*; el florecer de algunos es sólo la flor de escudo, tu flor *aya*, Moyocoyani Ipalnemohuani *ohuaya ohuaya*.

xochitica yehua aca

ye yhuitulo

ye moçêçêlohuaya ao

can ixpan ni y cacãmatlo ay huiziztepetl a ohuaya ohuaya

Con flores se va alguno, ya la pluma *ao* se sacudía *ao*, sólo frente a mí, Cacamatlo, está el Huitziltepetl *a ohuaya ohuaya*.

y cuauhtli çazi

ya ozelotl chocã ao

com ixpani y cacamatlo ay huiziztepetl a ohuaya ohuaya

Los guerreros gritan, rugen *ao*, sólo frente a Cacamatl está el Huitziltepetl *a ohuaya ohuaya*

xochitl çeçêliuhticac oohuaye

cuapupuyahuatimani oo moyaoxochiuh i oçêloxochitla

yn ocã maniya yxtlahuaquiteca ohuaya ohuaya

Están lloviendo flores *oohuaye*, están brillando como águilas tus flores de guerra: la *oceloxochitl*, ahí está extendida dentro del campo de batalla *ohuaya ohuaya*.

neli mach imotlaçô y moxochi oo yn dios a ya

cuapupuyahutimani oo moyaoxochihui ocêloxochitli

yn oca mani ya yxtlahuaquitec a ohuaya ohuaya

En verdad tu preciosa flor *oo*, dios *a ya*, está brillando como águila *oo*: tu flor de guerra, la *oceloxochitl*, ahí está extendida dentro del campo de batalla *ohuaya ohuaya*.

aztatototl pâtlatinemiyan ipalnemohuani q[ue]çalaxochitli

yn tlachinolmilinia

quihualçêçelohua in izquixochitl a ohuaya ohuaya

Anda volando la garza, Ipalnemohuani quetzalaxochitl: enciende la chamusquina, sacude la izquixochitl *a ohuaya ohuaya*.

achi yn iuhca tiyanemi o yn ipalnemohua queçâlaxochitli

-y tlachinoli milinia

quihualçêçelohua yn izquixochitl a ohuaya ohuaya

Algo así andas yendo, *o* Ipalnemohua quetzalaxochitl: enciende la chamusquina, sacude la izquixochitl *a ohuaya ohuaya*.

El verso de apertura presenta en su primera parte las condiciones en las que se da la situación planteada en el *cuicatl*: las flores están retoñando frondosas. La segunda parte trata sobre la posibilidad del “florecimiento” de las gentes, es decir su ennoblecimiento: tal posibilidad es la “flor del escudo”, el cautivo de guerra, propiedad de Ipalnemohuani por cuanto de él viene la victoria y porque para él son las “flores recogidas”. Si bien no hay un

conector oracional explícito, se puede construir una proposición que incluya los contenidos temáticos de las proposiciones varias dentro del verso: se pueden hacer muchos cautivos en la batalla, por la intercesión de Ipalnemohuani y para su propia gloria, lo que permite el ascenso social; es decir: *la guerra es una oportunidad de ascenso social de origen y destino divino*.

El segundo verso presenta al “protagonista” del *yaocuicatl*, quien también encarna la voz poética. Aquí se nos dice que alguna persona se va, se eleva, por medio de flores; aquí *xochitl* puede significar tanto los cantos (con todo el ritual y parafernalia asociada) como los cautivos. Se dice también que las plumas se sacudían; una vez más tenemos dos posibilidades de interpretación: las plumas pueden referir a la imagen del ejecutante del *yaocuicatl* (por metonimia, donde *ihuitl* estaría por toda la vestimenta), en cuyo caso se leería como “los ejecutantes endivisados bailaban”; o pueden referir a los guerreros/cautivos en cuanto potenciales pacientes de la *itzmiquiztli / tlamiciliztli*, dando como lectura “los guerreros/cautivos estaban enfrascados en la batalla”. Finalmente se nos dice que Cacamatl se encuentra frente al Huitziltepetl (siguiendo a Bierhorst, quien le identifica como el “paraíso” guerrero). Considerando la tercera y última sección del verso, podemos generalizar y enunciar como proposición temática: *en el ritual canto-guerra los combatientes-ejecutantes van, como Cacamatzin lo ha hecho, hasta el paraíso guerrero*. El siguiente verso presenta sólo dos imágenes: los guerreros vocalizando agresivamente y Cacamatzin frente al Huitzpetl. Una vez más puede construirse una proposición que ligue ambas: *mientras la batalla ocurre, Cacamatzin se haya ascendido al Huitzpetl*.

Continúa el nuevo verso retratando el campo de batalla: las flores llueven, es decir, los guerreros-cautivos; los combatientes de Ipalnemohuani (con quienes se asocia la voz

poética) relucen por su bravura; la oceloxochitl (en este caso como metáfora y no en sentido recto), nuestros combatientes, se hayan dentro del campo de batalla. En otras palabras, generalizando: *nuestros notables guerreros hacen muchos cautivos estando en el campo de batalla*. El siguiente verso está pareado con este, del que es una reiteración, por lo que conserva el tema idéntico; sólo varía el receptor: este miembro del par interpela directamente a Ipalnemohuani.

Va cerrando el canto en el penúltimo verso al describir el actuar del numen. Ipalnemohuani quetzalaxochitl, como la garza, anda “volando”, va encendiendo los fuegos y “sacudiendo” a los guerreros; así pues, generalizando: *Ipalnemohuani va como volando, provocando la guerra*. Una vez más, el siguiente verso forma par con este y, nuevamente, conserva el tema.

Puede decirse entonces que el tema de este *yaocuicatl* es enunciabile, tras generalizar, como: *La guerra es un rito de origen divino que permite a los valientes, como Cacamatzin, consagrarse y glorificarse*. Como puede observarse con este otro ejemplo, la *supresión* no actúa como mecanismo para la generación del tema, en buena medida debido a lo aisladas que se encuentran entre sí las proposiciones dentro de y entre los versos. Son la generalización y la construcción, muy especialmente la primera, las opciones preferidas, pues permiten al receptor completar los “espacios vacíos” y abstraer las constantes entre segmentos aparentemente distantes.

Conforme a la revisión del corpus, de la cual se presentaron ya dos ejemplos de fuentes y orígenes distintos, se puede afirmar que las macrorreglas para la generación del tema operan en el *yaocuicatl* de forma desigual. La generalización parece ser el procedimiento favorecido, quizás por todo el modo de discurso y no sólo los cantos

guerreros. La falta de conectores oracionales, la independencia temática entre versos, la no-linealidad cronológica ni causal de los eventos relatados y el empleo a los recursos del estribillo y las partículas no léxicas (que sí inciden en el “adelgazamiento” semántico de las proposiciones al prolongarlas en su enunciación pero sin aportar materia verbal con significado) son, como era de esperarse, determinantes para la preeminencia de esta operación por sobre las otras dos.

Bien, habiendo visto cómo la materia verbal influye en la generación del tema anclándolo en el terreno de la guerra, y tras considerar las rutas preferidas por el género para lograr este mismo fin, se puede proceder a la revisión del funcionamiento de las figuras retóricas del género; finalmente, estas dependen de la tematización (construcción de los marcos interpretativos) para operar.

Dentro del terreno de los metaplasmos, quizás puede considerarse como característica del *yaocuicatl* la inexistencia de las partículas no léxicas con repetición de la vocal “i”, como *tlilili* (lo más usual son las formas *ohuaya*, *ohua*, *aya*, y *yeehuaya*, que no son exclusivas del género). Tal peculiaridad podría indicar la incompatibilidad entre esta clase de ideófonos y el carácter del *yaocuicatl*, indicado por el empleo exclusivo de vocales abiertas en partículas no léxicas (¿tal vez indicativas de un tono agresivo y solemne?).

Las metataxas, como la anáfora o la repetición, no parecen incluir ninguna exclusiva del género, antes bien acompañan a todo *cuicatl* como un recurso indispensable para el establecimiento de patrones rítmicos y como parte de las vías de expresión del simbolismo sonoro de la lengua. Por su parte, el análisis de las metalogías no es posible sin el correlato pragmático del género, perdido con la transcripción y los avatares sociohistóricos, así que escapa al alcance de este trabajo.

Entrando a los metasememas, no parece haber juegos verbales lo suficientemente abundantes, o anclados en el campo semántico definitorio del género, como para ser considerados típicos de. Caso aparte el de la metáfora, dado que su funcionamiento se haya ligado indisolublemente al entrecruzamiento de marcos interpretativos. Estas figuras se construyen a partir de ocho campos semánticos principales que actúan como núcleos desde los cuales se construyen al intersecar con el campo de lo bélico:

- 1) Flores (*chimalxochitl, yaoxochitl, cuauhxochitl, oceloxochitl*). En el *yaocuicatl* las flores ocupan un lugar aparte de los otros dos núcleos con los que más frecuentemente se asocian en otros géneros de *cuicatl*: ítems valiosos y aromasonidos. Las flores pueden representar los guerreros o los cautivos hechos en la guerra; dependiendo de si las flores se entrelazan o revuelven, o si son tomadas o “dan alegría” al numen. Por ejemplo: *ya huiya tlalticpa a qui nepapa xochitli omyohuala ycâ ya tetecuica yn ilhuicatl aya teomcuilachimaltica ye omnetotilo ohuaya ohuaya*.²⁹⁶
- 2) Ítems valiosos. En cuanto al horizonte de lo bélico, los ítems valiosos suelen formar figuras que refieren a los cautivos y a los guerreros, especialmente los del propio bando: *ma chalchihuitl oo ma teocuitlatl o yn quetzali patlahuac yye nequimilolo yxtlahuacan i yaonahuac a ohuayo ohuaya*²⁹⁷.
- 3) Movimientos centrípetos. Aquellas metáforas que parten de los movimientos centrípetos refieren al combate en su aspecto de experiencia dinámica y caótica, al mismo tiempo que lo asimilan al baile: *Quauhyotica oceloyotica ma*

296 *Romances...* 6v, de *cacamatzin, último rey de tezcucó cuando se bido en gra[n]des trabajos...* “van sobre la tierra, se meten diversas flores; en dos noches ya retumba el cielo, con escudos dorados se danza”.

