

¿UNA NUEVA INTERPRETACIÓN  
DE LOS CANTARES MEXICANOS?

LA OBRA DE JOHN BIERHORST

Comentario por MIGUEL LEÓN-PORTILLA

*Cantares Mexicanos, Songs of the Aztecs.* Translated from the Nahuatl with an Introduction and Commentary by John Bierhorst, Stanford University Press, Stanford California, 1985, XIV + 559 p.

*A Nahuatl-English Dictionary and Concordance to the Cantares Mexicanos* with an Analytical Transcription and Grammatical Notes [by] John Bierhorst, Stanford University Press, Stanford, California, 1985, 751 p.

En dos gruesos volúmenes presenta el señor John Bierhorst el conjunto de su trabajo en torno al manuscrito de los *Cantares Mexicanos* conservado en la Biblioteca Nacional de México. El volumen intitulado *Cantares mexicanos, Songs of the Aztecs*, abarca tres partes: 1a), una amplia "Introducción general"; 2a), la paleografía o transcripción del texto en náhuatl con traducción al inglés pareada, página por página, y 3a), un "Comentario" en el que se ofrece una sinopsis de cada canto y se formulan diversas consideraciones en relación con el sentido que se cree percibir en él. Como apéndice, se incluyen listas de los supremos gobernantes de México-Tenochtitlan, Tlatelolco, Tetzaco, Azcapotzalco, Tlacopan y Coyohuacan.

El otro volumen, *A Nahuatl-English Dictionary and Concordance to the Cantares Mexicanos...*, puede considerarse como complemento del ya descrito. En él, tras atender a los sistemas ortográficos que se emplean en la obra, se ofrece un "Diccionario-concordancia" que abarca todo el léxico usado en los *Cantares* con versiones al inglés (literales y de sentido figurado), así como un elenco de referencias no exhaustivas —la concordancia— con respecto a los múltiples lugares de los *Cantares* en que aparecen las distintas palabras. Al diccionario y concordancia sigue otra transcripción "analítica" del texto náhuatl de los *Cantares*, en la que, entre otras cosas, se

registran las sílabas largas y las oclusivas glotales o saltillos. Dos secciones más completan la obra. Una la constituyen las "Notas gramaticales", concebidas para dar cuenta de las peculiaridades estructurales del náhuatl según aparece en los *Cantares* y que el autor describe como complementarias ("additive") y a la vez correctivas con respecto a la *Introduction to Classical Nahuatl* de J. Richard Andrews (Austin, University of Texas, 1981). La otra sección, a modo de apéndice, es otra concordancia de los que se nombran allí "vocablos" o palabras no-léxicas (exclamaciones o elementos para completar el ritmo...) que con grande frecuencia aparecen acompañando a los distintos cantares.

Los dos volúmenes incluyen además sus correspondientes bibliografías, y el que se ha descrito primeramente, un índice analítico.

La aparición de esta obra —que es la primera en que se ofrece la versión completa a una lengua europea del contenido del manuscrito de los *Cantares Mexicanos*—, debería recibirse con el máximo beneplácito, si no fuera por lo que a continuación me siento obligado a exponer. Antes, sin embargo, citaré los juicios que el propio señor Bierhorst formula de quienes le precedieron como traductores de una parte importante de estos cantares. De las versiones de Daniel G. Brinton nos dice que, si "desafortunadamente el texto, obtenido de Brasseur [el célebre abate] es defectuoso, las versiones al inglés lo son más." (p. 119). De lo intentado luego por Benjamín L. Whorf y John H. Cornyn, asienta que "caen mucho más bajo en el nivel de gusto o apreciación establecidos por Brinton, sin mejorar el profesionalismo (scholarship)" (p. 119). Pasando a la aportación de Leonhard Schultze Jena señala que "la traducción, útil en algunos lugares, es en lo general inaceptable..." (p. 120) A propósito de los trabajos de Garibay opina que "mejor preparado que Schultze Jena, Garibay no produjo traducciones coherentes... Como intérprete de todo el género, enfatizó en exceso su antigüedad..." (p. 120).

Finalmente, respecto de traductores que continuamos laborando, sobre todo de Willard Gingerich, Birgitta Leander, Michel Launey, Frances Karttunen, James Lockhart, Georges Baudot y quien esto escribe, el señor Bierhorst se limita a mencionar los títulos de algunas obras publicadas por ellos y a comentar que

Después de los estudios de Garibay, numerosos investigadores, traductores y poetas han alabado su obra, resumiendo, refinando o ampliando sobre la base de las interpretaciones de éste, pero sin intentar someter a crítica sus postulados básicos. (p. 121)

