

LA ESTRUCTURA DE LA POESÍA NÁHUATL VISTA POR SUS VARIANTES *

FRANCES KARTTUNEN Y JAMES LOCKHART

Hace ya tres o cuatro generaciones que los estudiosos se dedican a traducir e interpretar el repertorio de la poesía clásica náhuatl. Aunque queda mucho por hacer, ya se ha logrado bastante. En cambio, no se ha dedicado tanto esfuerzo a la tarea de entender los principios organizacionales de la poesía. Por eso proponemos hacer aquí algunas observaciones preliminares sobre la estructura de los poemas, limitándonos por ahora a los contenidos en las dos bien conocidas colecciones principales (los *Cantares mexicanos* de la Biblioteca Nacional, y los *Romances de los señores de la Nueva España*, en la Colección Latinoamericana de la Universidad de Texas, Austin). Nuestro análisis se basará en parte en un recorrido general de este *corpus*. Pero el método más específico que emplearemos para entrar en el campo de estudios estructurales será examinar en mucho detalle algunos casos en que existen variantes de los mismos poemas. Al final del presente ensayo presentamos transcripciones, versiones, y discusiones de tres de estos poemas con sus variantes.

Fue Ángel María Garibay quien primero descubrió y llamó la atención sobre varios casos de duplicación de poemas, tanto repetidos entre los Cantares y los Romances, como dentro de los Cantares mismos. Hemos tomado nota de éstos, y hemos descubierto algunos casos más, hasta el punto de saber de alrededor de una docena de poemas o fragmentos substanciales que ocurren dos veces o más en el repertorio. (No cabe duda de que existen más duplicados que todavía no reconocemos.) El cotejar las variantes demuestra con fuerza y claridad cuáles elementos varían más y cuáles menos; es

* Los autores redactaron este artículo estando becados, Karttunen por el National Endowment for the Humanities, y Lockhart por la Guggenheim Foundation. En las etapas preliminares del trabajo, ambos recibieron el respaldo del American Council of Learned Societies.

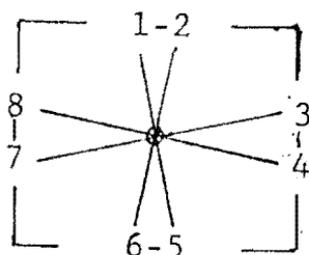
decir, es profundamente revelador de los principios por los cuales los poemas se construyeron.

La entidad del verso y su uso en combinaciones

La unidad básica de la poesía náhuatl es lo que llamamos el verso. Puede variar bastante respecto al tamaño, pero es fácil reconocerlo, primero porque constituye una expresión relativamente autónoma y válida en sí, y segundo, porque termina casi siempre con una conclusión o coda no léxica, de índole exclamativa. En ambos manuscritos principales se distingue cada verso claramente: en los Romances por un signo convencional como el que indica párrafos en cartas, misivas o documentos legales de los siglos xvi-xvii, y en los Cantares por una mayúscula al comienzo, con dentación de todas las líneas después de la primera. En los Cantares en unos pocos casos se han escrito dos versos juntos, pero aun así se pueden reconocer por sus codas y otras señas. La estructura del verso es uniforme en todos los poemas, de todos tipos y tamaños, en ambas colecciones.

Al cotejar variantes de los mismos poemas, uno se da cuenta de que, aunque casi todo puede mudar, como veremos abajo, el verso como entidad cambia menos que lo demás. En general, las variantes respetan la integridad del verso; hasta cierto punto, la reforma consiste en la reordenación, omisión, o adición de versos enteros.

Poemas nahuas del tipo que se ven en los Cantares y los Romances son, pues, construcciones de cierto número de estas unidades que denominamos versos, dispuestas más o menos simétricamente en un conjunto. El rearrreglo del orden de los versos en las variantes supone un aspecto importantísimo de la estructura de la poesía, lo cual se puede ver también por la inspección directa: la mayor parte de los poemas no está construida a base de una jerarquía lineal; es decir, no tiene una línea de desarrollo lógico o narrativo en que cada verso sea el antecesor necesario del siguiente. Al contrario, es como si estuvieran los versos dispuestos alrededor de un centro —un tema, un sentimiento, un personaje, o todo ello junto— con lo cual se relacionen directamente de modo semejante, en vez de relacionarse unos con otros. De manera que el orden de los versos resulta mucho menos importante que su pertenencia al tema común y su distribución simétrica. Por ejemplo, no efectuamos gran cambio en una construcción del tipo si trocamos el lugar de los pares 1-2 y 5-6. Seme-



jante afán de adornar y amplificar, en vez de desarrollar linealmente, se ve también en otros tipos de producciones de la literatura náhuatl, en cartas, peticiones, y oraciones.

Con esto no queremos decir que la poesía náhuatl no tenga aspecto lineal alguno (aunque en los Cantares y los Romances la narrativa sencilla es tan rara que casi se puede pasar por alto). A menudo se dan al comienzo un verso o dos de invitación o introducción; esto se puede considerar una convención bastante fija. Igual ocurre con una terminación bien definida. A veces sí ocurre algo parecido al desarrollo lineal temático, como se ve precisamente en el primer ejemplo que presentamos abajo. De otro lado, aun en ese caso la variante logra cambiar tal desarrollo totalmente por la reordenación de versos.

La reordenación se facilita por la naturaleza del verso como unidad muy independiente y contenida en sí. Pocas veces sucede que un verso aluda a otros del mismo poema o los presuponga, aunque esto puede ocurrir de vez en cuando entre un verso dado y aquel con que está apareado. Generalmente el verso contiene todos los elementos requeridos para la comprensión preliminar. Contiene dentro de sí un comienzo y una conclusión satisficentes.

La independencia e integridad de la entidad del verso son tan fuertes que éste se podría considerar un poema en sí. Su carácter parece implicar cuando menos una etapa del desarrollo histórico en que un solo verso era un tipo de canto o poema muy difundido; unos ejemplos de este fenómeno se ven en la *Historia Tolteca-Chichimeca*. Pero en el repertorio de los Cantares y los Romances, los poemas son agrupaciones de versos. Esto se ve en el hecho de que las variantes o duplicados generalmente contienen todos los mismos versos, o la mayor parte de ellos, lo que establece definitivamente su unidad. Además, la inspección directa demuestra una congruencia temática entre los versos de un solo poema, y lo que resulta aun más

conclusivo, muestra que los conjuntos de versos como se presentan en las colecciones tienen una organización numérica muy fuerte. Ciertas agrupaciones numéricas, repetidas a cada paso, vienen a constituir formas poéticas o tipos estructurales que definen la entidad más grande, o poema.

La entidad más compacta, más fuerte, y más frecuente, más allá del verso individual, es el par de versos. Mucho de lo que hemos dicho acerca del verso individual, como unidad, se puede repetir en otro nivel acerca del par. Los pares tienen gran estabilidad e integridad; en las variantes, los cambios en la ordenación de versos, generalmente (aunque no siempre), se logran por el traslado de pares enteros. El par está contenido en sí; las pocas excepciones a la regla de que un verso tenga que explicarse a sí mismo son casos donde, por ejemplo, el sujeto de los verbos en un par de versos se especifica abiertamente sólo en el primer verso.

Los versos apareados aparecen juntos, y el apareamiento se manifiesta por el compartimiento o repetición de cierto tema. Un par en el sentido formal comparte por lo menos la misma coda; generalmente comparte también una porción de la materia léxica que precede la coda. Si los dos versos no tienen más que una breve coda en común, hablamos de apareamiento débil. Si mucha materia léxica idéntica precede la coda compartida, llamamos los versos fuertemente apareados. En el ejemplo I, 1., abajo, versos (1.)-(2.) y (7.)-(8.) están fuertemente apareados (nótese que por las convenciones de los Cantares, "&" quiere decir que desde aquel punto hay que repetir el verso literalmente hasta el fin). En la misma variante, (5.)-(6.) es un par más débil que comparte sólo una coda, aunque ésta es bastante larga e intrincada.

No todos los versos de los Cantares y los Romances están apareados formalmente. Sin embargo, pocos son los poemas que contienen un número non de versos; en algún sentido, la gran mayoría consiste en una serie de pares. A veces se puede percibir una afinidad semántica o emotiva aun donde los versos no están abiertamente apareados. En un caso, dos variantes del mismo poema nos muestran claramente la existencia de tal apareamiento oculto. Si tomamos como básica la variante en Cantares f.25r-v, con diez versos, de los cuales sólo los cuatro últimos están obviamente apareados, encontramos que la otra variante, Cantares f.3v, ha tratado el poema entero como un juego de pares, omitiendo cada segundo par:

	Cantares f.25r-v:	Cantares f.3v:
Verso	1	1
	2	2
	3	
	4	
	5	5
	6	6
	7}	
	8}	
	9}	9}
	10}	10}

El apareamiento consecuente y fuerte de todos los versos es un ideal manifestado en muchos de los poemas, pero parece que existía también la alternación consciente, para propósitos estéticos, entre pares formales y no-pares, como en un poema en Cantares f.61v:

1
2
3}
4}
5
6
7}
8}

Se ve también una tendencia a indicar la conclusión de un poema con un par especialmente fuerte, como en nuestros ejemplos I, 1., 2., y 3., y III, 1., abajo.