297 *Romances...* 10v. *huexutzinco tlatocacuicatl* “chalchihuites, oro, anchas plumas de quetzal sean envueltas en el campo de batalla”

*onnequechnahualo antepilhuani...*²⁹⁸; ...*anquimalinalco anquilacatzoa y in tecpillotl*²⁹⁹; ...*ye oncan a yn itzquemeca huiya in quahuixochitica malintiac*³⁰⁰).

- 4) Fenómenos atmosféricos. Usualmente implican movimientos centrífugos y descendentes, y construyen imágenes abarcadoras, de englobamiento, que retratan el campo de batalla como una totalidad y que insinúan el origen divino de la guerra. A modo de ilustración: *chimalcocomocaya tlacochtli pixahuin tzetzelihui...*³⁰¹, ...*xochitl çeçeliuhticac oohuaye cuapupuyahuatimani oo moyaoxochihui oceloxochitli yn oca mani ya yxtlahuaquiteca ohuaya ohuaya*³⁰².

- 5) Sonidos y aromas. Las figuras construidas desde estos campos aluden a la saturación sensorial del campo de batalla y ligan la guerra con la experiencia estética de elementos como el canto, el aroma floral o el olor del incienso: ...*çeçelihui mimilihui yahualihui xochitli ahuiyatihuitz in tlalticpac a ohuaya ohuaya*³⁰³; ...*ycahcahuanca yn chimallin*³⁰⁴.

- 6) Enervantes. Estas metáforas se acercan a aquellas con referencias al aroma y al sonido en tanto que aluden al embotamiento de los sentidos por el “trance” del combate, equiparando ambas fascinaciones, la causada por la guerra y la originada en el consumo de sustancias; lo que también le imprime un cierto carácter de acto ritual: ...*a nohueyo tepilhuanytzin miquiztlahuanque*³⁰⁵.

298 *Cantares...* 18r. “¡Que con valor guerrero se abracen los cuellos, ustedes príncipes!”

299 *Cantares...* 20r. “Se entrelaza, se enrolla la nobleza”.

300 *Cantares...* 24v. “ya allá los vestidos de obsidiana se entrelazan con las flores-madero”

301 *Cantares...* 25r. “hay crujir de escudos, lloviznan, nevan dardos...”

302 *Romances...* 30v. “flores están lloviendo, extendiéndose están escampano tus flores de guerra en el lugar de flores de ocelote, ahí estaban, dentro del campo de batalla”

303 *Romances...* 6r. *de cacamatzin, último rey de tezcucó cuando se bido en gra[n]des trabajos...* “nevan, se abotonan, se redondea las flores, vienen aromatizando sobre la tierra...”

304 *Cantares...* 18r. “...gorjean los escudos”

305 *Cantares...* 55v, *Ycuic Neçahualpilli yc tlamato Huexotzinco. Cuextecayotl, quitlali cuicani Tecepepouhqui.* “mi grandeza, príncipes, están embriagados de muerte”.

- 7) Aves. Las referencias léxicas a distintos tipos de aves focalizan tres características: su apariencia, su canto y su valor; y cada una de estas puede relacionarse con algún otro de los campos semánticos mencionados: el canto con el sonido, su valor con los elementos de precio y su apariencia con las flores. Por ejemplo: *...anmoquimilotoque in xochitlahuan Motlatocaçomatzin tlaçoquecholtihuayan xiuhçacuantihuayan o non ohuaya ohuaya*³⁰⁶. Otro caso:

*aztatototl patlatinemiyan ipalnemohuani q[ue]çalaxochitli
yn tlachinolmilinia
quihualçêçelohua yn izquixochitl a ohuaya ohuaya
achi yn iuhca tiyanemi o yn ipalnemohua queçalaxochitli
y tlachinoli milinia
quihualçêçelohua yn izquixochitl a ohuaya ohuaya*³⁰⁷.

- 8) Movimientos violentos y efervescentes. Aparecen principalmente refiriéndose al movimiento del agua y son relativamente infrecuentes, lo que otorga mayor plasticidad al recurso en comparación con las formas altamente codificadas de algunos de los otros campos semánticos. Puede aludir a los guerreros-cautivos, a la saturación, al caos del campo de batalla o puede servir para completar alegorías con otros núcleos, como los campos floridos junto al agua o los temblores de tierra debido al baile: *Tlalla olini a quitzintia ycuic mexicatl yca quinihtotia quauhtli ocelotl iayo*³⁰⁸.

Si bien algunos de estos mismos campos forman parte de otras clases de *cuicatl*, como el *xopancuicatl*, el *xochicuicatl* o el *icnocuicatl*, lo que distingue la interpretación dentro de

306 *Cantares...* 65r. “ustedes se han envuelto en su lugar de flores de Motlatocazomatzin, surgen preciosos quecholes, surgen zacuanes de turquesa”.

307 *Romances...* 31r. “la garza anda volando, Ipalnemohuani quetzalaxochitl: enciende la chamusquina, sacude la izquixochitl. /Algo así vas andando, Ipalnemohua quetzalaxochitl: enciende la chamusquina, sacude la izquixochitl”.

308 *Cantares...* 31r, *Teponazcuicatl*. “Tiembla la tierra, comienza su canto el mexica, con su tortuga hace bailar a los guerreros”.

uno u otro cuadro es la dirección del desplazamiento metafórico. En todos los casos, para el *yaocuicatl* prima el recorrido interpretativo que se desplaza hacia el concepto central *yaoyotl*; es decir, son los lexemas que se toman de estos campos los que ceden su denotación para adoptar los referentes bélicos.

Estructuralmente no parece existir alguna condición que distinga los *yaocuicatl* de otros géneros, sea por el número de versos, por la estructura de los estribillos o por la disposición de alguna función en especial, como la llamada inicial, la convocación a la comunidad. Si bien esta última parece ser relativamente más frecuente que en otras clases de *cuicatl* (como el *icnocuicatl*), su presencia no difiere en proporción con respecto a la media del género, esto lleva a descartar estos rasgos como característicos.

El auditorio y su conformación en el texto

Los cantos que aparecen registrados en ambos manuscritos poseen, más allá de sus estructuras individuales, canales de comunicación comunes y referencias compartidas. Tales condicionan, como anteriormente se dijo, el cómo se conforman y estructuran los auditorios ideales inscritos en los mismos. Para poder dar una idea general del auditorio modelado por el *yaocuicatl* es necesaria la reconstrucción de los auditorios particulares de cada texto y su posterior comparación, abriendo así el camino para hallar los vectores de sentido más recurrentes, los que puedan dar cuenta de la identidad del escucha general al que se dirigían los textos de los *yaocuicatl*.

La primera parada para identificar el auditorio al que se dirige una pieza son los pronombres y vocativos, pues ellos fijaban una coordenada pragmática precisa al momento de la ejecución. Un segundo punto de referencia son las informaciones dichas, capaces de

ser decodificadas efectivamente por un auditorio ideal. Correlato de la anterior son las informaciones no dichas, aquellas que requieren estar disponibles en la enciclopedia del auditorio ideal para permitir el funcionamiento del texto en cuanto que estructura significativa. Presento a continuación una tabla con la síntesis del análisis realizado para la identificación de los auditorios ideales construidos por cada pieza. Primero el caso tetzcocano:

Canto	Ubicación/título	Auditorio
1	<i>Romances... 5v-6v</i>	<p>El cuicatl asume como escuchas ideales a los pipiltin, miembros del mismo grupo social que la voz lírica: <i>Yn antocnihuane</i>. Especialmente a un grupo dentro de estos, aquellos que comparten la reflexión de Cacamatzin. Los “otros” son los que hablaban sobre él: <i>noçâ nomã ye nehuatl nechonitoa...</i></p> <p>Esto es congruente con el elevado estilo del canto, con voces tan complejas como <i>cuicãchimalayahuitlacochoqui</i>.</p> <p>Y con la ocupación ritual-guerrera que se ve en el canto: <i>...teomcuitlachimaltica ye omnetotilo...</i></p> <p>El grupo social aludido conoce al linaje gobernante de Tetzco: <i>niquimilnamiqui yn tlatohuanime netzãhualpila [...] cuix om noçâ yn netzahualcoyotl</i>; así que probablemente el <i>cuicatl</i> da preferencia a un auditorio tetzcocano.</p>
2	<i>Romances... 10r-11r</i>	<p>El auditorio ideal es la nobleza, con quienes se identifica la voz lírica: <i>y ma yc xonahuiyãcan antepilhuãñ i huexotzinco...</i>. En este caso se dirige a aquellos que conocen sobre Xayacamach, Temayahui, Itzcohuatl y Nezahualcoyotl, específicamente sobre la campaña de Huexotzinco.</p> <p>Parece también dar preferencia a un auditorio tetzcocano, por el empleo del nombre <i>Yoyontzin</i>: <i>yn tepiltzinn i yehua yoyotzinn i...</i></p>
3	<i>Romances... 30r-31r</i>	<p>Este canto parece ser dirigido a Ipalnemohuani, a quien se le celebra. Sin embargo, puede tener otro auditorio; un grupo social al que hay que señalarle y recordarle que la guerra es del agrado del numen de quien depende la existencia y quien también elige provocarla (así oculta el papel de las clases dirigentes en la gestación de los conflictos), que es una oportunidad de ascenso social y que basta con mostrar valor para obtener el favor divino: los <i>macehualli</i>.</p>
4	<i>Cantares... 31r-31v</i>	<p>El canto habla sobre Nezahualcoyotl, a quien identifica como mexicana-chichimeca, reclamando las herencias materna y</p>