A continuación me fijaré ya en algunos puntos que considero claves para valorar esta obra. Lo primero es el significado que básicamente atribuye Bierhorst al conjunto de los cantares. A ello dedica todo el capítulo 2 de la "Introducción general", intitulado "The Ghost-Song Rituals" (el ritual de los cantos de los espíritus). Insistiendo en la oscuridad de la significación de los cantares, percibida por hombres como fray Diego Durán y fray Bernardino de Sahagún, afirma luego haber encontrado él la clave para su comprensión más honda:

En años recientes el *xochitl cuicatl* de los cantares mexicanos ha sido definido repetidamente como poema o poesía. Pero esta definición parece haber sido inventada por el desaparecido Ángel Ma. Garibay y, hasta donde lo sé, no tiene otra autoridad. Aunque es enteramente apropiado, desde un punto de vista moderno, hablar de los *Cantares* como poesía, y ver a los antiguos cantores como poeta, la definición "*xochitl/cuicatl* = poesía", es un concepto flácido en el mejor de los casos, y en el peor una mala designación (p. 17).

Citando luego algunas frases de varios *Cantares*, como "Soy un canto . . .", "Del cielo vienen las bellas flores, los bellos cantos . . ." "Como un canto has nacido, oh Moctezuma, como una flor has venido a brillar en la tierra . . .", concluye Bierhorst que "estos ejemplos particulares no son nada ambiguos . . . De este material queda claro que cantos o flores son personas" (p. 18). Y para persuadir de lo correcto de esta afirmación añade que en el *Arte* de fray Andrés de Olmos, se registran otras varias palabras, como *chalchihuitl* (jade), *quetzalli* (plumas), *cuitlacozacatl* (collar de metal precioso) . . . para connotar asimismo la idea de "persona".

Expuesto lo anterior, enuncia luego su tesis, la que reiterará, a todo lo largo de su obra, interpretando los poemas en función de ella:

Además de notar que los cantos pueden ser personas —más correctamente, personas muertas o espíritus— nos enteramos por las frases citadas que los cantos son reyes que regresan [*revenants*], como Moctezuma y Axayácatl. Baján del mundo celeste, más aún, y vuelven a la vida en la tierra gracias a los esfuerzos aunados del cantor y sus dios. Estos son, en resumen, los puntos esenciales. Una vez entendidos, el lector encontrará que se refuerzan en grados distintos a lo largo del manuscrito." (p. 18).

Así, sin más, dando por demostrado que *cantos* y *flores* designan a los espíritus que, al ser invocados por los cantores con sus esfuerzos aunados a los de su dios, descienden, para Bierhorst todo el sentido de los textos se vuelve ya patente. En ocasiones se trata de un "Song trip", viajes que el cantor dice está haciendo al más allá. En los cantos hay, entre otras cosas, afirmaciones de "reciprocidad", "los que descienden, los espíritus que regresan", participan también en el canto, son ellos los que muchas veces desempeñan "el papel de musas", en cuanto que inspiran al cantor; éste "llora, anhela los cantos, es decir busca a los espíritus; los trae a la tierra "recordándolos"; los entretiene con la música, y entonces llueven; van llegando ya flores y cantos, es decir ocurre el regreso de los espíritus.

El propósito de tales cantares, o mejor del "*Ghost-Song Ritual*" —como en el caso de otros indígenas de Norteamérica, por ejemplo los Klamathes y Modoc de Oregon o los Sioux de las llanuras— lo explica así Bierhorst:

La llegada de los espíritus aliados o enemigos permite la reactualización de las batallas de la historia o, si es necesario, la manipulación de los hechos recordados, de suerte que el cantor y sus compañeros surjan victoriosos. Tal es el escenario de muchos cantos de espíritus; y si alguno de estos se presentó en tiempos anteriores a la Conquista, como varios tal vez lo fueron, se puede suponer con seguridad que al menos un propósito fue elevar el prestigio de México. (p. 32).

Los otros temas sobre los que discurre Bierhorst en su *Introducción general* están relacionados en gran parte con su idea clave, es decir que estas composiciones son "cantos de espíritus". Así, por ejemplo, sostiene que la práctica de estos cantares era "pasivamente subversiva" (p. 63), en el sentido de un movimiento nativista. Igualmente trata de correlacionar su interpretación con actuaciones como la de los "voladores" en los que ve otra representación de los espíritus que descienden. Y cuando se pregunta acerca de los autores a que hay que atribuir estos cantares, fuera de aquellos de la etapa colonial cuyos nombres se consignan expresamente en el manuscrito como los de Francisco Plácido o Baltasar Toquezcuauihyo, vuelve al tema de los espíritus. Así al encontrar expresiones como "yo, Nezahualcóyotl" o "yo Totoquiuhatzin", lo que, según él, ocurre es

que [el cantor] habla con la voz del rey nombrado, bien sea reconociendo al espíritu del mismo como su musa [su inspiración] o sola-

mente en cuanto que llena la parte que se requiere en el monólogo dramático (p. 101).