Un poema dado de los Cantares o los Romances, pues, consistirá convencionalmente en un número de versos que sea algún múltiplo de 2. En la práctica, los conjuntos de 4 y 6 rara vez son poemas enteramente independientes; se dan más bien como partes integrantes de series más grandes, las cuales comparten no sólo un tema y género común, sino hasta una ocasión y *dramatis personae*. Los poemas independientes tienden a consistir de 8 o 10 versos, con una fuerte preferencia de 8. Hay que conceder al conjunto de 8 versos un lugar en la poesía náhuatl por lo menos tan preeminente como el del soneto en la tradición europea. La convención de 8 versos se observa más estrictamente en los Romances, donde sólo 6 de los 34

poemas no resultan ser de 8 versos o un múltiplo de 8 (dos fragmentos debidos a la pérdida de una hoja parecen ser de un poema de 10 versos y uno de 16). Los Cantares constituyen una colección más grande y más heterogénea que los Romances; contienen muchos poemas largos divididos en secciones (a menudo denominadas *huehuettl*) de 4 o 6 versos, pero en cuanto a poemas independientes de tamaño intermedio, 8 predomina sobre 10 por una proporción de casi 5 a 2. Además, algunos poemas que parecen a primera vista ser de 7 versos resultan tener dos versos escritos como uno, reteniendo las dos codas y hasta el pleno apareamiento, con repetición de materia léxica, de manera que estos poemas también son de 8 (ver Cantares f.36r-v, 43r-v, 47r-v, 72v). Otros poemas con 7 versos muestran un apareamiento extraño, de este tipo:

Cantares f.33v:

1
2}
3}
4}
5}
6}
7}

Cantares f.58v:

1}
2}
3}
4}
5
6}
7}

En estos ejemplos, pareados consecuentemente con excepción de un solo verso, parece verosímil que se haya omitido un verso por olvido, y que el poema se compuso después de todo bajo el concepto ideal de 8 versos en 4 pares. O es posible que un perito contemporáneo habría entendido que hay que repetir el verso no pareado, como un músico del Renacimiento habría repetido cualquier sección de un baile que careciera de una variación escrita. Algunos poemas largos en los Cantares, al parecer no divididos, de 16, 24, y 56 versos, se pueden analizar fácilmente como series de secciones de 8. El estudio detenido de la organización de los poemas de todo el *corpus* revelará seguramente la existencia de juegos de 8 aun en más formas de las que ahora reconocemos.

Un ejemplo notable de la preocupación por números pares que tenían los creadores de la poesía náhuatl es el poema de Tlaltecatzin, del cual una variante se conserva en cada una de las colecciones. La variante de los Romances tiene 10 versos, los primeros 6 en pares,

y la de los Cantares parece tener 8, aunque con una distribución de pares poco común. Pero debajo de esta regularidad de la superficie, ambas variantes revelan intentos para solucionar el problema de que el canto de Tlaltecatzin, en la forma en que llegó a manos de los que hicieron las versiones que conocemos, tenía materia no para 8 ni para 10, sino para 9 versos. El copista de los Romances (o algún antecesor) reparó esta aberración creando un complemento, insignificante en extremo, al verso 5. El copista de los Cantares, para quien 9 también parecía número horroroso, resolvió el problema (para el ojo, a lo menos), por la compresión de dos versos en uno, dos veces más largo que los otros. Los arreglos se pueden representar como sigue:

Romances f.7r-8r:

1 }
 2 }
 3 }
 4 }
 5 }
 5a }
 6
 7
 8
 9

Cantares f.30r-v:

1 }
 2 }
 5
 3 }
 4 }
 6/7
 8
 9

La práctica de comprimir versos o crear uno nuevo que casi carece de contenido se ve en varios poemas en ambos manuscritos y demuestra un empeño consciente y activo por obtener una estructura simétrica de pares.

El tipo de organización que hemos descrito se extiende sobre todo el *corpus* de los Romances y los Cantares, y sigue uniforme en todos los diferentes géneros mencionados en esta colección: *icnocuicatl*, "cantos tristes"; *xopanquicatl*, "cantos del tiempo verde"; *yaocui-catl*, "cantos de guerra"; *melahuaccuicatl*, "cantos llanos"; y muchos más. Estos nombres se relacionan con el contenido, no con la estructura. De hecho, el mismo poema puede aparecer dos veces con diferentes clasificaciones. Nuestro ejemplo I aparece entre los *melahuaccuicatl*, y después como una sección de un *icnocuicatl*, y se dan otros casos semejantes.

Estructura interna del verso

Como ya dijimos arriba, un verso consta básicamente de una serie de palabras léxicas seguida por algunas exclamaciones, o materia no léxica. Ambas secciones se encuentran a veces subdivididas en partes según el grado en que cierta materia es propia al verso o compartida con otras entidades. Un esquema común es como sigue:

1. Materia léxica propia del verso.
2. Materia léxica compartida 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.

Las subsecciones 2 y 3 pueden faltar, pero este orden, truncado o no, es el que hemos observado en todos los ejemplos que hemos estudiado detenidamente hasta la fecha. Debemos mencionar aquí que generalmente se insertan trozos de materia no léxica en la parte léxica; esta práctica es característica de toda la poesía náhuatl, desde los himnos rituales hasta las composiciones más líricas. Otro aspecto muy básico de la estructura del verso es su tamaño variable. No se percibe una longitud convencional; algunos versos apenas ocupan una línea en el manuscrito, otros hasta seis líneas. Rara vez o nunca tienen los dos versos de un par el mismo número de elementos integrantes, sean palabras, sílabas acentuadas, sílabas largas o sílabas totales. Lo mismo se puede decir de los versos de un poema entero. Parece que la conclusión tan enfática del verso lo liga como unidad y le da forma, en vez de un número idéntico de pies* en todo el poema, como en la poesía tradicional europea.

Dentro de la forma de verso así definida yace un mundo de organización interna complejísima. Algunos aspectos ya nos resultan bastante claros, mientras que otros nos quedan, por ahora, envueltos en el misterio. En la discusión que sigue trataremos tanto de las regularidades que ya vemos, como de los puntos oscuros.

En cuanto a la parte léxica, estos poemas tienen un rasgo característico de la poesía de tradición oral de todo el mundo; se componen en gran parte de locuciones fijas que se repiten en varias combinaciones en poema tras poema. El repertorio de elementos fijos

* Cada parte, de 2, 3 o más sílabas, de que se compone y con que se mide un verso en aquellas composiciones en que se atiende a la cantidad o longitud temporal en la pronunciación.

incluye imágenes, epítetos, los famosos difrasismos o pares de palabras con sentido metafórico, y cláusulas y frases enteras. Conocer a fondo este cuerpo de materia es conocer la mitad de la sustancia de toda la poesía. La parte léxica de un verso contiene distintos bloques de materia fija, o puede consistir de ellos enteramente. Estamos seguros de que ciertas normas rigen la distribución de los bloques, pero un proyecto en gran escala, la identificación, compilación, y cotejo de todos los elementos, será un paso necesario para la plena aclaración de la manera de uso de los elementos fijos léxicos y sintácticos.

En cuanto a la coda no léxica, debemos mencionar que algunos de los elementos son cuasi-léxicos, puesto que aparecen en el diccionario de Molina como exclamaciones (*hue, iyo, netle*, y otros), y a veces se da una palabra léxica o una frase corta dentro de la coda misma, como en el par de versos (3.)-(4.) de nuestro ejemplo III abajo. Pero generalmente la coda parece consistir de unas sílabas verdaderamente no léxicas (especialmente *a, i, o*, con las semiconsonantes *hu* e *y* para ligarlas), empleadas en una variedad infinita de combinaciones para obtener diferentes efectos de ritmo y asonancia. Muchos poemas tienen una coda corta que se repite por el poema entero; la más frecuente de éstas, con mucho, es un doble *ohuaya*. Combinaciones mucho más largas e intrincadas pueden preceder o reemplazar la coda común. Es verdaderamente imponente la precisión de acuerdo de materia de este tipo, no sólo de un verso a otro dentro de un par, sino de un poema a su variante, quizá en el otro manuscrito, con convenciones bastante distintas. Por ejemplo:

Cantares f.18v-19v, verso (1):

yyao ohuili yya ayya yao ayyaha yohuiya

Romances f.2v-3v, verso (2.):

yyahu ohuy yya hayyo yao hayyaa yyoohuiya

Dejando variantes ortográficas aparte, la única verdadera diferencia es la presencia de una *l* en los Cantares y su ausencia en los Romances. (Más ejemplos de acuerdo semejante se encontrarán en nuestra discusión de variantes particulares.) En los Cantares hay muchas rectificaciones ortográficas muy cuidadosas, como el añadir otra *y* dentro de una serie no léxica:

Cantares f.61v, verso (4.):

ahua^yyao ohuaya (5):ahua^yya·ohuaya

Romances f.31v-32v, verso (4.):

ahuayyao ohuaya (5.):ahua^yyaoo ohuaya
 ohuaya ohuaya

Salta a la vista que este aspecto de la poesía, tan resistente al análisis de su contenido o a la traducción, tenía un valor profundo para aquellos a quienes pertenecía como herencia cultural.