		<p>paterna, y a quien atribuye gran destreza marcial: <i>Oyohualpan tepoloa in mexicatl y chichimecatl...</i>; capacidad para invocar o provocar la guerra: <i>Acolihuacan inNeçahualcoyotzin moteoauh pohpoçontoc in motlachinol a mimilintoc popocatoc ye oncan o atl in tempan aya</i>; además de dotes de cantor: <i>Chalchihuitl ololihuic a nicnocozcattia nicuicanitl ye nomacehual</i>. Además, se le llora: <i>...chocotiaz nonanhuan yxayotl piyauhtiaz...</i></p> <p>El auditorio entonces es un grupo social que requiere que se le recuerden las glorias de Nezahualcoyotl, pues si bien el canto es conmemorativo también tiene una función “propagandística”. La clave la dan varios puntos: 1) Tiene un manejo del lenguaje más en sentido recto que “literario”; 2) alude a destinos después de la muerte a los que no aspiraban los <i>pipiltin</i>, sino que eran los esperados por otras clases sociales: <i>chiucnauh atl ypempan...</i>; y 3) menciona de forma directa a otro grupo social: <i>...nicuicanitl ye nomacehual...</i> Se puede afirmar entonces que el auditorio construido por este <i>yaocuicatl</i> es el conjunto de los <i>macehualli</i>, probablemente tetzcoanos dada la focalización en Nezahualcoyotl.</p>
5	<i>Cantares... 55v-56r</i>	<p>Un primer vocativo es “Tlacahuepan”, hermano de Motecuhzoma Xocoyotzin y fallecido en la guerra contra Huexotzinco, según León-Portilla <i>et. al.</i> Estamos también entonces ante un <i>yaocuicatl</i> que refiere a la campaña de Huexotzinco. Dado que este personaje se refiere ya fallecido en el canto, se asume que debe haber necesariamente otro receptor a quien apunta la pieza.</p> <p>Este auditorio es un grupo a quien se le tiene que mencionar la participación de varios personajes en la campaña: Tlacahuepan, Ixtlilcuechahuac, Matlaccuiatzin, entre otros. Todos ellos de origen mexica y todos ellos llorados en el canto.</p> <p>Reforzando este punto aparece una referencia a los tlatelolcas: <i>Ye tlatileque ya yolimale ya anca...</i>, además de varias alusiones a los mexicas.</p> <p>El canto esboza entonces un auditorio de la nobleza, de probable origen mexica si se considera que podría haber tenido una función propagandística: buscaba reforzar los lazos entre ambos altépetl al reconocer el esfuerzo mexica en la campaña que más había favorecido a Tetzco, todo desde la voz del <i>tlahtoani</i> tetzcoano.</p>

Para la parte del corpus considerada como de origen mexica:

Canto	Ubicación/título	Auditorio
1	<i>Cantares... 18r</i>	La primera coordenada es la apelación a Motecuhzoma:

		<p><i>...oncan in totla'toa ohuaye tiMoteucçoçomatzin huiya.</i> La segunda es a “Dios”: <i>...oncan tonoc o in Dios tetatzin...</i>, a quien se dirige para atribuirle la protección de la ciudad. La tercera es a dos miembros de la nobleza tenochca: Chimalpopoca y su yerno Cahualtzin, a quienes atribuye el cuidado del gobierno del dios.</p> <p>El léxico es rebuscado, en el sentido de emplear muchas palabras compuestas, lo que lo pone lejos del alcance del hablante promedio.</p> <p>Atribuye a los escuchas la función de guardar la ciudad en nombre del dios, de quien proviene su gloria.</p> <p>El auditorio así configurado es congruente con la nobleza mexicana, sobre todo la emparentada con la casa real, lo que en español viene a denominarse “la corte”.</p>
2	<i>Cantares... 18r-18v</i>	<p>La nobleza mexicana, especialmente la vinculada con el ejercicio guerrero, es el principal auditorio que se configura en este <i>yaocuicatl</i>, si bien existe una lectura alterna que se dirige al conjunto de los <i>macehualli</i>, a quienes exhorta a participar de la guerra.</p>
3	<i>Cantares... 19v</i>	<p>En este canto la voz lírica, que se identifica con Nezahualcoyotl, interpela a la nobleza mexicana emparentada con la casa real y les recuerda lo efímero de su mandato: <i>Ammonahuatil ammonecuiltonol anteteuctin in Quauhitlecohuatl in Cahualtzin y oancotlaneuhque...</i>, y que el mismo procede de la deidad, quien protege a la ciudad: <i>...ymahuiço yn Ipalnemoa chimaltemoc nican a in Mexico...</i></p> <p>Nombra a estos mismos <i>pipiltin</i> como hijos de Icelteotl: <i>...iuh amechnahuati Ycelteotl y yehuan Dios yn amipilhuan...</i></p> <p>El lenguaje no es tan rico como en otros cantos.</p> <p>Siendo así, el auditorio ideal que el canto propone es el pueblo llano tenochca, ante quienes justifica el poder de la familia real a partir de la capacidad militar mexicana, del origen divino del mando y del sostenimiento de la paz, mediante la guerra.</p>
4	<i>Cantares... 20r-20v</i>	<p>La interpelación a las cabezas de la triple alianza (Motecuhzoma, Nezahualcoyotl y Totoquihuatzin) desde la apertura ya posiciona el canto en un cierto horizonte.</p> <p>El canto reitera la potestad de Motecuhzoma sobre la ciudad de Tenochtitlan: <i>...ye oncan in Mexico y ye oncan tontla'toa yehua tiMoteucçomay...</i></p> <p>Y asegura que es el esfuerzo militar el que sostiene la ciudad: <i>Quahuimania ocelomania manian huin ca'calihua huin yn atl o yan tepetl y in Mexico...</i></p> <p>Incluido el de los aliados de los mexicanos: <i>A yn Totoquihuatzin yehua Yohyontzin y tomiuh yca yan tochimal yca yca mani atl o yan tepetl</i> [y in Mexico ya ohuaya ohuaya].</p> <p>Siendo así, el auditorio ideal que el canto propone es la nobleza</p>

		tenochca, si bien es posible una lectura alterna igualmente actualizable en el texto. Para esta segunda lectura el auditorio ideal sería el pueblo tenochca, en primer lugar, y el de los <i>altetepemeh</i> aliados; debido a que justifica el poder de la familia real a partir de la capacidad militar mexicana, del origen divino del mando y del sostenimiento de la paz, mediante la guerra
5	<i>Cantares... 20v-21r</i>	<p>La voz lírica se dirige a los <i>pipiltin</i>: <i>Ma moquetza huehuetl antepilhuan...</i>, para luego ir aclarando, a lo largo del <i>cuicatl</i>, a quienes se refiere: a los <i>pipiltin</i> mexicas.</p> <p>A lo largo del canto la voz lírica insiste a estos mismos que es de Motecuzoma de quien proceden las mercedes: <i>...in tepiltzin Moteucçoçomatzi tequimiloaya...</i></p> <p>Además de exhortarles a participar en la guerra gustosamente: <i>...xiyaontlamatican yxtlahuatl ytec...</i>, y para mantener la honra: <i>...in mantechonihtocan in tocnihuan yn man techona'huacan quauhtin ya ocelotin...</i></p> <p>El auditorio configurado por este <i>yaocuicatl</i> es el conjunto de la nobleza mexicana dedicada al oficio guerrero, a quienes el canto busca exhortar a esforzarse en la guerra y despreciar la muerte, en pos de alcanzar las mercedes dadas por el <i>tlahtoani</i>, a su vez procedentes del numen.</p>
6	<i>Cantares... 24v-25r</i>	<p>Una vez más el canto se dirige a los <i>pipiltin</i>, en un sentido similar al <i>yaocuicatl</i> previo, es decir: exhortándoles a no aferrarse a la vida y a buscar el combate constantemente: <i>...a'nochipa teucyotl mahuizotl tla'tocayotl o antepilhuan yn çan achico o çan cuela chic a yn tinemi ye nican...; Quen huel xoconchihua quen huel xoconyanenequi yn ixochiuh in Dios</i></p> <p>Todo en pos de los honores que devienen del acto sagrado de guerrear: <i>...a mopalnemoani mopal tiyanemico yn tlalticpac y timacehualti...</i></p> <p>El léxico es rico, abundante en composiciones y metáforas.</p> <p>Entonces, el auditorio configurado por el <i>yaocuicatl</i> es el conjunto de la nobleza mexicana dedicada al oficio guerrero.</p>
7	<i>Cantares... 65r.</i>	<p>Aquí el canto se dirige a Motecuhzoma, a quien reconoce origen “divino” y gobierno sobre la ciudad: <i>Ylhuicatl ytiqi tiyocolloc tiMoteucçoçomatzin Mexico tontlatohua y in Tenochtitlani...</i></p> <p>Seguidamente se dirige a <i>pipiltin</i> mexicas ya fallecidos y les reconoce que por medio de la guerra ganaron fama: <i>...in tinopiltzin a in Tlacahuepantzin Yxtlilcuechahuac yaomiquiztli yca yaque on yn anconmahceuhque...</i></p> <p>Finalmente cierra calificando la guerra/sacrificio como “deseable”: <i>Amocnopilla ya in tiçatl, yn ihuitl...</i></p> <p>El léxico es igualmente rico y diverso.</p> <p>Dado lo anterior, el auditorio ideal reconstruible a partir del</p>

		análisis del texto corresponde con la nobleza mexicana dedicada a la guerra.
--	--	--