Según Bierhorst, “la noción de que los cantos de espíritus fueron compuestos por grandes reyes puede encontrarse en Ixtlilxóchitl y su círculo [*sic*]... y con menos certeza en Muñoz Camargo...” (p. 101). Al negar la validez de tales atribuciones concluye que “no hay razón para creer que estos reyes fueron los autores de los cantares y que no hay evidencia real de que compusieran ningún género de cantos” (p. 102). Para él, siendo que

la compilación entera consiste en cantares de espíritus; en otras palabras, cantares para invocar los espíritus de los ancestros... todo este género, incluyendo la música y la estructura poética, podían ser algo nuevo —como los cantos de la religión de la danza de los espíritus entre los indios de las llanuras... (p. 106).

Las citas que he aducido y toda la concepción de la obra de Bierhorst, incluyendo por supuesto su forma de traducir los cantares, convergen en la misma idea: se trata de manifestaciones de un “*Ghost-Song Ritual*”. Resulta obvio que tal tesis, de ser cierta, pondría en entredicho casi todo lo que hasta ahora se ha pensado y escrito acerca de estos cantares, incluyendo, por supuesto, la pretensión del señor R. Gordon Wasson para quien las mismas palabras “flores y cantos” deben entenderse como alusiones a los hongos alucinógenos consumidos en otro género de ceremonias (Wasson, *The Wondrous Mushroom Mycolatry in Mesoamerica*, San Francisco, Mc Grow-Hill 1980, 82-92, 94-98 y *passim*).

Para valorar la tesis de Bierhorst comenzaré citando varias afirmaciones contenidas precisamente en el mismo manuscrito de *Cantares mexicanos* y en el que se conoce como *Romances de los señores de Nueva España*, así como en el *Códice Florentino*. En el folio 13 r. de *Cantares mexicanos* se expresa:

Sólo los busco, los recuerdos  
a nuestros amigos.  
¿Acaso vendrán una vez más?  
¿Tal vez volverán a vivir?  
Sólo por completo perecemos,  
Sólo por una vez aquí en la tierra...

O este otro fragmento (fol. 25 r.-v.), en que se reitera la idea de que cualquier forma de retorno es imposible.

Nunca perecerá tu fama,  
 príncipe mío Tezozomoczin,  
 así de este modo es tu canto,  
 por ésto lloro, vengo afligido,  
 solo pienso, me entristezco,  
 nunca más, no algunas veces,  
 vendrás a vernos en la tierra . . .

La afirmación de que nadie puede volver a la tierra se matiza en el siguiente texto de *Romances de los señores* . . . (fol. 25 r.) con la idea de que las flores y los cantos no pueden llevarse al más allá:

Sólo me entristezco,  
 me pongo blanco como la tiza,  
 allá, de su casa, a donde vamos,  
 ya no hay regreso,  
 por completo nos vamos  
 allá a donde vamos.  
 ¡Ojalá pudieran llevarse a su casa,  
 las flores, los cantos!

Y, para no alargar la serie de citas, traeré a cuento tan sólo otro fragmento de las palabras que, según el *Códice Florentino*, se decían ante el bulto funerario, antes de proceder a quemarlo:

En verdad te has ido al lugar donde de algún modo se encuentra uno (*quenamican*), a la región de los descarnados, al lugar del descenso, a donde no hay agujeros para el humo, a donde no hay chimeneas, [donde no hay puertas ni ventanas], porque ya no podrás regresar, volver atrás (*Códice Florentino*, libro III, apéndice, cap. 1).

Como puede verse por estos testimonios, la creencia prevalente entre los antiguos nahuas era que el retorno de los muertos es imposible. Por otra parte, Bierhorst no presenta testimonio alguno que afirme que "los espíritus" de los muertos pueden volver a la tierra. Su apoyo en realidad lo ha tomado atendiendo a los llamados *Ghost Songs*, entonados entre algunos indígenas norteamericanos. Y aquí ha hecho gratuita aplicación de ello al ámbito cultural de los antiguos nahuas. Su aplicación, casi obsesiva, tiene tanta base como la del señor Wasson que, al encontrar la expresión flores y cantos, la correlaciona con las ceremonias en que se consumen hongos alucinógenos.