Ya se dijo que los elementos no léxicos, además de formar codas, se encuentran también esparcidos entre la materia léxica, en todas las formas de la poesía náhuatl clásica que han llegado hasta nosotros. En algunos poemas se ven series apreciables, como las de las codas, dentro de la parte léxica, pero generalmente los elementos intrusivos consisten de sólo una o dos sílabas, que se dan en coyunturas bastante predecibles. O para decirlo mejor, se pueden predecir los contextos donde las intrusiones pueden ocurrir, pero se presentan sólo en una parte de esas ocasiones. Las sílabas intrusivas más comunes son *a* y *ya* (posiblemente variantes del mismo elemento); *o* es algo menos usada, e *i* aún menos. Estos elementos pueden tener alguna relación etimológica con *ya*, “ya”, *o*, “aquél”, e *i*, “éste”; pero de haber observado los contextos de su empleo, quedamos convencidos de que no debe asignárseles contenido semántico específico. Su sentido parece que se encuentra más bien en la esfera del estilo, la puntuación, el ritmo, etcétera, por poco que hasta ahora comprendamos estos usos. Cuando el elemento intrusivo tiene dos sílabas, aparece más frecuentemente *aya*.

Otro elemento bisilábico, que se inserta a menudo en la materia léxica, es *huiya*, que parece ser de índole algo distinta de los que acabamos de registrar. A juzgar por la manera en que afecta la ortografía, los mencionados anteriormente parecen adherirse a las palabras y frases léxicas hasta asimilarse o incorporarse en ellas, dentro de la frase o bien al final. *Huiya* se aparta más, es como una palabra independiente. El uso con que más se asocia es indicar la presencia de un nombre propio por su inserción inmediatamente después. En la variante I, l., verso (1.) abajo, encontramos un ejemplo típico:

ça ya niquaquauhtzin *huiya*
 soy Quaquauhtzin

Huiya también se coloca a veces entre dos bloques sintácticos mayores, como si tuviera valor de puntuación, casi como una coma, punto, o signo de interrogación, como en este trozo de I, 1., verso (6.) abajo:

Cannelpa tonyazque yn aic timiquizque *huiya* ma çan
 nichalchihuitl. . .
 ¿A dónde pues iremos, que nunca moriremos (*huiya*)
 Aunque fuera yo de jade. . .

Otros dos elementos, *yehuaya* (o *ye ehuaya*) y *ohuaye*, parecen compartir con *huiya* la función de indicar divisiones mayores del texto léxico.

Los enigmas y complicaciones mayores tienen que ver con el uso de los elementos intrusivos más reducidos, entrelazados más íntimamente en la materia léxica. El entrelazamiento llega hasta el punto de la inserción dentro de una palabra. Este uso es altamente común, pero a la vez muy restringido. La única posición posible donde se puede dar tal inserción es entre los prefijos de un verbo, generalmente inmediatamente delante de la raíz; el elemento intercalado es, en la mayoría de los casos, *ya*, a veces *a*, o alguna vez *aya* o *i* (*y*):

II, 1., (6.): toconyachihua lo haces	II, 2., (6.): ticyaitac lo viste
II, 1., (1.): Xinechaytacan ¡miradme!	I, 1., (3.): tihualychocaz llorarás

Cantares f.30r-v, (1.): tonayatlatoa
hablas

Romances f.39v-41r, (1.): xiyahuelipehua xiyahuelícuicā
¡comienza, canta!

Sílabas intrusivas se dan también, claro está, en gran número de contextos fuera de la palabra nuclear. Muchas veces se encuentran entre las partículas a la izquierda de ésta. En algunas construcciones se vuelven una parte fija de una locución, ocurriendo en la misma posición en docenas de versos, como en las formas de “ciudad” y “hermosos cantos” que presentamos aquí abajo. Muchas veces se funden con el determinativo *in*, “el/la”, que pierde su *i*. Aquí siguen unos ejemplos:

- III, 1., (8.): ma *ya* n tonequimilol *yca*
que con nuestra envoltura...
- I, 1.-2., (3.3): ma *ya* moyollo motoma
que tu corazón se desate
- II, 1., (6.): *A* oncan tlilapan *a* oncan amochco
allí en las aguas profundas, allí en el musgo
acuático
- II, 1., (5.): atl *o ya* n tepetl
ciudad
- I, 1., (7.): yectli *ya* n cuicatl
hermosos cantos

Ciertas partículas léxicas, especialmente *ça* o *çan*, “sólo”, y *ye*, “ya”, parecen emplearse unas veces casi como los elementos intrusivos propiamente dichos, otras, más frecuentes, como ornamentos o elementos rítmicos en lugar de como palabras con significación semántica.

Otra situación característica donde se intercalan los elementos intrusivos es al final de una frase fonológica (una palabra nuclear con sus partículas que la acompañan a la izquierda), o quizá mejor dicho, entre el fin de una frase y el comienzo de la próxima. Nótese el trozo que sigue:

- I, 2., (1.): Xinechaytacan n *aya* nihualacic *a*
niztacxochincoxcoc *aya*
Miradme (*aya*) que he llegado (*a*), yo el faisán
de la blanca flor (*aya*)

La *n* después de la frase *xinechaytacan* demuestra la geminación de la consonante nasal, es decir, demuestra la ligadura fonética del *aya* intrusivo a la frase que precede. La fusión se evidencia aun más fuertemente en casos donde hay elisión de materia léxica al final de la frase, y se reemplaza por el elemento intrusivo:

- Cantares f.37r-v: intlatol yn azcapotzalcapilt *a*
las palabras de los nobles de Azcapotzalco

Aquí la desinencia plural *-tin* de *pipiltin*, “nobles”, se ha reducido a *-t*, más la *a* intrusiva. Tal elisión es comparable a otra en el náhuatl, la reducción común del vocativo honorífico *-tzine* a *-tze*. Se puede presumir que en tales casos el elemento que causa la elisión está

íntimamente ligado con la palabra propiamente dicha. La pérdida de una sílaba, de vocal más consonante, es bastante rara; más corrientemente se pierde una sola vocal inmediatamente antes o después de otra, como en *teuctil o* "señor" < *teuctli o*. La ligatura ocurre en ambos sentidos. Nótese este ejemplo de III, 1., (1.)-(2.):

mahuilia, mahuili o n xochitl a icpac
se goza, se goza arriba de las flores

Al ser repetida, la *a* final del verbo se elide antes de la *o* intrusiva; de otro lado, la *o* se fusiona también con el artículo *in* de la frase siguiente, donde se ha elidido una *i*. Sin elisión a través de frases, el texto aparecería como *mahuilia o in xochitl*. De este ejemplo y de otros muchos semejantes concluimos que los elementos intrusivos en la posición que hemos registrado son un fenómeno de transición entre frases. Están ligados más fuertemente quizá a la frase antecedente (donde la ortografía de los manuscritos generalmente los coloca), pero cuentan también como partículas no acentuadas al comienzo de la frase siguiente. Si esto es correcto, un elemento intrusivo puede añadir una sílaba débil, o dos, al final de una palabra sin que la acentuación de ésta tenga que cambiar.

Un resultado de esta fusión y elisión de gran escala que hemos descrito es que el lenguaje de los poemas de las colecciones grandes es mucho menos arcaico de lo que parece. El sufijo absoluto tenía antes (acaso siglos antes), la forma *-tla*; por debilitación de sílabas no acentuadas y otros procesos evolucionó paulatinamente en *-tli*, pero es probable que en cierta etapa este sufijo mantuviera la forma llena, con la vocal, aun en casos donde la raíz del sustantivo terminaba en vocal, en vez de alternar, como en el náhuatl clásico, entre *-tl* con raíces vocálicas y *-tli* con raíces consonánticas. A primera vista, todos estos *-tla* y *-tli* en los manuscritos parecen dejar vislumbrar un paraíso de formas arcaicas retenidas por una poesía conservadora, como ha acaecido en otras lenguas también. Pero después de lo arriba dicho, se verá que los ejemplos de *-tla* son en verdad fusiones de *-tl* y *-tli* con la *a* intrusiva. Una interpretación de *-tli* con raíces vocálicas a veces parece más verosímil, pero hay asimismo ejemplos que se pueden analizar o como *-tl* más el demostrativo "este", o el artículo *in* de la frase siguiente, menos la *n* (fenómeno muy corriente), o como la *i* intrusiva verdadera.

Los elementos intrusivos de tipo terminal se dan con suma frecuencia después de un verbo que termina en una sola vocal. Muchí-

simas veces se dejan los verbos en *-ia* (*-iya*) o *-oa* (*-ohua*) sin adorno, mientras que otros reciben un elemento adicional, como si la intención fuera que todos sean iguales.

I, 1., (5.): *ninentlamati a ((y)a* intrusiva con una sola vocal)
estoy descontento

apareado con

I, 1., (6.): *ninotolinia* (la *a* forma parte del verbo;
me aflijo no hay intrusión)

II, 1. (5.): *xichoca ya*
¡llora!

Romances f.7r-8r, (4.): *çeliya poçõtïmani ya*
brota, espuma

No es decir que no haya inconsecuencias en este contexto. A veces sí se dejan los verbos en *-i* o *-a* como están. En una frase de la que existen tres versiones, Romances f.2r-3v, Cantares f.18v-19r, y Cantares f.68r-v, verso (3.), dos veces aparece *nixochicuihcuicatinemi ya*, “ando cantando poesía”, pero la tercera variante omite el *ya*.