Se aprecia pues que el auditorio modelado por el género, su escucha ideal, guarda muchas y muy notorias similitudes con aquellos contruidos por otras categorías de *cuicatl* tanto por sus contenidos como por su forma y función. Así, la primera y elemental condición de existencia de este escucha era su capacidad de comprender la lengua. Una segunda condición sería la capacidad de estar presente en los momentos de actualización performática de la obra, el estar presente cuando se pusiera “en escena”, lo que restringe un poco más el campo al permitirnos delimitar del universo total de los hablantes de la lengua a aquel grupo que tenía contacto directo con estos cantos: los habitantes de las ciudades y de los territorios aledaños. Si bien sabemos que era posible la llegada de viajeros para las celebraciones religiosas, como durante la inauguración del Huey Teocalli en tiempos de Ahuiztlotl, es una suposición plausible el considerar que los *cuicatl* tenían como público previsto a aquellos cuya presencia era cierta, que se tenía por segura. Tenemos, incluso, algunas breves notas en los manuscritos que nos revelan acerca de los destinatarios precisos de algunos cantos, como el *cuicatl* LXIII de *Cantares...*³⁰⁹, destinado a ser cantado para Ahuiztlotl: “Nican ompehua coçolcuicatl ytoca, ye huecauh ic coquichitoque Tepaneca, in Mexico tlatoani Ahuiztotzi...”³¹⁰

Podemos reducir aún más al considerar que este escucha habría de ser capaz de interpretar a nivel de suficiencia los usos discursivos propios del género, la forma elevada del discurso festivo-ceremonial que era el *cuicatl*. El escucha es, entonces,

309 Según la numeración propuesta por León-Portilla *et. al.*, en la edición citada a lo largo de este trabajo.

310 León-Portilla, *op. cit.*, p. 516. Traduce el autor de la obra como “Aquí empieza el que se llama canto de cuna con el que hace mucho tiempo le hablaban varonilmente los tepanecas al señor de México, Ahuiztotzi”.

estereotípicamente *pilli*, un sujeto capaz de decodificar las complejas expresiones que aparecen en los cantos y que podía dotarlas de pleno sentido.

Es justo en este punto que comienzan a perfilarse las distinciones entre el *cuicatl*, en lo general, y el *yaocuicatl*; donde el primer nivel de particularización del escucha modelado del género estudiado es su género. El mexicano (o “náhuatl”) no posee marcas morfológicas de género gramatical masculino ni femenino, lo que hace que sea necesario formar sustantivos compuestos para especificar si un ser (siempre animado, no puede hacerse con inanimados) es macho o hembra, o si pertenece a la categoría biopolítica *cihuatl* o a *oquichtli / tlacatl*; salvo en los casos de sustantivos que impliquen sexo o género desde su raíz.³¹¹ En el género no aparecen voces femeninas directa ni indirectamente, así como tampoco “personajes” femeninos. Conjuntado todo se deja ver que el destinatario colectivo de los cantos es un público masculino, a quien se dirige una voz masculina.

A diferencia de otros géneros, en el *yaocuicatl* hallamos como destinatarios primeros o como co-destinatarios a los *macehualli*, sin que esto signifique que era alguna clase de música popular; era, ante todo, un acto sagrado de carácter (muchas veces) mágico, sancionado por el poder estatal. Lo que significa la aparición de esta clase social, es que el *yaocuicatl* tenía una función “propagandística” de gran importancia para el sostenimiento de las clases dominantes. Esta información ya había sido referida en capítulos previos, conforme aparecía en las mismas fuentes, pero hasta el momento no se contaba con evidencia concreta que respaldara esa tesis para el caso específico del *yaocuicatl*. Es también digno de mención que el hecho de que esta clase de reflexiones sobre la utilidad de

311 Ex. gr. *huehxolotl* es siempre macho, *ticitl* es siempre femenino y *tecoltzin* es siempre masculino.

los cantos para influir en los *macehualli* indican una clara conciencia de la eficacia retórica para la política y el control social.

Como se mencionó previamente, los cantos de guerra, como todo *cuicatl*, apelan en general a los *pipiltin*; sin embargo, tras el trabajo realizado es posible distinguir que los mensajes dirigidos a esta clase social estaban focalizados hacia subgrupos basados en su función dentro del aparato estatal: aquellos dedicados principalmente a la actividad guerrera eran exhortados a combatir sin temor y a buscar la gloria en vida y el favor divino; y a los que se encontraban más cerca de las casas reales se les recordaba que la guerra podía tener carácter defensivo y que de ella dependía la “salud” general del *altepetl* y de la *tlahtocayotl*.

La existencia de auditorios ideales “cruzados” (es decir: auditorios tetzcoanos contruidos por cantos tenochcas y viceversa) resulta harto interesante, pues revela que la intención del *yaocuicatl* no era solamente hacia dentro del *altepetl*, sino también hacia afuera. Dedicar o interpretar cantos para *pipiltin* o *macehualli* de otros *altepetl* parece haber tenido la función de construir identidades comunes; de la misma manera como un *yaocuicatl* mexica destinado a un público mexica reforzaba la identidad mexica y un *yaocuicatl* tetzcoano destinado a un público tetzcoano reforzaba la identidad tetzcocana.

Puede decirse también que el público que estas piezas modelan se caracteriza por asumir una postura generalmente positiva ante la muerte. El *yaocuicatl* posee un discurso de aceptación completa de la muerte sacrificial o la muerte en batalla. Llegando incluso a su celebración y a instar a su búsqueda. El recurso al exhortativo en primera persona del plural (nosotros) con preferencia por sobre el empleo del imperativo plural, permite inferir que el público al que se dirigía el *yaocuicatl* tenía como característica común el hallar eco

de esta postura, pues el discurso del *cuicatl* asume la pertenencia a la comunidad del oyente; era, pues, la comunidad guerrera.

Este público aludido también existe en función de la referencia directa, en el sentido de que su objeto de interés es un contexto histórico-social específico. Con esto me refiero a que el *yaocuicatl* tiende a presentar escenarios concretos como batallas específicas³¹², locaciones geográficamente ubicables³¹³ y personajes históricos concretos. Esto lo hermana con los *teuccuicatl*, en tanto que abundan las referencias a personajes relevantes.

A su vez, el tono histórico o de recordación que aparece en la mayoría de los *yaocuicatl* lo asemeja al *icnocuicatl*, aunque sin la preeminencia del carácter doliente de este último. Esto también permite ubicarlo como antecedente de ciertas producciones coloniales, como el *michcuicatl*.

Finalmente, queda ya sólo abordar la existencia de una percepción común en torno al origen y la finalidad de la guerra como rasgo distintivo del género. Más allá del tono individual de cada texto o del grado de aceptación o goce de las consecuencias del evento bélico, se da de forma recurrente el reconocimiento del origen divino del mismo; sea a través del reconocimiento del papel del numen en su realización, o a través de la construcción de isotopías que implican una verticalidad descendente en la llegada de la guerra.

A partir de lo arriba dicho, podemos entonces caracterizar al público escucha, al auditorio modelado por el género como un sector de la nobleza de las sociedades de habla nahua, limitado al público masculino con alguna participación en las actividades de guerra y con interés en recordar o celebrar sucesos pasados, como derrotas o victorias y personajes

312 Por ejemplo, el *cuicatl* mexicana 2.

313 Como puede verse en la constante referencia a la campaña de Huexotzinco y la presencia de nombres de algunos de los lugares donde ocurrieron los enfrentamientos.

que en ellas participaron, sea en el propio bando o en el contrario. Este sector de la población, además, concibe la guerra como un don de la divinidad, que la hace descender sobre los hombres.

El yaocuicatl como vehículo de axiologías emparentadas

Habiendo recorrido ya, en términos generales, las características del género aquí estudiado, y habiendo ya relacionado estas mismas características con algunos aspectos socio-culturales del contexto nahua del Posclásico tardío, se puede proceder a describir la ideología común que subyace a todos los *yaocuicatl*.

En primera instancia no sale sobrando el hablar acerca de la importancia que las sociedades que consumían y producían el género le daban a la guerra. La cantidad de ejemplares que han llegado hasta nosotros, si se compara con los “cantos traviesos”, por ejemplo, es un indicador de tal importancia. No podemos ignorar el peso que la labor de los recopiladores tuvo en la selección de los textos que finalmente llegaron a nosotros. El hecho de que quienes reunieron y transcribieron los cantos hayan incluido tan numerosos *yaocuicatl* es evidencia de la trascendencia que tenían tales producciones para ellos, como herederos de una tradición cultural, aún cuando estuviera intervenida ya por la influencia de occidente.