Pasando ahora a la afirmación de que fue el doctor Garibay quien “inventó” que *xochitl*, *cuicatl* se relaciona con la poesía en su sentido más amplio, es decir con el universo de la celebración con canto, música y baile, en donde se invoca a los dioses y se buscan palabras verdaderas, considero que hay antiguos murales y representaciones de códices que muestran que no se trata de una invención. Específicamente existe el glifo de la voluta florida, que aparece ya en algunos murales de Teotihuacan como la palabra que es canto con flores y proviene de la boca de sacerdotes ricamente ataviados. Y también, para sólo dar otro ejemplo, en la página 4 del *Códice Borbónico*, encontramos al dios *Xochipilli*, patrono de cantores, danzantes y, en general, del “entendido en su corazón” —*yoyolizmatqui*—, del que obra como tolteca, *ca much huel quichihuaz in toltecatoytl, huel totoltecatiz*, “porque todo lo tocante a los Toltecatoytl lo hará bien, así obrará como tolteca”, (*Códice Matritense*, fol. 286). En el códice de la boca del dios sale la voluta florida —el canto con flores— y en la voluta misma se ve el glifo de *ilhuitl*, el día, o más precisamente de *xochilhuitl*, “el día y la fiesta florida”. Con lo así expresado pictográficamente guardan relación no pocos cantares en los que se emplean los vocablos *xochitl*, *cuicatl*, por ejemplo:

¿Dónde vives?  
Eres regocijado Dador de la vida,  
eres esperado en tu sitial de plumas rojas,  
con flores el sol recibe placer,  
con flores es pintado su canto,  
con el que yo cantor  
te doy alegría . . .

(*Cantares*, fol. 21 r.)

La expresión *o xochiicuiliuhctoc zan can ye mocuic* que literalmente significa “está pintado con flores allí ya tu canto”, correlaciona, como el glifo de la voluta florida, lo que connotan la flor y el canto. En otro lugar del mismo manuscrito se dice:

Ipalnemoa, moyol ahuia, i  
i peehuaya coyachichinaya  
tlacuilo(xochil, ihcuilihuin cuicatl.

Dador de la vida, tu corazón se alegra,  
él anda libando miel,  
la flor de la pintura, el canto está pintado . . . ,

(fol. 23 r.)

Que los cantos y las flores pueden ser unas veces inspiración de los dioses y otras creación de los humanos —lo en verdad valioso que pueden dejar en la tierra— bien lo muestran los siguientes textos:

Zan o nicuicanitl huiya,  
 xochitl in noyollo ya,  
 nicmana nocuic, a ohuaya, ohuaya.

Sólo soy un cantor,  
 flor es mi corazón,  
 ofrezco mi canto.

(fol. 19 r.)

O este otro en el que se expresa que poco es lo que el hombre logra forjar, pero ello es lo que queda en la tierra:

In zan icnoxochitl, in zan icnocuicatl.  
 nimitz on ehuilian,  
 in tlacatl, in icelteotl,  
 Ypalnemoa ohuaya, ohuaya.  
 Yan nonanica yan y on manic xochitl,  
 in no manic cuicatl . . .

Sólo flores tristes, cantos tristes,  
 te elevo,  
 Señor, dios único, Dador de la vida,  
 mis cantos ya,  
 allá quedan las flores,  
 allá también quedan los cantos.

(fol. 23 r.)

Para quienes, libres de la obsesión de los espíritus que vuelven, lean estos cantares, será difícil si no es que imposible, interpretar a la luz de tales imaginarios rituales lo que en ellos se expresa. Si “sólo soy un cantor,/flor es mi corazón,/ofrezco un canto”, por ningún lado se vislumbra que el canto que se ofrece, ¡sea un *ghost* que retorna! O cuando se dice que flores y cantos tristes son los que se elevan al Dador de la vida y son los que “allá quedan”, tendría que suponerse ahora, al revés, que el cantor, es nada menos quien envía a los espíritus al más allá o que luego les deja abando-



nados en la tierra. Y además de todo esto que sería incoherente, no debemos olvidar las ya citadas reiteraciones en el sentido de que “ya no hay regreso”, “nunca más vendrás a vernos en la tierra...”

Quedan finalmente las cuestiones de la antigüedad y de los autores de estos cantares. Bierhorst manifiesta que en general los considera de la época colonial y fruto de un supuesto movimiento nativista en la tercera mitad del siglo xvi. Tal afirmación no la documenta con testimonio alguno. En cambio, cuando en varios poemas hay atribuciones expresas a forjadores de cantos como Nezahualcóyotl, Cuacuauhtzin de Tepechpan y Aquiauhtzin de Ayapanco en las inmediaciones de Amecameca —y en otras fuentes independientes se reitera la atribución de determinados cantares a esos mismos personajes— el señor Bierhorst simplemente niega la validez de esos testimonios. Daré ejemplos específicos de su modo de proceder