La métrica de los poemas sigue resultándonos problemática. En todo el mundo la poesía y el canto evidencian una regularidad métrica por compleja que sea; podemos esperar lo mismo en el caso de la poesía náhuatl, especialmente en vista de los fuertes elementos de musicalidad, que incluyen hasta el empleo extensivo de tambores y sonajas. Muchos poemas de los Cantares, de casi todos los géneros, están acompañados por una notación de los toques de tambor; pero desgraciadamente las instrucciones en el f. 7r sobre cómo el cantor y el tambor han de colaborar quedan, en sí y sin más información de afuera, irremediamente ambiguas. Aun si no sabemos si los toques de tambor representan tonos musicales o no, y no entendamos cuál sea su relación con el texto, se ve que consisten de agrupaciones bastante sencillas de unos pocos elementos, repetidos en secciones, compases o pies. Seguramente las palabras de los versos también proceden en pies métricos, y parece muy probable que haya alguna entidad métrica, repetida dentro del verso, que sea más grande que el pie.

Hasta la fecha, sin embargo, no podemos jactarnos de haber descubierto tales unidades métricas. Podemos por lo menos avanzar un poco por vía de definiciones negativas, excluyendo algunas posibilidades, y podemos señalar algunos trozos sugestivos de regularidad

—todos, desgraciadamente— bruscamente interrumpidos en los textos. Esperamos que los principios métricos que hasta ahora nos eluden se aclararán en el curso de una investigación más sistemática, incluyendo la representación esquemática del *corpus* entero de la poesía, e intentos de entender mejor los aspectos de la fonología náhuatl no representados directamente en la ortografía, como la cantidad vocálica y la distribución del énfasis entre las sílabas de una frase.

No hemos identificado todavía ninguna entidad menor dentro del verso que sea comparable a la línea en la poesía europea. Muchos versos son demasiado largos para poder constituir una sola línea como las de la tradición europea y, además, como ya subrayamos, el tamaño del verso varía enormemente en todas las dimensiones, aun dentro de un par de versos. Una posibilidad hipotética sería que los versos, aunque no idénticos en cuanto al tamaño total, consistirían de un número variable de líneas internas del mismo tamaño. Pero la desigualdad entre los versos es tal que una organización de este tipo parece tan fuera de la cuestión como un tamaño idéntico de versos enteros. También las variantes ponen en duda la existencia de líneas largas. No sólo hay algunas diferencias entre variantes respecto a sílabas intrusivas y partículas léxicas; éstas se podrían acomodar quizás dentro de una práctica flexible. Pero a veces uno de los versos variantes añade toda una frase substancial, con una sílaba plenamente acentuada, o más de una, lo que al parecer destruiría enteramente cualquier línea que existiera dentro del verso. Entre nuestros ejemplos de variantes abajo, la variante 3., verso (5.), del ejemplo I, tiene la frase *ça nomac onmani ya*, “sólo están en mis brazos” dos veces, en vez de una en las otras variantes, y en otro sitio. Algo semejante ocurre en las variantes de III, (1.). En el caso de III, (4.), se ve en la variante 1. *tahuiaxticac*, “te estás gozando”, lo que falta en la 2.

Es característica de la prosa náhuatl la coincidencia de la frase sintáctica y la frase fonológica; la entidad consiste de una palabra nuclear (un complejo o sustantivo o verbal, con sus prefijos y sufijos), precedida por una serie de partículas, y seguida inmediatamente por un límite que la divide de la próxima frase. Este límite se anuncia por la acentuación tónica en la sílaba penúltima, de manera que cada frase termina con una sílaba fuerte seguida por una sílaba débil. En general, procesos fonológicos como asimilación y geminación de consonantes no se extienden a través del límite, por

lo cual denominamos la entidad una frase fonológica. Como se vio arriba, las sílabas intrusivas al límite de frases parecen adherirse más fuertemente a las frases fonológicas antecedentes, añadiendo más sílabas débiles después de la tónica de la frase.

La inserción de frases fonológicas enteras en variantes de poemas sugiere que éstas podrían llevar en sí la entidad repetida en el verso. Sería natural si un fenómeno básico del habla cotidiana tuviera un papel importante en la poesía, como se da también en otras lenguas. Con el empleo apropiado de sílabas intrusivas, el náhuatl podría proseguir tanto tiempo como se deseara repitiendo frases fonológicas de número igual de sílabas acentuadas, o de igual extensión, sea en sílabas totales o en moras(donde una sílaba larga cuenta como dos cortas). Y de hecho, las colecciones contienen ciertos versos, o mejor dicho porciones de versos, que parecen incorporar una regularidad de este tipo, a base de sílabas acentuadas, como en el ejemplo que sigue, de Cantares f.5r-6r, (1.). (Hemos dividido las frases, lo que por supuesto no se da en el original.)

Nìchöcäéhuã / nìcnötlämátì / nìcēlnāmíquì / ticäuhhtëhuázquē /
yéctli yã xóchitl / yéctli yã n cuicātì

Lloro, estoy descontento, me acuerdo de que dejaremos las
hermosas flores, los hermosos cantos

En este trozo, cada frase tiene exactamente cinco sílabas, y no sólo tiene cada una dos sílabas acentuadas, sino éstas están distribuidas idénticamente dentro de la frase. La regularidad (si es que la hay) no distingue entre sílabas largas y cortas como se esperaría en la poesía de una lengua con distinciones de cantidad vocálica. De todos modos, en el verso del ejemplo anterior, la regularidad se rompe violentamente por la frase siguiente, de siete sílabas, tres de ellas acentuadas; y cada frase después de ésta varía tanto en acentuación como en extensión total. Lo que es peor, en otra variante (Cantares f.35r-v), al parecer se cambia el efecto totalmente; una *a* intrusiva se intercala después de la frase segunda, y la partícula *çan*, "sólo", se añade al comienzo de la tercera.

Es lo que ocurre repetidas veces; un verso en sus comienzos parecerá prometer mucho, y pronto sigue la decepción. A menudo se encuentra un par de frases iguales, o hasta cuatro o cinco de ellas, al principio de un poema, como en nuestro ejemplo, y luego decae en gran irregularidad, por lo menos vista en los mismos términos.

No cabe duda de que las frases iguales eran un recurso estilístico de la poesía náhuatl, pero no vemos todavía cómo pueden ser la base de la organización métrica dentro del verso.

Al no encontrarse una línea, se busca un pie. En el contexto de una coda bien definida, se podría satisfacer el requerimiento universal de que la poesía sea métrica por un pie que se repetiría indefinidamente, tantas veces como el tamaño variable del verso lo dictara. El pie podría diferenciarse o por acentuación o por cantidad, y se podría calcular el número o en sílabas o en moras. Hasta la fecha, no hemos visto más que ciertos trozos que se pueden interpretar en términos de pies regulares, y éstos basados en sílabas acentuadas y no acentuadas, en vez de cantidad.

La inserción de las frecuentes sílabas intrusivas da la impresión de una gran preocupación por la regularidad métrica a base del número de sílabas. A veces las variantes cuidadosamente reemplazan sílabas perdidas por otras intrusivas o por partículas (ver la discusión del ejemplo I abajo). Si se procede selectivamente, de hecho se pueden encontrar numerosos ejemplos en que parece que la intención es obtener un pie dactílico. Algunas de las frases fijas lo incorporan:

átl ō yā n / tépētl
la ciudad

yéctli yā n / cuicātl
hermosos cantos

Ya que sigue generalmente una sílaba débil de la próxima frase, estas frases forman cada una dos pies dactílicos. Como en el ejemplo más arriba, hay que descartar la cantidad vocálica del cálculo, no haciendo distinción alguna entre [tepe:t'] y [k^wi:kat']. Muchas veces la intercalación de sílabas intrusivas dentro de palabras, como algunas elisiones donde no hay elementos intrusivos, también dan por resultado pies dactílicos:

I, 1.-2., (1.): nòcōyā/pítzā yā
lo soplo

II, 1., (6.): tòcōnyā/chíhuā in...
lo haces

Cantares f.25r-v,(6.): ān/quáuht āmō/céļō
vosotros, águilas, vosotros tigres

Series bastante largas proceden de la misma manera:

I., 1.-2., (3.):

Má yǎ mǒ/yóllǒ mǒ/tómǎ ȳ / má yǎ mǒ/yóllǒ huǎl/
àçitĩ/némì ǎ
que se desate tu corazón, que tu corazón me esté llegando

II, 1., (6):

ǎ / óncǎn tĩl/ápǎn ǎ / óncǎn ǎ/móhcǒ yǎ n /
tòcǒnyǎ/chíhuǎ ĩn /...

Allí en las aguas profundas, allí en el musgo acuático, lo haces

En cada uno de los dos casos, el ritmo cambia posteriormente, si no es que se pueden alargar y comprimir las sílabas débiles, como en la poesía de lengua inglesa.

Si por el momento seguimos hilando con la regularidad de fragmentos como éstos, podemos decir que la unidad es más que un sencillo pie dactílico, en dos aspectos. Primero, a menudo parece correr en pares de dos pies consecutivos en vez de uno. Segundo, es característico (aunque no sin excepción) que empiece con una sílaba débil y de manera complementaria también termine con sólo una sílaba débil en vez de dos. Se requiere una serie de unidades tales para obtener pies dactílicos. No existe mejor ejemplo que el que acabamos de reproducir de II, 1., (6.):

ǎ / óncǎn tĩl/ápǎn - ǎ / óncǎn ǎ/móhcǒ

Allí en las aguas profundas - allí en el musgo acuático

Nótese que en este análisis existe una tensión entre el pie métrico y las frases fonológicas (aquí divididas por un guión). Otro análisis, permaneciendo más dentro del límite de la frase, sería concebir del pie no como dactílico sino como /˘/˘/ en pares.