Muy ligado a lo anterior, es de notar que a pesar de la intervención de los modelos culturales impulsados por los poderes llegados de España, y a pesar del riesgo que para la hegemonía de estos mismos poderes podría haber significado la presencia de estos cantos de contenido bélico (lo que de hecho implicó una cierta censura contra los mismos, especialmente por su carácter pagano), el que en estas recopilaciones hayan muestras tan

abundantes implica que su número en tiempos prehispánicos era también grande. Tanto así que incluso contamos con producciones del período colonial, especialmente de los primeros momentos, en que se retoman los temas y las fórmulas propias del género. Así, el *michcuicatl*, tan de carácter doliente, o los *tlaxcaltecatl*, compuestos por la facción nahua vencedora, tuvieron su lugar como expresiones legítimas y legitimadas por el nuevo orden, que reconoció su importancia, como se vio en el capítulo primero.

Finalmente, la labor de los informantes viene también a jugar un rol en la consideración que hago de la cantidad de *yaocuicatl* existentes como representativa de su importancia para las sociedades nahuas del Posclásico. Estos ancianos, y posiblemente algunos *cuicapiqueh*, respondieron a modelos de preservación de la memoria que les eran ajenos, al menos en parte, sea por coerción o por deseo de cooperación (más probablemente por coerción en el caso de *Cantares...* y por cooperación para *Romances...*). A pesar de estos condicionamientos, la materia literaria que aportaron para el trabajo de los recopiladores no pudo haber sido directamente responsabilidad de estos últimos, pues aún a pesar del proyecto que conducía las indagaciones, era la memoria de los entrevistados la que guardaba los contenidos.

La exacerbación de los valores asociados al ejercicio bélico aparece como una constante en todos los textos analizados. Sea de forma casi propagandística o de manera un tanto más sutil, la visión de la guerra aparece como positiva. El revestimiento que poseen las imágenes guerreras de los *yaocuicatl* de símbolos asociados al goce sensorial, y la vinculación de estas dos esferas, permite suponer que existía una cierta condición de analogía entre ambas: ambas eran deleitables para el numen. La guerra, entonces, servía

para agradar al dios, pero también podía convertirse en fuente de goce para el individuo humano, por lo menos por miedo de la sublimación estética expresada en al *yaocuicatl*.

Esta forma de reverencia a la deidad por medio de la guerra es también posible en este sistema ideológico precisamente porque de la divinidad procede. La guerra, como acto ritual, era un hecho sagrado y consagrado de carácter obligatorio, tanto por su inexorabilidad como por su cualidad de necesaria. Debía existir la guerra para agradar al dios y porque el dios mismo la entregaba a los seres humanos.

Ahora bien, no todos los individuos podían participar en igual medida de este evento, no tanto por cuestiones prácticas o logísticas sino por la posibilidad de acceder a su significación completa. Primero que nada, este mundo quedaba vedado para las mujeres. La guerra era un asunto estrictamente masculino en el que la irrupción femenina podía ocasionar la derrota, así que había que conjurar esta presencia mediante su execración o su silenciamiento.

Un segundo filtro era el carácter noble de sus participantes, quienes podían acceder a la imagen total del evento, logrado gracias a la instrucción especializada del *calmécac*.

La guerra, entonces, actividad divina en origen y sacra en fines y funciones, estaba reservada a hombres de la nobleza en su dimensión sagrada total, quienes a su vez necesitaban reforzar sus vínculos identitarios y su compromiso con su “profesión” mediante la remembranza de hechos notables del acontecer en sus campos de interés.

El *yaocuicatl* tetzcocano y el *yaocuicatl* tenochca

Entre las principales diferencias que podemos hallar entre ambos corpus está, primeramente, su abundancia: los *cuicatl* tetzcocanos cuentan con sólo cinco ejemplos,

algunos de los cuales podrían ponerse en duda por la competencia de un tema no bélico en buena parte de la composición. Los tenochcas, por su parte, constituyen la colección más abundante. Tal variación cuantitativa puede bien explicarse en tanto que para el poder mexica era especialmente importante la labor bélica, pues era el *tlahtohuani* tenochca quien llamaba a iniciar un conflicto, y porque, históricamente, eran los mexicas los miembros de la “Triple Alianza” con mayor tendencia expansionista.

El tratamiento diferenciado del tema

El tratamiento del tema es distinto para ambos focos de producción de *yaocuicatl*, primeramente por causa de la materia léxica de la que disponen. En los cantos tetzcoanos, por ejemplo, abundan más los sustantivos alusivos al aspecto no bélico de las piezas: *cuicanitl*, *huehuetitla*, *cuicatl*, etc. Esto les distancia claramente de los ejemplares mexicas, que cuentan con mayor abundancia de lexemas referentes a la guerra y a la nobleza: *yaoyotl*, *timallotl*, *ixtlahuac*, *tecuhtli*, etc. Si bien hay elementos que se repiten y que configuran la identidad compartida del género, las diferencias están presentes.

En el caso de los verbos los ejemplares tetzcoanos presentan más voces, o con mayor frecuencia, relacionadas con el dolor y la pérdida: *choca*, *icnotlamati*, *popolihui*; así como con elementos propios de la fiesta: *ahhuiya*, *tlatzotzona*, etc. Un caso particular es el de *huinti*, embriagarse, que si bien tiene su principal fuente en un *cuextecacuicatl* (con la particular fama de “ebrios” que tenían entre los nahuas los “huastecos”), no deja de resaltar; ya que el acto bélico se relaciona más, en el caso tetzcoano, con la celebración en el *cuicatl* que con el evento concreto del enfrentamiento.

Los *yaocuicatl* tenochcas y tlattelolcas dan mayor peso al movimiento, sobre todo al movimiento repetitivo, centrípeto y violento: *quilacatzoa*, *momalina*; o al movimiento de

dispersión, generalmente descendente: *quitzetzelo*, *tzetzelihui*. Haciendo eco de los sustantivos que tratan sobre la nobleza, también se presentan verbos que refieren la adquisición de prestigio social, bastante infrecuentes en el caso tetzcocano. Finalmente, los verbos que refieren a la generación de sonidos no armónicos: *choca*, *ihcahuaca*, *cacahuaca* y aquellos con sentido ígneo: *milini*, *tlachichina*; también marcan una diferencia con respecto a los cantos tetzcocanos.

En los difrasismos hay una relativa uniformidad en tanto que mayoritariamente tienen un sentido “guerrero”. Eso sí, hay mayor variedad en el corpus mexicana.

Viene a bien el considerarse la unicidad en el tema como otra posible distinción, pues mientras los *yaocuicatl* tenochcas tienden a mantener la guerra como tema único, los tetzcocanos lo convierten en tema central, pero no exclusivo, y lo intercalan con reflexiones al estilo de los *tlacolcuicatl*. Ahora bien, los términos en los que se dan estas variaciones son justamente los siguientes criterios a considerar, pues trascienden lo que podría ser la unidimensionalidad del tema y se proyectan también hacia la valoración que hacen las voces líricas sobre el mismo.

Como se menciona en apartados anteriores, existe una apreciación generalmente positiva del acto bélico. El deseo de agrandar al numen, la necesidad de la concreción del acto y la inexorabilidad del mismo se combinan para dar una visión compartida por todos los *yaocuicatl*, una que da preeminencia a los aspectos socialmente sancionados como positivos. Esto guarda congruencia con lo que sabemos de la institución militar de las ciudades miembros de la llamada “Triple Alianza”; sin embargo, tal no debe distraernos del hecho de que la imagen en macro no se opone con la existencia de matices que refuerzan, que disienten, o que se desvían, en cierta medida, de esta línea general.

Para el caso mexicana, el caso *tenochcatl-tlatelolcatl*, existe una abrumadora abundancia de expresiones y declaraciones que permiten observar el juicio positivo que el discurso de cada texto hace de la guerra. Están aquellas que aluden a la búsqueda de la muerte en batalla o a la desaprensión por la vida; aquellas que buscan agradar el numen y aquellas que refieren al deseo y al intento de conseguir los cautivos (estas últimas dos aparecen también en ejemplos *tetzcochanos*, pero en menor proporción).

Comparados con los *yaocuicatl* mexicana, en los cantos *tetzcochanos* se visibiliza con mayor frecuencia la “otra cara” de la guerra; es decir el drama humano, el sufrimiento ante la pérdida y la tristeza que le acompaña. Esta clase de reflexiones, usualmente identificadas con los *tlaocolcuicatl*, aparecen aquí como una marca típica, mas no exclusiva, del estilo del *yaocuicatl* *tetzcochano*.

La duda, la incertidumbre ante la existencia tras la muerte e incluso un cierto tono de desesperanza son sintomáticos de esta divergencia con respecto a la tradición *tenochca* del género. El tema sigue siendo bélico, la valoración final del mismo sigue siendo generalmente positiva, pero la presencia de lo que podríamos llamar una “no complacencia” ante el fenómeno de la guerra es un hecho constatable. El recordar a los caídos, por otro lado, ocurre en ambas tradiciones, aunque para el caso mexicana suele ser parte de una exhortación al combate.

Finalmente, los ejemplares mexicana tienden a referir mayor cantidad de nombres de personajes históricos y de ubicaciones concretas, juegan más con las enumeraciones que los ejemplares *tetzcochanos*, que parecen aludir únicamente a la campaña de Huexotzinco y que mencionan más personajes de procedencias varias que miembros de su propia sociedad.

Dos modelos de auditorio

Es corolario de las diferencias en la construcción del tema el que existen diferencias en cuanto al auditorio que modela cada tradición.