Comenzaré atendiendo a la cuestión de la antigüedad y el autor del canto intitulado *Chalcacihuacuicatl*, incluido en los folios 72 r. al 73 v. del manuscrito de *Cantares Mexicanos*. Aparece allí una glosa en náhuatl que, traducida, dice así: “Composición de los chalcas, con la cual vinieron a dar contento al señor Axayacatzin. Él los conquistó, pero sólo a las mujercitas”. Ahora bien, como lo señala el mismo Bierhorst (p. 502), al publicar yo este cantar lo relacioné con un texto del cronista Chimalpahin en su *Séptima Relación*, folios 174 v.-176 r. Chimalpahin refiere allí que en el año 13-Caña (1479) fue cuando los chalcas tlalmanalcas, con los de Amecameca, fueron a México y allí le cantaron a Axayácatl el canto de las mujeres de Chalco. Refiere luego las circunstancias en que se entonó delante del gran *tlahtoani* y al final asienta que había compuesto ese cantar “un noble llamado Aquiauhtzin Cuauhquiayahua-catzintli, hombre que era gran forjador de cantos...” Señala además Chimalpahin que, “tanto agradó a Axayacatl este canto, que lo hizo propiedad suya”, y añade: “porque en verdad era maravilloso y por este cantar la ciudad de Amecameca, que es ahora tan sólo un pequeño poblado, alcanzó renombre”. Como puede verse, dos fuentes del todo independientes convergen con respecto al *Chalcacihuacuicatl*. En el manuscrito de *Cantares mexicanos* se conserva su texto y en la obra de Chimalpahin se dan noticias acerca de su origen y de quien lo compuso.

Ante estos testimonios Bierhorst no puede menos que reconocer lo siguiente:

León-Portilla (en "Chalca cihuacuicatl") llama la atención sobre los paralelos notables que existen entre esta composición y la descripción que hace Chimalpahin de este canto guerrero de mujeres que supuestamente se ejecutó ante el rey Axayácatl por unos chalcas que lo visitaron en 1479. La comparación [*sic*, sería mejor decir la correlación] es sin duda correcta. Chimalpahin sólo puede estarse refiriendo a este canto (p. 502).

Ahora bien, como aceptar que éste es un canto prehispánico, de autor conocido, y que nada tiene que ver con retorno de espíritus, contraría la hipótesis de Bierhorst, añade éste en seguida:

Pero Chimalpahin expresa demasiadas cosas. En un relato de grandes minucias, en su *Séptima Relación*, explica que los músicos chalcas se colocaron fuera del palacio en tanto que Axayácatl permanecía en el interior... (p. 502).

Y en seguida hace Bierhorst un breve resumen de todo lo que refiere Chimalpahin sobre las circunstancias en que se entonó este cantar. Luego añade:

Para describir la fuente de esta débil historia, debemos atender de cerca al texto de los *Cantares* que Chimalpahin, que escribió en los años 1600, pudo muy bien haber visto. Aparentemente él cometió el mismo género de error en que cayó trescientos años después Ángel María Garibay que interpretó los textos de los cantares aztecas como si hubieran sido relatos de testigos oculares respecto de ejecuciones que realmente sucedieron, descuidadamente haciendo a un lado las oscuridades poéticas... (p. 502-503).

Para acabar de destruir la autoridad de Chimalpahin como cronista, dedica luego Bierhorst un largo párrafo en que trata de explicar cómo fue que Chimalpahin falsificó toda la historia después de haber visto el manuscrito de *Cantares Mexicanos*. Ante tal forma de despachar la autoridad de un cronista, inventando Bierhorst una serie de acontecimientos de los que no hay prueba alguna, para pasar luego a interpretar el canto a la luz de los espíritus guerreros que retornan (¡etcétera, etcétera!), sólo queda sonreír o más bien temer que, con un procedimiento parecido, podríamos tal vez negar que Platón fue el autor de los diálogos que todos conocemos.

El otro caso particular en que me fijaré es el de la composición incluida en el folio 26 r. del manuscrito de *Cantares Mexicanos*,

repetida, con algunos cambios, en el folio 49 v. del mismo manuscrito y también con variantes en el texto de los *Romances*... (fol. 26 r.-v.). En este cantar aparece hablando un personaje llamado Cuacuauhtzin. En el caso de la transcripción en los *Romances* hay también una glosa en castellano antes del texto que dice: "De Cuacuauhtzin de Tepechpan". Ahora bien, acudiendo al testimonio de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, nos enteramos de que Cuacuauhtzin, que gobernaba en ese señorío tetzcocano, tenía consigo a una joven doncella con la que pensaba contraer matrimonio. En una ocasión en que Nezahualcóyotl pasó por su casa, conoció a la prometida de Cuacuauhtzin. Enamorándose de ella, concibió la idea de deshacerse de Cuacuauhtzin para poder poseer a la joven. Con tal propósito envió Nezahualcóyotl a Cuacuauhtzin a combatir contra Tlaxcala. Dos capitanes tetzcocanos tenían instrucciones de ponerlo en el lugar de más peligro para que allí pereciera. Cuacuauhtzin, fiel a su señor, perdió allí la vida. Alva Ixtlilxóchitl refiere que Cuacuauhtzin;

Así sospechó su daño y compuso unos cantos lastimosos que cantó en un despedimiento y convite que hizo de todos sus deudos y amigos (Alva Ixtlilxóchitl, *Obras Históricas*, 2 v., México, 1891-1892, t. II, p. 215).