La unidad de dos pies nos recuerda el toque de teponaztle que se usa hoy día en Tepoztlán, el cual los músicos describen por la frase *tótónquĩ tamállĩ*, "tamal caliente". Además, la coda más preferida de la poesía clásica náhuatl tiene pulsación idéntica (si es que hay que acentuarla de la misma manera como las palabras léxicas): *ǒhuáyǎ ǒhuáyǎ*. Ambas se pueden entender o como /˘/˘/˘/˘/ o como /˘/˘˘/˘˘/. Nos inclinamos al análisis como pie dactílico doble, con un pulso preliminar y un pie débil al final. En la música, sería un ritmo trino, en que la frase melódica se adelantaría al compás por un pulso de una manera clásica:

3/4 . ʔ | ʔ ʔ ʔ | ʔ ʔ ʔ | ʔ ʔ ʔ | ʔ ʔ

Pero esta regularidad aparente, como las otras que hay, sólo se puede encontrar, por lo menos en forma sencilla, en una parte pequeña del *corpus*. Muchas veces las sílabas intrusivas producen un ritmo no dactílico:

III, 1., (6.): tìcyăcáhuă
lo dejamos

Un *ya* puede aparecer en una variante y faltar en otra:

I, 2., (7.): ă óncă tòntlătóhuă yă

I, 1., (7.): ă óncăn tòntlătóhuă
Allí reinas

Además de variar uno del otro, ninguno de estos trozos resulta dactílico.

Mas generalmente, debido a la elisión, los elementos intrusivos a menudo no afectan el esquema silábico. Compárense las variantes de nuestro ejemplo I:

1., (7.): ĩn yéctli xóchitl

3., (7.): ĩn yéctli ă xóchitl
hermosas flores

Lo mismo se puede decir de *teuctl o* en vez de *teuctli*, "señor", y *pipilt a* en vez de *pipiltin*, "nobles", casos ya vistos en ejemplos presentados arriba.

No proseguiremos este análisis por ahora. Nos damos cuenta de que cada poema podría tener su esquema métrico propio, y las instrucciones para los toques de tambor parecen implicar que un cambio métrico podría ocurrir en el medio de un verso. Sentimos no haber hablado más del ritmo del tambor, tan relevante a nuestra discusión, pero puesto que hasta ahora nadie parece entender la relación entre un toque de tambor y una sílaba, somos de la opinión de que primero hay que investigar la estructura interna del verso mismo, para después compararla con la organización de la percusión.

Una tradición escrita

La mayor parte de lo que hemos examinado aquí —el vocabulario fijo, la interacción de elementos léxicos y no léxicos, y lo demás— es comprensible dentro de una tradición puramente oral. Pero también hay que darse cuenta de que los manuscritos que conocemos hoy son copias de otros escritos, los cuales muy posiblemente eran a su vez copias de otros. Hay muchos errores específicamente ortográficos; en nuestras discusiones de las variantes individuales abajo señalamos algunos. Por todo el *corpus*, el intercambio de *c* y *e* es endémico. La confusión es obviamente ortográfica, ya que entre los sonidos no hay semejanza alguna. *Ye* [ye], “ya”, e *yc* [ik], “por eso”, se confunden tan frecuentemente que a fin de cuentas hay que decidir entre las dos por el contexto. La cedilla se omite a menudo; es fácil restaurarla en la mayoría de los casos, pero existe el problema de muchos contextos donde *çan*, “sólo”, y *can*, “donde”, resultan igualmente plausibles. El análisis de algunos trozos en sí basta para deducir el error ortográfico y la existencia de copias anteriores pero el cotejo de variantes lo prueba sin lugar a dudas. Las discrepancias se ofrecen no sólo entre variantes enteras de poemas, sino también entre dos versos adyacentes del mismo par.

He aquí algunas variantes representativas de este tipo. Ponemos la interpretación correcta primero en cada caso:

- | | | | |
|---------------------|-------|-------------------|-------------------------|
| Romances f.27v-29r, | (1.): | onehualoz | se levanta |
| | (2.): | oneloz | |
| Cantares f.69r, | (5.): | mocnihuan | tus amigos |
| | (6.): | mānihuan | |
| Cantares f.65r-v, | (3.): | onchimalahuiltilo | se recrea por la |
| | (3.): | onchimahahuiltilo | guerra |
| Cantares f.74v, | (2.): | manelyhui | aunque |
| | (1.): | mahuelyhui | |
| | (8.): | xinechicnelli | ¡favoréceme! |
| | (7.): | xinech ye nelli | |
| Cantares f.63r-v, | (2.): | xochimiyahuayocan | lugar de espi- |
| | (1.): | xochimiyaccayocan | gas floridas de
maíz |

El último ejemplo implica que el copista de la versión antecedente escribía [w] como *v* o *u*, uso que ya se hacía extraño para los que escribían a fines del siglo xvi.

Ejemplos como éstos nos hacen creer que o (1.) los poemas en la forma que los conocemos se sacaron en limpio por copistas que no los entendían bien, de originales escritos toscamente pero por peritos en la poesía, o (2.) los peritos mismos los sacaron en limpio, cuidándose más de la caligrafía que del contenido. Sea como sea, a veces hay que buscar la intención verdadera detrás de la ortografía de las formas que llegaron a nosotros.

La ortografía de los poemas también exhibe a menudo variantes que ni están equivocadas ni son el resultado de la elisión de vocales de que hablamos, sino que reflejan aspectos de la pronunciación. Las consonantes nasales al final de una sílaba se omiten frecuentemente en los escritos, como se hizo sin duda en el habla. Se ve especialmente en los Romances, donde uno se acostumbra a esperar *ninetlamati* en vez de la forma común *ninentlamati* "estoy descontento". Pares de consonantes se reducen a una sola: $tt > t$, $cc > c$, $ll > l$. Pero las formas variantes más interesantes para precisar la estructura de los poemas son las que revelan la pronunciación de las frases. Si hay geminación de *n* o *c* al final de una palabra, eso quiere decir que la sílaba siguiente está ligada a la palabra en un flujo continuo. Asimismo, si una palabra que suele terminar en *-z*, *-c*, o *-uh* se escribe con *-ç*, *-qu*, o *-hu*, eso quiere decir que su consonante final se ha hecho la consonante primera de la sílaba siguiente, lo que otra vez indica una ligatura del tipo que normalmente se da sólo dentro de una frase. En las discusiones más abajo, hay ejemplos específicos.

Ejemplos de variantes de poemas

Para concluir, presentamos tres juegos de variantes de poemas, los cuales ejemplifican muchos de los rasgos de que hemos hablado arriba. En cada caso, una discusión de algunos aspectos notables precede una transcripción de las variantes, cada una acompañada por una traducción distinta, con la excepción de que dos de las tres variantes del primer ejemplo son tan parecidas que en este caso una sola traducción basta.

Nuestras transcripciones están divididas en versos como los originales. Para facilitar el cotejo hemos adoptado el sistema que se emplea en los Cantares para indicar los versos también en las variantes provenientes de los Romances, como además en las traducciones. Retenemos la ortografía y signos diacríticos, donde los hay, exac-

tamente como están en los originales. No hemos añadido puntuación de ningún tipo. Nuestra intervención activa se limita a dos medidas que hemos tomado para facilitar la comprensión y la comparación con la menor pérdida posible de la integridad del original. Primero escribimos en cursiva todo lo que nos parece no léxico (en algunos casos, es bastante discutible si una sílaba dada es léxica o no), para que la distribución de los elementos salte a la vista. Segundo, no reproducimos las unidades ortográficas de los originales (en los Romances los bloques son a menudo ni más ni menos que sílabas fonéticas; en los Cantares, generalmente hay bloques más largos que una sola palabra, de bastante interés potencial porque muchas veces parecen coincidir con la frase fonológica). Dividimos los textos en palabras como se encontrarían en una obra tal como el diccionario de Siméon; llevamos a cabo la división consecuentemente, aun cuando resulte en barbarismos como el terminar una palabra en *-qu*.

Un detalle de las transcripciones queda provisional. En el manuscrito de los Romances, la *ç* está acompañada, casi cada vez que ocurre, de un rasgo que se encorva hacia arriba, encima de la vocal siguiente, de manera que se parece a la raya sobreescrita o tilde que se empleaba para indicar una consonante nasal al final de una sílaba. De hecho, el copista emplea tales rayas sobreescritas aparte de la cedilla. Por otra parte, parece poco verosímil que cada cedilla implique una sílaba terminada en consonante nasal. Uno se inclina a pensar que el rasgo es simplemente la manera que tenía el copista de escribir la cedilla. Pero en muchos casos son sílabas que sí tienen consonante nasal en el náhuatl clásico como generalmente se escribe. Para dificultar más las cosas, el empleo de consonantes nasales en los Romances difiere en mucho de la norma. Es posible que exista alguna sutil distinción paleográfica que todavía no reconocemos entre cedilla sencilla y cedilla con tilde. Por ahora, transcribimos todos los casos como cedilla a secas.

Nuestras traducciones, en prosa franca, tienen sobre todo el propósito práctico de facilitar la comparación de las variantes. (Materia no léxica por su índole no puede traducirse; para comparar este aspecto el lector tendrá que consultar las transcripciones de los textos nahuas, donde como dijimos todo lo no léxico está en cursiva.) No podemos permitirnos la libertad de procurar comunicar más directamente la cualidad literaria de los originales; tampoco nos toca entrar en discusiones detenidas de los importantes aspectos histórico-

culturales, como las alusiones múltiples en nuestro ejemplo II a la leyenda de la fundación de Tenochtitlan. Tenemos aquí el deber penoso de reproducir, hasta cierto punto, los errores, infelicidades, e incoherencias del texto original, para que el lector que no sepa el náhuatl pueda llevar a cabo una comparación más justa. También no vacilamos en expresar dudas, y en algunos casos, perplejidad total respecto al sentido de ciertos trozos. Otro método para acercarse a estos poemas, uno que tendría nuestra aprobación cordial, sería procurar reconstruir un original u originales —aun, dentro del marco de las intenciones de los que producían la poesía originalmente, una versión ideal— y luego elaborar la transcripción más pulida y traducción más literaria posible. Esperamos que aquí hayamos dado un paso hacia aquel fin.