Menciono arriba que el público por estos textos esbozados es un grupo social específico, los *pipiltin*, y dentro de este específicamente se refiere a la población masculina. Además se presupone una ocupación guerrera o, por lo menos, la participación o apreciación usual en tal género de actividades. Se menciona también el interés por la remembranza y celebración de sucesos y personajes pasados, específicamente aquellos relacionados con la guerra, y por la consideración de esta última como de origen divino y de carácter sacro. Todo esto viene a ser válido para ambas tradiciones, si bien con sus respectivos matices y altibajos.

Una primera diferencia es la selección de la procedencia del auditorio. Por norma general, los cantos tetzcocanos conformarán una audiencia ideal tetzcocana y los cantos tenochcas-tlatelolcas harán lo propio. Una segunda diferencia es la especialización de los auditorios que construye cada corpus; para Tetzcocho sólo hay distinción de clase, *pilli* VS *macehualli*, y de procedencia, *tetzcoatl* VS *mexihcatl*, mientras que para Tenochtitlan-Tlatelolco existe una gradación ulterior. Por un lado muestra la distinción entre *mexihcatl* y *tetzcoatl*, y entre *pilli* y *macehualli*; pero además dentro de la clase dominante establece la separación entre “*yaoquizqui*” y “*tecuhtli*”, entre la parte de la nobleza dedicada a las armas y aquella más cercana al poder de la casa real.

Otra diferencia es el énfasis que los *yaocuicatl* mexicas ponen a “despertar” al pueblo: el *cuicatl* como herramienta de control social. Si bien para el caso tetzcocano esto no es desconocido, en el corpus mexica se aprecia un notorio interés por transmitir la

ideología estatal a los distintos estratos sociales dentro del propio *altépetl*, mientras que en Tetzco no es tan claro el grupo al que apunta esta función.

El yaocuicatl como vehículo de axiologías independientes

El pensamiento que se proyecta en los cantos tenochcas y tetzcoanos no es radicalmente distinto, pero sí presenta diferencias.

Los *yaocuicatl* tetzcoanos son menos abundantes que aquellos propios de Tenochtitlan. Puede decirse que, al menos en cuanto a representatividad numérica neta, en los manuscritos estudiados los textos de origen tenochca son una abrumadora mayoría. Siguiendo los argumentos presentados en el apartado sobre la base ideológica común del *yaocuicatl*, esto bien puede significar una mayor importancia otorgada al género entre los tenochcas que entre los tetzcoanos; indicio, si no es que correlato, de una diferencia también importante en cuanto a la percepción de la importancia del fenómeno completo de la guerra.

Hallamos también diferencias en el tratamiento del tema que nos permiten describir matices acerca de la función de los textos para la ideología de cada *altepetl* en particular. Para Tenochtitlan, aparentemente, era más importante el retratarse como una fuerza en expansión, como un grupo poderoso y belicoso que rendía tributo a sus caídos y que guardaba memoria de su propia trayectoria militar. Por su parte, Tetzco habría tenido mayor interés en cantar acerca de las inquietudes propias de la existencia prolongada: la muerte y la memoria, dejando en segundo sitio el proyecto expansionista. Ambos estados, entonces, habrían pretendido mostrarse como poderosas fuerzas bélicas, pero esto estaría

más acentuado en el caso mexihcatl; quizás debido a la relativa juventud del poder tenochca en el contexto del Anahuac.

CONCLUSIONES

Llegado el trabajo a este punto puede finalmente hacerse un breve esbozo del perfil general con el que describir las líneas generales que caracterizan los cantos de guerra tetzcoanos y los tenochcas.

De la tradición del *yaocuicatl* tenochca podemos decir que produjo textos de un carácter más “combativo” que aquellos tetzcoanos. Con “combativo” me refiero aquí a la búsqueda activa o a la aceptación gozosa del enfrentamiento armado. Esta diferencia puede deberse a factores más de tipo político o religioso, aunque eso pasa a segundo plano para el objeto de esta investigación.

La búsqueda del combate aparece ligada en esta tradición a la pérdida o disminución de la conciencia acerca de las consecuencias nefastas del mismo. La tristeza que los textos describen algunas veces y que parece acompañar a la pérdida, aparece también mitigada por la exacerbación del deseo del combate, desdibujándose.

Por otro lado, la tradición del *yaocuicatl* tetzcoano se distancia más del quehacer bélico. El recurso al tono pensativo y melancólico del *tlaocolcuicatl* cuando se rememora a personajes ya fallecidos y la focalización de los elementos de la fiesta o el ritual, el *yaocuicatl* y no la *yaoyotl*, son sintomáticos al respecto.

Al igual que el caso tenochca, la tradición tetzcoana era propia de la nobleza masculina, aunque no distinguía aquella dedicada específicamente a la guerra, como sí parece serlo la primera.

Si bien existen numerosos rasgos que unifican los *yaocuicatl* de ambas procedencias, no puede dejarse de lado la serie de diferencias que entre ambos grupos se dejan sentir. Más allá de la variación al interior de cada conglomerado de cantos, existen

también ciertas tendencias, preferencias observables dentro de los dos corpus. Ya en el apartado previo se han referido estos vectores que unifican tales conjuntos, y en los inmediatamente anteriores se han subrayado las diferencias principales entre los mismos, por lo que ahora ya sólo queda explicitar si el autor de este trabajo considera, o no, como representativos de tradiciones independientes estos cantos.

En el primer capítulo se había definido “tradición” como el conjunto de las obras compuestas por autores de con una identidad nacional o étnica compartida o como el imaginario literario con que un autor, individual o colectivo, cuenta al momento de crear, y su especular opuesto, el imaginario literario con el que el lector se enfrenta al texto al momento de “leerlo”. También en el primer capítulo se había señalado que con “literatura” (y su derivado, “literario”) se entiende aquí a las producciones reconocidas por una comunidad socio-cultural como con carácter estético y dignas de conservación y que tienen por materia prima la lengua. Considerando estas definiciones, puede afirmarse que existen de forma independiente la tradición del *yaocuicatl* tetzcocano y del *yaocuicatl* tenochca, con identidades diferenciadas y pertenecientes, ambas, a un contexto literario más amplio del que fueron igualmente herederas y continuadoras.

Puede verse en los textos que las líneas de continuidad al interior de ambos grupos de obras encuentra su explicación en una identidad compartida, reflejada en la forma particular de cada una de construir el tema y en el auditorio modelado a partir de sus recursos discursivos. Estas identidades diferenciadas cobran una mayor profundidad socio-histórica si se presta atención a las ideologías que en los mismos textos se expresan, logrando así “redondear” la idea de tradición. De esta forma, los etnonímicos empleados como vocativos dejan de aparecer como simples recursos retóricos y recuperan su

importancia como verdaderas referencias a realidades extra-textuales, constatables plenamente en los hallazgos de otras disciplinas.

Una vez realizado el análisis considerando los ejes planteados, y una vez consideradas las variaciones explicables a causas externas (recopilación, transmisión, etc.), puede decirse que los *yaocuicatl* de origen tezcocano y los de origen tenochca conforman una misma tradición general, con recursos muy específicos a los cuales atiende cada pieza en la medida en que su propio desarrollo lo requiere. La repetición en ambos corpus de referencias altamente codificadas, de metáforas y de otras figuras similares (tales como el uso de *xóchitl* y sus derivados para aludir a los guerreros o como calificativos positivos en el tratamiento del quehacer bélico), justifica suficientemente la inclusión de ambos corpus dentro de una misma tradición. Ahora bien, al tomar en cuenta los temas y los esquemas axiológicos similares que se repiten en la muestra, la unidad de la tradición nahua más amplia queda más que evidenciada.

Aún considerando lo arriba dicho, es innegable que existen diferencias sustanciales entre ambos conjuntos de *yaocuicatl*. De forma que habiendo ya afirmado la existencia de una única tradición nahua que sustentaba la forma del *yaocuicatl*, con elementos comunes que le caracterizan; puede también a la vez señalarse la existencia de formas diferenciadas dentro de esta tradición, formas asociadas al perfil ideológico del contexto de su procedencia. Hablar, pues, de un *yaocuicatl* tenochca y de un *yaocuicatl* tezcocano, a pesar de haber sido considerados usualmente como una unidad indivisible o como un fenómeno ausente (para el caso tezcocano), es posible.

Partiendo de lo ya demostrado, puede suponerse que la existencia de otras tradiciones de cantos bélicos es un hecho probable para el contexto del Posclásico tardío; lo

que abre paso a otras investigaciones similares que puedan aclarar con mayor nitidez las tendencias regionales, corroborando esta relación propuesta aquí entre la estructura profunda de la pieza y la tendencia ideológica de su *altepetl* de origen.

De forma análoga, el abordaje sistemático de otros géneros se abre como un campo nuevo y rico para el tratamiento de los fenómenos discursivos y estéticos del posclásico tardío en el Valle de México. Tanto más necesarios para poder refutar o reforzar las conclusiones aquí logradas. De probarse situaciones similares con otros géneros del *cuicatl*, será posible dar nueva luz y continuidad a la labor de reconstrucción del universo literario de las sociedades que nos precedieron, de su historia y de sus condiciones de existencia, trabajo que empezó a sistematizarse con la obra del padre Garibay y que ha seguido adelante con los esfuerzos constantes de otros grandes investigadores del tema.