Además de las noticias que sobre Cuacuauhtzin proporciona Alva Ixtlilxóchitl, se conservan también acerca de él otras en los *Códices Quinatzin* y de *Tepechpan*. Pues bien, ante este conjunto de testimonios que se relacionan con el origen del canto triste atribuido a Cuacuauhtzin, el señor Bierhorst en sus comentarios al folio 26 r. comienza por decirnos cuál es, a su juicio, el contenido del cantar:

La musa [sic] Cuacuauhtzin que llega, produce espíritus enemigos que sirven como pago por su resurrección (p. 446).

Y a continuación, bajo el rubro de "Consideraciones", no obstante la referida convergencia de testimonios e incluso la anotación expresa de que se trata de una composición de Cuacuauhtzin de Tepechpan, sostiene Bierhorst que, "en vista de la obvia orientación mexicana [mexica] de estas piezas, parecería que el cantar en cuestión se refiere a Cuacuauhtzin, el primer rey de Tlatelolco" (p. 446). Y para explicar cómo es posible entonces la anotación en el manuscrito de los *Romances* en que se señala que el cantar se debe a Cuacuauhtzin de Tepechpan, sin más añade que "es éste pro-

bablemente un error debido al glosador pro-Texcoco de los *Romances* (*ibid.*). Entrando luego en contradicción consigo mismo, añade que los “cantos tristes” que, según Alva Ixtlilxóchitl, compuso Cuacuauhtzin de Tepechpan, “son tal vez la obra a la mano, o más probablemente el correspondiente texto en *Romances de los Señores de la Nueva España*, totalmente mal interpretado por Ixtlilxóchitl” (p. 446).

Como en el caso del cronista Chimalpahin, también aquí la solución que adopta Bierhorst consiste en negar autoridad a Alva Ixtlilxóchitl, precisamente en un punto respecto del cual son varios los testimonios —sobre todo el *Mapa de Tepechpan*— los que corroboran y probablemente dieron apoyo a lo sostenido por el cronista tetzcocano. Respecto de otros forjadores de cantos, a los que por medio de glosas o en otras formas, se atribuyen determinados cantares, bien sea en el manuscrito de la Biblioteca Nacional o en los *Romances*, cabe decir que el autor de este libro, dedicando al asunto el segundo capítulo de su Introducción, con un enfoque más bien general, concluye en resumen negando la posibilidad de correlacionar composiciones con autores determinados. Fijándose en el caso de personas a las que se atribuyen cantares, que claramente son de origen colonial e incluyen temas cristianos, como Francisco Plácido y Baltasar Toquezcuauihyo, concluye que, aun cuando eventualmente tales referencias puedan ser verdaderas, cabe preguntarse si tal información fue proporcionada libremente por los informantes nativos o si fue “tal vez distorsionada por alguno que tenía la preocupación europea de encontrar los autores” (p. 98). En lo que toca a otros cantares en los que determinadas personas —históricamente conocidas, de los tiempos prehispánicos o del contacto con los españoles— aparecen hablando con fórmulas como las de “yo soy Totoquiuhatzin”, “yo soy Nezahualcóyotl...”, tiene también Bierhorst una explicación que deriva de su obsesionada persuasión de que estamos ante *Ghost Songs*, cantos de espíritus...

Ya Garibay, mucho más cauto de lo que Bierhorst supone, había notado en su Introducción al volumen III de *Poesía Náhuatl* (Universidad Nacional, México, 1968, p. xxxiii-xxxix, que varios de los cantares constituyen el texto que se entonaba en representaciones dramáticas en las que los actuantes emplean con frecuencia el pronombre de primera persona (xxviii-xxix). Obvio es que las alusiones a la propia persona pueden explicarse, en muchos casos, como diálogos en tales representaciones, sin que precisamente se requie-

ra traer a cuento la favorita tesis de Bierhorst de que se trata de los espíritus que han descendido y, al hablar, lo hacen en calidad de “musas inspiradoras”, o para dar valor a los que los han invocado, o para otros propósitos, muy variados, de los que da cuenta la gran imaginación del autor de este libro.

En este mismo contexto importa decir algo del tratamiento que concede Bierhorst a la información de que Nezahualcóyotl fue uno de los más notables forjadores de cantos. Insiste, primeramente, en que tan sólo hasta que Torquemada publicó en 1615 su *Monarquía Indiana* se encuentra una referencia a un cantar compuesto por Nezahualcóyotl. Sin entrar aquí a discutir si hay o no otras tempranas alusiones —fuera de las de Torquemada y Alva Ixtlilxóchitl— respecto de composiciones atribuidas a Nezahualcóyotl, considero que amerita siquiera un breve examen el modo cómo Bierhorst niega todo valor a lo afirmado por el autor de la *Monarquía* en el libro II, capítulo XLV de la misma.