Existen traducciones anteriores de los poemas, de intención más plenamente literaria, que nos han sido muy útiles: del ejemplo I, Ángel María Garibay, *Poesía náhuatl*, I, 69-72, y II, 57-58, y Miguel León-Portilla, *Trece poetas*, p. 84-87; del ejemplo II, Garibay, *Poesía indígena*, p. 139-141; y del ejemplo III, *ibid.*, p. 131-132.

Quizás sobra decir que numeramos los versos como aparecen en la primera variante de cada ejemplo y ponemos los mismos números a los mismos versos en otras variantes.

I. *El canto de Quaquauhtzin*

Nuestro primer ejemplo se da en tres variantes. Dos muy semejantes se encuentran en los Cantares mexicanos (f. 26r-v y f. 49v-50r), y una tercera, bastante distinta, figura en los Romances (f. 26r-27v). De las dos variantes de los Cantares, una (f. 26r-v) aparece entre la colección de *melahuaccuicatl*, cantos “verdaderos”, “derechos”, o “llanos”, mientras la otra (f. 49v-50r) integra los últimos ocho versos de un *icnocuicatl* o canto triste de veinticuatro versos, sin indicación externa de que sea una entidad en sí. El entero *icnocuicatl* es casi idéntico con una serie de tres *melahuaccuicatl* presentados como entidades distintas en f.25v-26r. Ya que el *melahuaccuicatl* está escrito aparte y reproduce alguna materia no léxica en forma más plena que el *icnocuicatl*, lo hemos escogido como la variante primera, haciendo del *icnocuicatl* la segunda, aunque cada uno tiene ciertas interpretaciones correctas que faltan en el otro, y ninguno es muy de preferir sobre el otro.

La variante de los Romances (no. 3), con el título "de Quaquahtzin principal de Tepexpan", difiere de las de los Cantares en algunos detalles bastante importantes. Sobre todo difiere en haber trasladado uno de los pares de versos desde la tercera posición hasta la primera, lo que por supuesto pone los pares segundo y cuarto en contacto directo; es un cambio bastante drástico de la ordenación general de los versos. Los esquemas de versos de las variantes son como sigue:

1. - 2. Cantares)	3. (Romances)
1 }	5 {
2 }	6 {
3 }	1 }
4 }	2 }
5 }	3 }
6 }	4 }
7 }	7 }
8 }	8 }

Escoger el esquema de los Cantares como una norma respecto de la cual el de los Romances varía es naturalmente un poco arbitrario. El orden de los Romances no es obviamente ilógico o deficiente; retiene el apareamiento pleno; y menciona al personaje primario, Quaquahtzin, en el primer verso. El efecto estético, hasta donde podemos juzgarlo, es bueno. Tomamos el orden de los Cantares como probablemente más cercano al original, en parte porque coloca al principio los elementos de invitación con que tan a menudo los poemas nahuas comienzan: mención de instrumentos musicales, anuncio de la llegada del cantor, la invitación a los otros a acercarse. Además, las variantes de los Cantares demuestran algunas transiciones entre pares extremadamente suaves, lo que probablemente no se debe a la casualidad. La conclusión del primer par introduce la noción del allanamiento de enfados que el cantor ha suscitado, una idea que luego se amplifica en el segundo par. Éste a su vez introduce el tema de lo singular y lo transitorio de la vida, el cual se expresa aún más plenamente en el tercer par. El cuarto par resume todos estos temas. Tal encadenamiento temático de pares parece algo poco común en la poesía náhuatl, pero este aspecto de las variantes de los Cantares, ya que no puede haberse originado sino al tiempo de la creación de los versos individuos, tiende a convencernos de la primacía de éstas.

En un respecto la estructura de la variante de los Romances es la más firme. Una serie de cuatro pares constituye obviamente la base de la organización del poema, pero el tercer par de la variante de los Cantares, versos (5.)-(6.), resulta bastante débil. Ni una sola palabra de la porción léxica se repite literalmente. En los Romances, empero, el par (5.)-(6.) (su distinta ubicación aparte), incluye la repetición exacta de *ninentlamati*, “estoy descontento”. Al examinar la variante de los Cantares más de cerca, uno ve que *ninentlamati* en (5.) tiene su paralelo en la frase *ninotolinia*, “me aflijo”, de (6.), lo que representa, si no una forma idéntica, una idea semejante. Suponemos que en una versión anterior del poema, (5.) y (6.) ambos terminaban en *ninentlamati*, y que el copista de los Cantares, o algún antecesor suyo, al escribir el verso (6.), reprodujo el contenido en términos semánticos en vez de léxicos.

Conocer quién habla a quién es una de las grandes dificultades iniciales que se presentan a los estudiosos modernos al querer interpretar la poesía náhuatl. Al comienzo de un poema un personaje dado hablará en primera persona; luego aparecerá en el par siguiente en segunda persona, y más tarde en tercera. Fue por causa suficiente que Garibay a veces presumió dos interlocutores más un coro. La confusión se extiende, al parecer, a los ejecutantes originales y a los copistas, ya que una de las formas más comunes de variación es el cambio de persona. El fenómeno está relacionado, quizás, con la estructura general no lineal. Dada la casi ausencia de una línea narrativa y el hecho de que los pares se orientan hacia un tema común más que hacia los pares anteriores y siguientes, muy fácilmente podrían hacerse confusos o inaplicables los aspectos de la continuidad de persona y del diálogo consecuente. En nuestro ejemplo, las variantes de los Cantares traen el verso (1.) consecuentemente en primera persona: “yo, Quaquauhtzin”; “he llegado”; “mi teponaztle”. Pero en la variante de los Romances, se lee “tu teponaztle”; puesto que el que habla aparentemente sigue siendo Quaquauhtzin, aparece otra persona como el poseedor de los instrumentos: “tu, Yoyontzin”. Y se habla del cantor que ha llegado en tercera persona, tanto en el verso (1.) como en el verso (2.). También hay una diferencia de modo, si no de persona, entre las variantes en el verso (3.), donde 1. y 2. traen el futuro “no llorarás por mí, no estarás triste por mí”, mientras en el 3. aparece el imperativo “no llores..., no estés triste...”

El canto de *Quaquauhtzin*, en todas las formas que lo presentamos aquí, ejemplifica marcadamente el empleo de ciertas frases fijas como elementos constructivos en la poesía náhuatl. Hay ejemplos de combinaciones que se ven en casi cada poema de las colecciones, como la de *xóchitl* y *cuicatl*, “flores” y “cantos”, o de *chalchihuitl* y *teocuitlatl*, “jade” y “oro”. También algunas de las agrupaciones de palabras más largas (y seguramente más que las que ya hemos reconocido), son una parte del repertorio fijo de la poesía. Por ejemplo:

Quaquauhtzin, (7.):

Çan nen tequitl y xonahuiacan huiya xonãahuiacan antocnihuan huiya

No hagáis sino gozar ¡ah! cada uno gozar, mis amigos ¡ah!

Xochicuicatl, Cantares f. 33v, (1.):

Çan nen tequitl y yca xonahuiaca tocuic tocuic y antocnihua huiya

No hagáis sino gozar de nuestro canto, nuestro canto, mis amigos ¡ah!

A veces tales frases fijas o casi fijas demuestran claramente su independencia por su movimiento como bloques dentro del verso. En el verso (5.), la frase de los Cantares *ma nomac onmaniqui*, “que vengan a estar en mis brazos”, aparece dos veces en la variante de los Romances, una vez en la misma posición y la otra trasladada casi al comienzo del verso (también tiene, ambas veces, la forma menos feliz y apropiada *ça nomac onmani*, “sólo están en mis brazos”).

Como acaece a menudo en la poesía náhuatl, estas variantes concuerdan bien en reproducir los elementos no léxicos. Ni las codas ni las sílabas intercaladas en el texto mismo varían tanto que no se puedan reconocer fácilmente. Nótese la coda larga del verso (5.):

1.: a yo haye yho ohua yhya ohuaiia

3.: a yo aye yo ahua yya ohuia

En la variante 2. la coda se encuentra recortada por la anotación “etc.”, pero en lo demás es casi idéntica a las otras.

Una inspección de las transcripciones demostrará que los elementos intrusivos en la parte léxica también concuerdan por la mayor parte, aun en el caso, un poco raro, de la *y* en *hualychoca*, “flora”

en todas las tres variantes, en el verso (3). Donde hay diferencias, algunas parecen deberse a un deseo de retener el mismo número de sílabas. Es decir, en varios casos una sílaba léxica de una variante falta en la otra y se reemplaza por una sílaba intrusiva:

- 1.-2., (1.): onihualacic *a* oninoquetzaco
he llegado, me he parado
- 3., (1.): oyahualacic *a* oyamoqueçaco
ha llegado, se ha parado
- 1.-2., (5.): ma nomac onmaniqui
que vengan a estar en mis brazos
- 3., (5.): ça nomac onmani *ya*
sólo están en mis brazos
- 1.-2., (7.): in yectli xochitl
las hermosas flores
- 3., (7.): in yectl *a* xochitl
las hermosas flores

De una manera algo semejante, en el verso (3.) la variante de los Romances ha perdido el prefijo *hual* de *hualacitinemi*, “esté llegando”, como aparece la frase en los Cantares, y reemplaza la sílaba por una segunda partícula (redundante y no feliz) *ma*, “que”: *ma açintinemi*.