Ya para cerrar esta disertación, me parece útil señalar que quedan aún un par de preguntas por responder, al menos para el autor de este trabajo, al respecto del *yaocuicatl*. Primero, si existe la posibilidad de identificar otros focos de producción de *yaocuicatl* que fueran contemporáneos a Tetzco y a Mexihco-Tenochtitlan y Mehxico-Tlatelolco, pues, por lo pronto, se sabe que en el periodo colonial temprano hubo aún *yaocuicatl* completos y bien anclados en la tradición prehispánica, especialmente los compuestos por tlaxcaltecas (la facción vencedora en el conflicto). Segundo, queda pendiente responder si es posible hallar la dimensión diacrónica a las tradiciones literarias de los distintos *altetepemeh*, inquietud que ya Amos Segala había señalado en su *Literatura Nahuatl* y que yo, por falta de talento, no pude llegar siquiera a comenzar a plantear. Tercero, queda también insoluta la cuestión acerca de la posibilidad de considerar las burdas conclusiones aquí logradas como coordinadas, quizás algo pobres, para llegar a dilucidar si términos como

huexotzincayotl o *chalcayotl* aluden realmente a la procedencia de los cantos o al estilo de los mismos (punto aún sujeto a debate). Cuarto y último, queda la pregunta sobre el papel de la ausencia de la voz femenina en el *cuicatl*, que aquí no fue sino insinuada.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvarado Tezozómoc, Fernando. *Crónica Mexicayotl*. Traducción de Adrián León, 2a. Edición, UNAM-IIH, México, 1992.
- Álvarez Lomelí, María Cristina. *Textos coloniales del Chilam Balam de Chumayel y textos glíficos del Códice de Dresde*. UNAM, Coordinación de Humanidades, México, 1974.
- Anawalt, Patricia R. "Atuendos del México Antiguo", en: *Arqueología Mexicana*. Edición especial 19, Editorial Raíces-INAH, México, pp. 10-19.
- Baudot, Georges. *Utopía e historia en México: Los primeros cronistas de la civilización mexicana, 1520-1569*. Espasa-Calpe, Madrid, 1983.
- Benavente, Toribio de (fray). *Historia de los indios de la Nueva España*. Editorial Porrúa, México, 2001.
- Bierhorst, John. *Ballads of the Lords of New Spain*. University of Texas, consultada el 4 de junio de 2014 en: <https://www.lib.utexas.edu/books/utdigital/index.php>
- . *Ballads of the Lords of New Spain. The Codex Romances de los Senores de la Nueva Espana*. University of Texas Press, Texas, 2009.
- Bjorndahl Sorensen, Peter Christian. "Are There No Social Rules in Our Home" *Fear, Anger, Power and the Aztec Empire*. Tesis presentada ante el Committee on Graduate Studies como requisito parcial para la obtención del grado en Master of Arts en la Faculty of Arts and Science. Trent University, Peterborough, 2012.
- Blai, Guarné. "La escritura de la diferencia. Identidad y representación cultural en el Katakana japonés", en: *La investigación sobre Asia Pacífico en España*. Editorial Universidad de Granada-Pedro San Ginés Aguilar, Granada, 2006, pp. 919-948.
- Bonfil Batalla, Guillermo. "La teoría del control cultural en el estudio de los procesos étnicos", en: *Acta Sociológica*, no. 18, septiembre-diciembre, 1996, pp. 11-57.
- Borgia Steck, Francisco. *El primer colegio de América. Santa Cruz de Tlatelolco*. Centro de Estudios Franciscanos, México, 1944.
- Brinton, Daniel Garrison. *Ancient Nahuatl Poetry, concerning, the nahutl text of XXVIII Ancient Mexican Poems*. Filadelfia, 1887. Consultada el 20 de junio de 2013 en la versión digital del 2004 en: <http://www.gutenberg.org/files/12219/12219-h/12219-h.htm>
- . *Rig Veda Americanus. Sacred songs of the Ancient Mexicans, with a gloss in náhuatl*. Filadelfia, 1890.
- Bueno Bravo, Isabel. "La guerra mesoamericana en época mexicana", en: *Estudios de Cultura Náhuatl*. UNAM, vol. 37, México, 2006, pp. 253-274.
- Cáceres Sánchez, Manuel. *Lenguaje, texto, comunicación. De la lingüística a la semiótica literaria*. Universidad de Granada, España, 1991.
- Campos, Rubén M. *La producción literaria de los aztecas*. Talleres Gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, México, 1936.
- Canger, Una y Karen Dakin. "An inconspicuous basic Split in nahuatl", en: *International Journal of American Linguistics*, vol. 51, no. 4, octubre de 1985, pp. 358-361.
- Canger, Una. "El náhuatl urbano de Tlatelolco/Tenochtitlan, el resultado de convergencia entre dialectos. Con un esbozo brevísimos de la historia de los dialectos", en

- Estudios de cultura náhuatl*. UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, vol. 42, México, 2011, pp. 243-258.
- . "Nahuatl dialectology: a survey and some suggestions", en: *International Journal of American linguistics*, vol. 54, no. 1, enero de 1988, pp. 28-72.
- Cantares Mexicanos*. Paleografía, traducción y notas por Miguel León-Portilla, Librado Silva Galeana, Francisco Morales Baranda y Salvador Reyes Equiguas, 3 vols. UNAM-Fideicomiso Teixidor, México, 2011.
- Cantares Mexicanos. Songs of the Aztecs*. Traducción, introducción y comentario de John Bierhorst, Stanford University Press, Stanford, 1985.
- Casado Candela, Loreto. "A la escucha de la literatura", en: *1616: Anuario de literatura comparada*, vol. XI, pp. 235-244.
- Clavijero, Francisco Javier. *Historia Antigua de México*, Porrúa, México, 1987.
- Cornyn, John H. *The Song of Quetzalcoatl*, The Antioch press, Ohio, 1930.
- Cros, Edmond. *Literatura, ideología y sociedad*. Traducción por Soledad García Mouton, Editorial Gredos, Madrid, 1986.
- . "Sociología de la literatura" en: Angenot, Marc *et alius* (Directores), *Teoría literaria*. Siglo XXI Editores, México, 2002.
- Curiel Defossé, Guadalupe. "El manuscrito 'Cantares mexicanos y otros opúsculos' de la Biblioteca Nacional de México: una tarea pendiente", en: *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, vol. 7, UNAM, 1995, pp. 71-82.
- Curl, John. *Ancient American Poets*. Bilingual Review Press, Tempe, 2005.
- Durán, Diego (fray). *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de tierra firme*. 2 vols., CONACULTA, México, 1995.
- . *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la Tierra Firme*. Editorial Porrúa, volumen I, México, 1967.
- Duvalier, Armando. "Romance y Corrido". en: *Crisol*. Números 84, 87, 88. México, 1937.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Lumen, Barcelona, 1999.
- . *La estructura ausente*. Traducción de Francisco Serra Cantarell, Debolsillo, México, 2005.
- Flores Bustamante, José Humberto. *Análisis estadístico-estructural de los cantos prehispánicos contenidos en el opúsculo de los Cantares Mexicanos del Ms 1628 bis BNM*. UNAM, Tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos. México, 2010.
- Flores Estrella, Josefina Hitsuri, *El personaje perdido. La nobleza indígena y el colegio de Santa Cruz de Tlatelolco*. Tesis de Maestría en Historia, UNAM, México, 2004.
- Franco Pelletier, Víctor M. "Simbolismo y oralidad", en: *Alteridades*, vol. 7, número 13, pp. 61-65.
- García Quintana, María José en "Los huehuetlahtolli en el códice florentino", disponible en: *Estudios de Cultura Náhuatl*. UNAM, vol. XXXI, México, 2000, pp. 141-165.
- Garibay K., Ángel María. *Panorama literario de los pueblos nahuas*. Editorial Porrúa, México, 1983.
- . *La Poesía Lírica Azteca*. Ábside, México, 1937.
- . *Poesía Náhuatl*. 3 vols., UNAM, México, 1993.
- Gillespie Jeanne, L. "*Women's Voices in the Cantares Mexicanos: Pleasure in the Word*". The University of Southern Mississippi. Versión en línea consultada el 15 de octubre de 2015 en:

- Goldman, Luciem. *Para una sociología de la novela*. Editorial Ayuso, Madrid, 1975.
- . “La sociología de la literatura. Definición y problemas de Método”, pp. 46-75; y “El sujeto de la creación cultural”, pp. 76-95, en: *Marxismo y ciencias humanas*. Amorrortu Ediciones, Buenos Aires, 1975.
- Haly, Richard. "Poetics of the Aztecs", en *New Scholar*, vol. 10, University of California, Santa Barbara, 1986, pp. 85-133.
- Hernández de León-Portilla, Asención y Liborio Villagómez. “Estudio codicológico del manuscrito”, en: León-Portilla (edit.) *Cantares Mexicanos*. UNAM, Fideicomiso Teixidor, vol. I, México, 2011, pp. 27-150.
- Jakobson, Roman. “Lingüística y poética”, pp. 347-395, en: *Ensayos de lingüística general*. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1975.
- Jáuregui, Jesús. “El concepto de plegaria musical y dancística”, en: *Alteridades*, vol. 7, número 13, pp. 69-82.
- Johansson K., Patrick. *Voces distantes de los aztecas. Estudio sobre la expresión náhuatl prehispánica*. Fernández Editores, México, 1994.
- . “Cuecuechcuicatl, ‘Canto travieso’: Un antecedente ritual prehispánico del albur mexicano”, en: *Literatura mexicana*. UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, vol. 13, no. 2, México, 2002, pp. 7-48.
- . “El *cuecuechcuicatl*: canto travieso de los aztecas”, en: *Estudios de cultura náhuatl*. UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, vol. XXI, México, 2011, pp. 83-98.
- . “Estudio comparativo de la gestación y el nacimiento de Huitzilopóchtli en un relato verbal, una variante pictográfica y un 'texto' arquitectónico”, en: *Estudios de Cultura Náhuatl*. UNAM-IIH, vol. XXX, México, 1999, pp. 71-112.
- . “Mitología, mitografía y mitokinesia. Una secuencia narrativa de la peregrinación de los Aztecas”, en: *Estudios de Cultura Náhuatl*. UNAM-IIH, vol. XXXIX, México, 2009, pp. 17-50.
- . “Testimonios históricos y literarios en náhuatl”, en: *Arqueología mexicana*. Editorial Raíces, INAH, volumen XIX, no. 109, México, Mayo-Junio 2011.
- . “Yaocuicatl: cantos de guerra y guerra de cantos”, en *Estudios de cultura náhuatl*. UNAM-IIH, volumen XXII, México, 1992, pp. 29-44.
- . *La palabra de los aztecas*. Editorial Trillas, México, 1993.
- . *Machiotlahtolli. La palabra-modelo. Dichos y refranes de los antiguos nahuas*. McGraw-Hill, México, 2004.
- Lacadena, Alfonso. “Regional Scribal traditions: Methodological Implications for the Decipherment of Nahuatl Writing”, en: *The PARI Journal*, Pre-Columbian Art Research Institute, vol. VIII, no. 4, primavera, Lafayette, 2008, pp. 1-22.
- Leander, Brigitta. *In xóchitl in cuicatl: Flor y canto; la poesía de los aztecas*. INI-SEP, Colección SEP-INI Número 14. México, 1972.
- León-Portilla, Miguel. “¿Una nueva interpretación de los Cantares Mexicanos? La obra de John Bierhorst”, en: *Estudios de Cultura Náhuatl*. UNAM, vol. XVIII, México, 1986, pp. 385-400.