En primer lugar Bierhorst no resiste decir que “el texto citado por Torquemada es obviamente un *ghost song* (canto de espíritus) malamente traducido” (p. 104). Semejante aseveración, apoyada en lo que consignan las únicas cuatro palabras en náhuatl que transcribe el fraile —*xochitl mahmani in huehuetitlan*— se antoja temeraria. ¿Cómo es posible que el empleo de la sola palabra *xochitl* sea prueba definitiva de que se está invocando espíritus? Por otra parte el que la versión que da Torquemada sea inadecuada no desvirtúa la posibilidad de que éste conociera tal cantar como composición atribuida a Nezahualcóyotl. Más aún el hecho de que esas cuatro palabras y lo que enseguida nota Torquemada acerca de que en tal canto se proclamaba que las flores luego se secan y “que todos los presentes habían de acabar y no habían de tornar a reinar y que todas sus grandezas habían de tener fin...” (Torquemada, *Loc. cit.*), puedan o no haber influido en la ulterior producción de obras fantasiosas atribuidas al mismo señor tetzcocano, no prueba nada en contra de que el franciscano pudo tener noticia de la fama del compositor de Nezahualcóyotl.

Y algo semejante puede decirse del modo como Bierhorst niega valor a lo expresado sobre Nezahualcóyotl, como forjador de cantos, por Alva Ixtlilxóchitl. Bierhorst insiste en que “como Torquemada y Chimalpahin, Ixtlilxóchitl evidentemente conoció los *Cantares*. Pudo él conocer también los *Romances*...” (p. 115). Con esta aseveración, que no demuestra aquí, como tampoco en los otros

dos casos, niega ya valor de fuentes independientes a lo que manifiestan los tres cronistas. Pero, descuidándose, afirma más adelante que Alva Ixtlilxóchitl, al citar textos en náhuatl de diversos cantos, “deja entrever que o tuvo acceso a otros manuscritos que desde entonces han desaparecido, o espigó su material directamente de fuentes orales, o tal vez de ambas” (p. 115).

Si verosímilmente consultó otros testimonios —escritos u orales— como los que de hecho enumera en otro lugar Alva Ixtlilxóchitl, ¿qué es lo que tal cosa puede probar? La respuesta no es tan difícil: prueba que había fama pública de que Nezahualcóyotl componía cantares y que algunos de ellos se conservaron. A no ser que, desdiciendo el valor de las fuentes, se prefiera reiterar la suposición, sin apoyo documental alguno, de un movimiento nativista, del último tercio del siglo xvi, precisamente empeñado en componer cantares y precisamente para invocar espíritus que debían descender a la tierra y auxiliar a quienes se dirigían a los tales *ghosts* y así los forzaban a retornar a la tierra. Las suposiciones de Bierhorst quedan al descubierto y más cuando se piensa que en los mismos cantares y en textos como los del *Códice Florentino*, se reitera que los que mueren no pueden retornar a la tierra.

Voy a ofrecer ahora un ejemplo del modo como suele traducir Bierhorst estos cantares en función, por supuesto, de sus obsesiones de los espíritus. Obvias limitaciones de espacio me impiden multiplicar aquí las muestras. El procedimiento que seguiré consiste en transcribir una pequeña parte del cantar intitulado *Ycuic Axayacatzin Ytzcoatl Mexico tlatohuani*, “Canto de Axayacatzin Itzcoatl, gobernante de México”, incluido en *Cantares mexicanos*, fol. 30 r. y en la obra de Bierhorst *Songs of the Aztecs* (p. 228-231).

Pareándola con el texto náhuatl, transcribiré la traducción de Bierhorst y, en una tercera línea, la versión al castellano que he preparado, tratando de ser lo más fiel posible al cantar en náhuatl. Después de hacer esta triple presentación, ofrezco un comentario en el que describo con bastante detalle el modo de proceder de Bierhorst. Aunque, desde luego, hay otros cantares en los que traduce apeándose de mejor manera al náhuatl, en el caso que aquí considero se ejemplifica bastante el modo como se guía en su propósito de descubrir cómo se está expresando la invocación a los espíritus. He aquí el fragmento del cantar que en el manuscrito se relaciona con el huey *tlahtoani* Axayacatl:

Can nican temoc y xochimiquitzli tlalpan  
Flower mortals have descended,

Aquí ha bajado la muerte florida a la tierra,

aci yehua ye nican, in tlapallan  
quichihuan tonahuac onoque, ohuace . . .