Ejemplos como estos implican un afán de mantener un número dado de sílabas, acentuadas de una manera dada, cueste lo que cueste. Sin embargo, el número y la secuencia de las palabras (y por lo tanto el número de sílabas y la acentuación) difieren bastante entre las variantes. Además, a veces los elementos intrusivos varían, al parecer no para obtener la equivalencia; en el verso (7.), la variante 1. carece de dos *huiya* que aparecen tanto en el 2. como en el 3.

Además de estos tipos de variación, los cuales se pueden entender muy bien dentro de un sistema de transmisión estrictamente oral, hay algunas formas variantes que parecen deber su origen a cuestiones de ortografía. Así en el verso (3.) las variantes de los Cantares traen el oscuro *yehua* “aquel” en vez del convincente *ychan*, “su casa” (el más allá), en los Romances. De otro lado, en el verso (4.), el *yeccan*, “lugar bueno”, como lo traen los Cantares, parece mucho mejor que el *ye ça*, “ya sólo”, de los Romances. En

ambos casos, las variantes se asemejan en forma escrita, pero los sonidos no tienen parecido alguno. Otro tipo de error ortográfico se ve en el verso (8.), donde la variante 2. tiene dos *huiya* seguidos, lo que no ocurre en las otras variantes, y casi no se da en toda la poesía náhuatl. La aberración se explica fácilmente por la división de páginas en aquel punto; el copista escribió el elemento una vez al final de la primera página y otra vez al principio de la segunda, cosa que nos pasa a todos los que escribimos.

Otra faceta ortográfica de interés, aparte de errores, es que la ortografía a veces indica cómo corren las frases del poema. No se puede confiar en la división ortográfica en ninguno de los manuscritos, especialmente en los Romances; la segmentación de las transcripciones es nuestra. Sin embargo, el copista de los Romances mantiene ciertas distinciones entre consonantes dentro de una frase y las del final. Para él, [s] y a menudo [ts] finales son *z*, mientras [s] y [ts] en el medio de la frase son *ç*. Nótese los ejemplos siguientes:

- 3., (4.): nihuiç *aya* (= nihuitz *aya*)
vengo
- 3., (7.): nicuiç *in* (= niccuiz *in*)
tomaré...

En ambos casos, la forma escrita de la consonante al final de la palabra nos dice que la partícula o sílaba intrusiva siguiente pertenece a la frase de la izquierda (lo que, como señalamos arriba, no excluye la posibilidad de que esté ligada también a la frase de la derecha).

1. (Melahuaccuicatl)

- (1.) Nochalchiuhteponaz noxiuhquecholinquiquic i nocoyapitza ya
 ça ye niqahquauhtzin *huiya* onihualacic a ononiquetzaco
 (sic) ya nicuicanitl *ayio huiya*
- (2.) Cuelca xonahuiacã y ma ya hualmoquetza a yyollo niccocoa
 çã nicehuã cuicatl y onihualacic &
- (3.) Ma ya moyollo motoma y ma ya moyollo huallaçitinemi ã
 tinechcocolia tinechmiquitlani yn onoya yehua in onompo-
 liuh y ancaçayoquic oo noca tihualychocaz noca tihualycno-
 tlamatiz çan tinocniuh o ca ye niauh o ca ye niauh yehua
ohuaya &
- (4.) Çan quitoa noyollo ayoc ceppa ye nihuitz *aya* ayoc ceppa
 niqiçaquiuh in huel yeccan in talticpac o ça ye niauh o
 Ça ye niauh &
- (5.) Quinehnequi xochitl ça noyollo ye *ehuaya* çan noncuicanētla-
 mati o çan noncuiyeyecoa (sic) in tlapc y ye niqaquauhtzi
huiya noconnequi xochitl ma nomac ommaniqui ninentla-
 mati a yo *haye yho ohua yhya ohuaiya*
- (6.) Cannelpa tonyazque yn aic timiquizque *huiya* ma çã nichal-
 chihuitl in teocuitlatl o ça ye no nipitzaloz nimamalihuaz in
 tlatillan o ça noyol *iyo* ça ye niqaquauhtzin ninotolinia
yho &
- (7.) Çan nē tequitl y xonahuiaca xōāahuiacã antocnihua at amo-
 nahuiezque at ahuelamatizque tocnihuan *ohuaye* cã nicuiz
 in yectli xochitl y yectli ya n cuicatl y *ahua yya o ahua yia*
yiaa ohuaya ohuaya
- (8.) Ayqu in o xopan in quiclihua ye nica y ninotolinia ça ye
 niqaquauhtzin *huiya* at amonahuiezque at ahuellamatiz-
 que tocnihuã oo *huaye* can nicuiz in yectli xochitl &

2. (Icnocuicatl, 3ª parte)

- (1.) Nochalchiuhteponaz noxiuhquecholiniquiz y nocoyapitza ya çan ye niquahquauhtzin *huiya* onihualacic a oninoquetzaco ya nicuicanitl *ayyo huiya*
- (2.) Cuelcan xonahuiacan y ma ya hualmoquetza a yyollo nico-cohua çã niquehua n cuicatl onihualacic &
- (3.) Ma ya moyollo motoma y ma ya moyollo hualacitinemi a n tinechcocoliã tinechmiquitlani yn onoya yehua yn onompoliuh y ancaçayoquic oo noca tihualychocaz noca tihualicnotlamatiz çan tinocniuh o çan ye niauh o çan ye niauh yehua *ohuaya* &
- (4.) Çan quitothua noyollo aoc cepa ye nihuitz *ay* aoc cepa niquiçaquiuh y huel yeccã in talticpac o çan ye niauh &
- (5.) Quinehnequi xochitl çã noyollo *ye ehuaya* çã nõcuicamentlamati *ho* çan noncuicayehcohua in tlpç y ye niquahquauhtzin *huiya* nocõnequi xochitl ma nomac onmaniqui ninentlamati *ya yho aye yho* &
- (6.) Canelpa tonyazque in aic timiquizque *huiya* ma çã nichalchihuitl niteocuitlatl o çã ye no nipitzaloz nimamalihuaç yn tlatillan o çã noyol *iyo* o çan ye niquahquauhtzin ninotolimiya *yho aye yho* &
- (7.) Çan nen tequitl y xonahuiaca *huiya* xonahuiyaca antocnihua *huiya* at amonahuezque at ahuellamatizque tocnihuan *ohuaye* can nicuiz in yectli xochitl y yectli *ya* n cuicatl y *ahua yya* o *ahua yyyaha* *ohuaya* &
- (8.) Ayqu in o xopã in quichihua ye nican y ninotolinia ca (sic) ye niquãquauhtzi *huiya huiya* at amonahuezque at ahuellamatizque tocnihuã oo *huaye* can nicuiz in yectli xochitl &

1 - 2

- (1.) (Aquí están) mi teponaztle de jade y mi concha como quechol verde, en que soplo, yo, Quaquauhtzin; ya llegué, ya me paré, yo el cantor.
- (2.) Ahora gozad; que se pare aquí él cuyo corazón haya yo agraviado. Elevo el canto; ya llegué, ya me paré, yo el cantor.
- (3.) Que se desate tu corazón, que tu corazón me esté llegando, tú que me aborreces y deseas mi muerte; cuando ya me he ido y he perecido, luego quizás nunca más vendrás a llorar por mí, a estar triste por mí. Mi amigo, ya me voy, ya me voy.
- (4.) Dice mi corazón que no vendré más; no volveré a nacer sobre la bien abrigada tierra, sino que ya me voy, ya me voy.
- (5.) A mi corazón se le antojan flores; estoy triste con cantos, sólo pruebo cantos en la tierra, yo, Quaquauhtzin. Deseo flores; que vengan a estar en mis brazos. Estoy descontento.
- (6.) ¿A dónde pues iremos, que nunca moriremos? Aunque fuera yo de jade o de oro, sería fundido y perforado; (se derrite mi corazón?). Yo, Quaquauhtzin, me aflijo.
- (7.) No hagáis sino gozar, cada uno gozar, mis amigos; ¿no gozaréis, no estaréis contentos, mis amigos? ¿De dónde tomaré hermosas flores, hermosos cantos?
- (8.) (¿Nunca se florece dos veces aquí?); me aflijo, yo, Quaquauhtzin. ¿No gozaréis, no estaréis contentos, mis amigos? ¿De dónde tomaré hermosas flores, hermosos cantos?