- ". "Cuicatl y Tlahtolli", en: *Estudios de Cultura Nahuatl*. UNAM-IIH, vol. XVI, México, 1983.
- ". "Introducción general al volumen conocido como *Cantares mexicanos*", en *Cantares Mexicanos*. UNAM, Fideicomiso Teixidor, México, 2011, pp. 15-26.
- ". *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*. UNAM, México, 1993.
- ". *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*. Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM, México, 1966.
- ". *Literaturas de Anahuac y del Incario: la expresión de dos pueblos del sol*. Siglo XXI, México, 2006.
- ". *Quince poetas del mundo náhuatl*. DIANA, México, 1994.
- Limón Olvera, Silvia, *El fuego sagrado. Simbolismo y ritualidad entre los nahuas*. UNAM- INAH, México, 2001.
- Lockhart, John y Francis Karttunen. "La estructura de la poesía náhuatl estudiada en sus variantes", en: *Estudios de Cultura Náhuatl*. UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, vol. XIV, México, 1980, pp.15-64.
- López Austin, Alfredo. "Organización política en el Altiplano Central de México durante el Posclásico", en: Jesús Monjarás-Ruiz *et al.* (comp.), *Mesoamérica y el Centro de México*. INAH, México, 1985, pp. 197-234.
- López Austin, Alfredo. "Cuerpos y Rostros", en: *Cuadernos americanos. Nueva época*. UNAM, año VI, volumen 3, número 33, mayo-junio, México, 1992, pp. 146-156.
- ". "Intento de reconstrucción de procesos semánticos del náhuatl", en: *Anales de Antropología*. UNAM-IIA, vol. 15, México, 1978, pp. 165-183.
- ". *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*. 2 volúmenes, UNAM-IIA, México, 1990.
- López de la Rosa, Edmundo y Patricia Martel. *La escritura en Uooh*. UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, México, 2001.
- Lotman, Iuri M. "El texto en el texto", en: *Criterios*. Traducción de Desiderio Navarro, Casa de las Américas-UAM Xochimilco, México, 1993, pp. 117-132.
- Lozano, Jorge *et alius*. *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Cátedra, Madrid, 1999.
- Martínez, José Luis. *Nezahualcoyotl, vida y obra*. FCE, México, 1972.
- Matos Moctezuma, Eduardo. *Muerte a filo de obsidiana*. FCE, México, 1996.
- Mercenario Ortega, Mariana. *Los entramados del significado en los zapaniles de los antiguos nahuas*. UNAM, México, 2009.
- Monte de Oca Vega, Mercedes. *Los difrasismos en el náhuatl del siglo XVI*. UNAM, México, 2008.
- ". *Los difrasismos en el náhuatl de los siglos XVI y XVII*. UNAM, México, 2013.
- ". "Los difrasismos: ¿Núcleos conceptuales mesoamericanos?", en: Mercedes Montes de Oca (edit.). *La metáfora en Mesoamérica*. UNAM-II Filológicas, México, 2004, pp. 225-251.
- ". "Los difrasismos de la guerra y el sacrificio", en: *destiempos*, año 3, número 18. Consultado en línea el 30 de agosto del 2013 en: <http://www.destiempos.com/n18/montes.pdf>
- Navarrete Linares, Federico. *Las relaciones interétnicas en México*. UNAM, México, 2004.

- Noguez, Xavier: "La zona del altiplano central en el Posclásico: La etapa Tolteca", en: Manzanilla, Linda y Leonardo López Lujan. *Historia Antigua de México*. CONACULTA-UNAM-INAH, vol. III, México, 2001, pp. 199-236.
- Prem, Hans J. "Cohesión y diversidad en la escritura náhuatl", en *Itinerarios*, en volumen 8, año 2008, pp. 13-41.
- Raby, Dominique. "Xochiquetzal en el cuicacalli. Cantos de amor y voces femeninas entre los antiguos nahuas", en: *Estudios de Cultura Náhuatl*. UNAM-IIH, vol. XXX, México, 1999, pp. 203-229.
- Rojas, José Luis de. *México Tenochtitlan: Economía y sociedad en el siglo XVI*. COLMICH-FCE, México, 1986.
- Sahagún, Bernardino de (fray). *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Edición de Miguel Acosta Saignes, Editorial Nueva España, 3 vols., México, 1946.
- Sautron, Marie. "El lenguaje sonoro del canto náhuatl prehispánico", en: *Hesperia: anuario de filología hispánica*. Número 4, 2001, pp. 115-136
- Segala, Amos. "La literatura náhuatl ¿Un coto privado?", en: *Caravelle*. Vol. 59, 1992, pp. 209-219.
- . *La literatura náhuatl. Fuentes, identidades y representaciones*. Traducción de Mónica Mansour, Grijalbo-CONACULTA, México, 1990.
- Séjourné, Laurette. *El universo de Quetzalcóatl*. FCE, México, 1962.
- Sten, María. *Vida y muerte del teatro náhuatl: el Olimpo sin prometeo*. SEP, Colección SEP SETENTAS, México, 1974.
- y Miguel León-Portilla. "Teatro náhuatl prehispánico", en: *La palabra y el hombre*. UV, Número 9, México, 1959, pp. 121-147.
- Sullivan, Thelma. "Nahuatl Proverbs. Conundrums, and Methaphors, Collected by Sahagun", en: *Estudios de Cultura Náhuatl*. UNAM, vol. IV, México, 1963, pp. 93-177.
- Tomachevski, Boris. "Temática", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Siglo XXI, Buenos Aires, 1970.
- Tomlinson, Gary. *The Singing of the New World: Indigenous Voice in the Era of European Contact*. Cambridge University Press, New York, 2007.
- . "Ideologies of Aztec Song", en: *Journal of the American Musicological Society*, vol. 48, número 3, 1995, pp. 343-379. Consultado en línea el 20 de septiembre de 2015 en: <http://www.jstor.org/stable/3519831>
- Torres Rodríguez, Luis Daniel. *Mariconerías: Escritos desde el margen*. Isla Negra, San Juan, 2006.
- . *El palimpsesto del calco aparente: Una poética del Barroco de Indias*. Peter Lang Publishing, Nueva York, 1993.
- Van Dijk, Teun A. *Estructuras y funciones del discurso*. Siglo XXI, México, 2005.
- . *Texto y contexto (semántica y pragmática del discurso)*. REI, México, 1993.
- (edit.). *Discourse as social interaction*. Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction. Vol. 2, Sage Publications, Londres, 1998.
- White, Colin. "La literatura como disciplina", en *Memoria del coloquio Las Letras Modernas Hoy*. Coordinación General de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, México, 1994, pp. 129-147.
- Whittaker, Gordon. *The Principles of Náhuatl Writing*, consultado el 22 de mayo de 2013 en: http://www.academia.edu/1026927/The_Principles_of_Nahuatl_Writing

Zimmermann, Günther. *Die Relationen Chimalpahin's zur Geschichte Mexico's*. Cram, De Gruyter, 2 volúmenes, Hamburgo, 1963, 1965.

Obras de consulta general:

Carochi, Horacio. *Arte de la lengua mexicana con la declaracion de los adverbios della*. Museo Nacional, Mexico, 1892.

Gran Diccionario Náhuatl. Sup-infor. Versión descargable.

Karttunen, Francis. *An analytical Dictionary of Nahuatl*. Oklahoma University Press, Oklahoma, 1983.

Olmos, Andrés de (fray). *Arte de la lengua mexicana*. Edición de Miguel León-Portilla, Ediciones de Cultura Hispánica/Instituto de Cooperación Iberoamericana, España, 1993.

Simeón, Remi. *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana: redactado según los documentos impresos y manuscritos más auténticos y precedido de una introducción*. Traducción de Josefina Oliva de Coll, 14^a edición, Siglo XXI, México, 1997.

Wimmer, Alexis, *Dictionnaire de la langue nahuatl classique*. Disponible en línea en: www.ifrance.com/nahuatl