Our comrades who create them in  
Tlapallan are arriving here on earth.

se acerca ya aquí, en Tlapallan  
la inventan los que a nuestro lado están.

Comento brevemente la versión de Bierhorst. Antes que nada cito lo que él ofrece como sinopsis: "Pesar por los ancestros desaparecidos, el cantor trata de llamar a sus espíritus" (p. 450).

En la primera línea que aquí se transcribe del texto en náhuatl, no aparece expresión alguna que equivalga a "Flower mortals" (mortales floridos o mortales-flor). La palabra que así es traducida por Bierhorst es *xochimiquitzli* que significa "muerte florida", que puede entenderse como "muerte preciosa" o "muerte que ocurre en la guerra florida". En seguida traduce Bierhorst "have descended (han descendido), para denotar, según sus suposiciones, que los espíritus, "los floridos mortales", han descendido. En náhuatl se lee *can nican temoc*, que literalmente, con un verbo en singular, significa "en donde, aquí, descendió o ha bajado". Y el sujeto en singular de tal verbo no son "mortales floridos" sino la "muerte florida", probablemente la obtenida en la guerra.

La siguiente línea que, a mi parecer, conlleva dos ideas, Bierhorst la traduce, de acuerdo con "sus espíritus". El náhuatl dice: *aci yehua ye nican*, que, a la letra quiere decir "se acerca él, ella o ello ya aquí". En seguida viene la otra idea: *in tlapallan quichihua[i]n tonahuac onoque*, cuyo sentido es: en Tlapallan la hacen (inventan o causan, a la muerte), los que a nuestro lado están. Bierhorst expresa: "Our comrades (nuestros camaradas), traducido así *tonahuac onoque*, que significa 'los que a nuestro lado están'", y luego, correlacionando esto con la primera frase, *aci yehua ye nican*, dice que esos camaradas, "who created them, in Tlapallan, are arriving here on the earth" (los que los crearon a ellos, a los "mortales floridos", están llegando aquí a la tierra). La intención de que vengan los espíritus está bien clara pero no así la traducción de Bierhorst. El verbo *aci* (llegar), está acompañado de un pronombre

en singular *yehua* (“él, ella, ello”). Por la cercanía de éste con la frase que lo precede y que tiene un sentido paralelo, debe entenderse como señalamiento (pronombre) que se refiere a aquello que “bajó” (*temoc*) y *aci*, “se acerca”: es decir “la muerte florida”. ¡Los camaradas están en plural y el pronombre *yehua* (ella) está en singular! Bierhorst adjudica luego a los tales camaradas haber creado a los “Flower mortals”, descuidando el hecho de que el verbo *chihua* no va precedido de *quin-* (marcador de relación con objetos o personas en plural) sino de *qui-* que denota singular. Finalmente, para dar entrada a su hipótesis del descenso de los espíritus, se desentiende del ya referido pronombre *yehua* que en singular acompaña al verbo *aci*, “se acerca”, y adjudicando al dicho verbo como sujeto a los “camaradas”, nos dice que “are arriving here on earth” (están llegando aquí a la tierra). Respecto de “los que a nuestro lado están” (*tonahuac anoque*), podrían entenderse como los dioses que actúan y ejercen su influencia en la tierra y son los que “la hacen” [la inventan causan “la muerte florida”) en *Tlapallan*, es decir en el “Lugar del Color Rojo”, símbolo del saber. Así, no son los tales “camaradas-espíritus” los que están llegando aquí a la tierra”, sino aquello que es sujeto de los verbos en singular *temoc* y *aci* (con el pronombre *yehua* en singular). “la muerte florida”.

Obviamente se necesitaría escribir otros libros, casi tan gruesos como estos dos de Bierhorst, para mostrar los muchos lugares de su traducción en que “invocando espíritus”, sigue caminos como los aquí descritos. A modo de conclusión de este largo comentario diré, por una parte, que me causa extrañeza que los especialistas en literatura náhuatl —que seguramente consultó Stanford University Press— no hayan percibido y objetado el gran conjunto de suposiciones, sin apoyo testimonial, en que basa Bierhorst la presentación de su trabajo y las traducciones que ha elaborado. Por otra, manifestaré también que resulta penoso que tanto trabajo llevado a cabo por Bierhorst, estimable en varios aspectos, esté guiado o tal vez mejor desviado por suposiciones tan gratuitas. Ya he recordado que el señor Gordon Wasson vio en flores y cantos, evocaciones de los hongos alucinantes. Ahora Bierhorst nos dice que se trata de invocaciones para hacer que desciendan y vuelvan los espíritus de los grandes señores, los que gobernaron, los guerreros famosos. ¿Habrá alguien que en el futuro sostenga que estos cantares fueron inspirados a los nahuas por seres poseedores de gran sabiduría, venidos del espacio extraterrestre?