3. De Quaquauhtzin p^{al} de Tepexpan

- (5.) quinenequi xochitl ça noyolo *yehuaya* ça nomac onmani *ya* ça nicuicanetlamati *o* ça nicuicayeyecohua y tlalticpaqu i ye nicuacuauhçin n i noconequi xochitl ça nomac omani y ninentlamati *a yo aye yo ahua yya ohuia*
- (6.) canelpā toyazque yn ayc timiquizq̄ ma ça nichalchihuitl niteocuitlatl *o* ça ye *o* nipiçaloz nimamalihuaç i tlatilàn *o* ça noyol *iyo* ça ye nicuacuauhtzin ça ninentlmati *a yo aye yo ahua yo ohuiya*
- (1.) mochaichiuhteponaz moxiuhq̄choliq̄quic in tocoyapiça *ya* ça ye tiyoyōtzin n i oyahualaçic *a oyamoqueçaco ya ȳ* cui-canitl *a yyo huiya*
- (2.) cuelca xonahuiyacan i ma *ya* hualmoq̄ça *a yyolo* nicococohua ça niq̄ehua cuicatl i oyahualaçic *a oyamoq̄çaco ya ȳ* cui-canitl *a yyo huiya*
- (3.) y ma *ya* moyolo motoma y ma *ya* moyolo ma açintinemi *ya* tinechocoliya tinechmiquitlani *ȳ* y onoya ye ychā n in onopulihu i acaçayoquic *oo* noca xihualçhoca noca xihualyc-notlamati ça tinocni *u* ça *ya* niya *o* ça ye niyauh ye ychan *ohuaya ohuaya*.
- (4.) ça quitohua noyolo ayoc çepā ye nihuiç *aya* ayoc cēpa niq̄içaquih *yye* ye ça y tlalticpāc *o* ça ye niya *o* ça ye niyauh ye ychā *ohuaya ohuaya*
- (7.) ça ne tequitl i xonahuiyaca *huiya* xonahuiyacan atocnihua *huiya* hat amonahuiyazq̄ hat ahuellamatizque tocnihuan *oohuaye* ca nicuiç in yectl *a* xochitl i yectli *ya* cuicatl i *hahua yya oo ahua yya yya ha yyo huiya*
- (8.) ayqu in *o* xopan n i quichihua ye nican ça ninotolinia ça ye nicuacuauhtzin *huiya* hat amonahuiyazq̄ hat ahuelamatizq̄ tocnihuan *oohuaye* ca nicuiç in yectl *a* xochitl i yectli *ya* cuicatl i *hahua yya oo hahua yya yya ha yyo huiya*

3. De Quaquauhtzin, principal de Tepexpan

- (5.) A mi corazón se le antojan flores; sólo están en mis brazos. Estoy triste con cantos, sólo pruebo cantos en la tierra, yo Quaquauhtzin. Deseo flores; sólo están en mis brazos. Estoy descontento.
- (6.) ¿A dónde pues iremos que nunca moriremos? Aunque fuera yo de jade o de oro, sería fundido y perforado; (¿se derrite mi corazón?). Yo, Quaquauhtzin, estoy descontento.
- (1.) (Aquí están) tu teponaztle de jade y tu concha como quechol verde, en que soplas, tú, Yoyontzin. Ya llegó, ya se paró el cantor.
- (2.) Ahora gozad; que se pare aquí él cuyo corazón haya yo agraviado. Elevo el canto; ya llegó, ya se paró el cantor.
- (3.) Que se desate tu corazón, que tu corazón me esté llegando, tú que me aborreces y deseas mi muerte; cuando ya me he ido a su casa y he perecido, luego nunca más llores por mí, estés triste por mí. Mi amigo, ya me voy, ya me voy a su casa.
- (4.) Dice mi corazón que no vendré más, no volveré a nacer en tierra, sino que ya me voy, ya me voy a su casa.
- (7.) No hagáis sino gozar, cada uno gozar, mis amigos ¿no gozaréis, no estaréis contentos, mis amigos? ¿De dónde tomaré hermosas flores, hermosos cantos?
- (8.) (¿Nunca se florece dos veces aquí?); me aflijo, yo, Quaquauhtzin. ¿No gozaréis, no estaréis contentos, mis amigos? ¿De dónde tomaré hermosas flores, hermosos cantos?

II. *Canto de Nezahualcoyotl a Moteuczoma I*

Aunque este poema se da dos veces dentro de pocas páginas, el copista obviamente no cotejó las dos variantes; parece que copiaba de una o varias colecciones de textos escritos con cuidado pero casi automáticamente. El orden de los versos difiere, y mientras en una variante los ocho versos son el poema entero, la otra, la que presentamos primero, sigue con ocho versos adicionales, en un estilo muy distinto, lleno de alusiones cristianas; estos versos constituyen un elaborado comentario a los primeros ocho. Debido a su esquema más convencional de ocho versos escritos aparte, tomamos Cantares f. 66v-67r como la variante básica. El orden de los versos correspondientes y su apareamiento es como sigue:

1. (Cantares f. 66v-67r)	2.)Cantares f. 63v-64r)
1	1
2	2/3
3 }	6 }
4 } ←	5 }
5 }	4 }
6 }	7 }
7 —	8
8	
(con 8 más)	

La complejidad de la organización del poema estriba en el apareamiento problemático de los versos. Es que hay tres versos con una conclusión compartida. En la variante 1., los versos (3.) y (4.) están apareados, mientras en la variante 2., el verso (3.) se escribe junto con el (2.), y el (4.) se traslada hacia abajo para aparearse con el (7.). Dejando a un lado la coda no léxica *ea aohuiya*, compartida por todos los versos, el único otro par formal en el poema consiste de los versos (5.) y (6.), que aparecen con orden alrevesado en las dos variantes. Esto da al poema la forma nada usual de pares interiores rodeados por versos de invitación y terminales no apareados.

Aun todo esto no agota la complejidad del apareamiento. En el ensayo anterior tratamos del hecho de que pares sutiles pueden existir aun donde no hay apareamiento formal, es decir, donde no hay repetición literal de materia propia al par. Los versos (1.) y (2.) son buenos ejemplos del fenómeno. Puesto que empiezan con exhor-

taciones complementarias, en (1.) *xinechaytacan*, “miradme”, y en (2.) *in tla xicaquican*, “escuchad”, y que ambos son claramente de índole invitacional, hablan de la llegada del cantor y el comienzo de su canto, se puede muy bien considerarlos un par, hasta en cierto sentido un par muy fuerte. Desde esta perspectiva podemos comprender mejor lo que el copista de la variante 2. o un antecesor, intentaba con su rearreglo del poema. Pensaba solucionar el problema del terceto de que hablamos, y a la vez retener un apareamiento algo consecuente. Por la incorporación escrita del verso (3.) en el (2.), redujo la visibilidad de un verso sobrante; el añadirlo al final no destruyó el par (1.)-(2.) porque en vez de tener la característica conclusión idéntica, se basaba en un comienzo complementario. Así el copista retenía, desde cierto punto de vista, la ansiada estructura de tres pares consecutivos mientras relegó el molesto tercer verso a la oscuridad, pero al final tuvo que perder todo lo ganado, porque el verso (8.) queda no apareado, y el poema entero parece tener un esquema asimétrico de siete versos.

Por lo que toca a la fidelidad en reproducir palabras separadas, la variante (2.) tiene quizá la ventaja. En los versos (6.) y (7.) la variante 1. tiene el extraño *ma xoconican*, “¡bebed!”, en vez de *mexico nican*, “aquí en México”, como en 2. lo que es una interpretación mucho mejor y claramente la intención original. La variante 2. trae también, en el verso (6.), *tontlamaceuh* “adquiriste (el reino)”, versión superior con mucho a *tontlamacaauh*, “otorgaste o abandonaste (algo)”, como aparece en 1. La variante 1. tiene asimismo el menos coherente *yepetl ycpalli yehua n tiox*, y *ye petlail ycpalli*. . . , en el par de versos (3.)-(4.), mientras en 2. se da *yepetl ycpal(1) in yehua n Tiox* “la estera y el asentadero de Dios” (el mando divino), con correctas formas posesivas, aunque 1. concuerda con 2. en el verso (7.). Por otra parte, en el verso (8.), se ve 1. la construcción bella y apropiada *chalchihuatl*, “agua de jade (verde)”, complemento de las cañas blancas y los tules blancos asociados con la fundación de Tenochtitlan, mientras 2. tiene *chalchihuitl*, “jade”, a secas. También *acolihuacan*, “Acolhuacan”, como lo trae la variante 1. en el verso (1.), parece un mejor lugar de origen para Nezahualcoyotl cuando viene a la corte de Moteuczoma I que *tamoanchan*, “el más allá”, como en 2.

En el verso (7.) se da una pequeña diferencia léxica entre *nanatzca* en la variante 1. y *nanalca* en 2. ambas palabras con el sentido aproximado de “regañar, gruñir”, y ambas con el mismo número

de sílabas y la misma acentuación. Una diferencia de una sílaba, quizás intrusiva, quizás un elemento arcaico, existe entre *mocolihuan* en 2.-(3.) y la forma más común, *mocolhuan*, "tus abuelos", en 1.-(3.) a pesar de que la variante 1. tiene esta *i* en *acolihuacan* en el verso (1.) como acabamos de registrar. En ambos casos, la *i* añadida causa una desigualdad en el número de sílabas entre las variantes en aquel punto, pero parece que no afecta el esquema métrico. Puede ser que sílabas débiles de este tipo no cuenten respecto a la construcción métrica de versos; por lo menos, la variante en que faltan no procura reemplazarlas por otra sílaba.

Es imponente la concordancia de la materia no léxica entre las variantes, especialmente al principio del verso (5.) donde, diferencias ortográficas aparte, toda la secuencia es idéntica en las dos:

1.: In ca ilahue yao ooo

2.: In ca yllahue yao ooo

Además, todos los versos de ambas variantes terminan en *e(h)a aohuiya* (a veces se indica esto por una abreviatura). Hasta la larga serie de sílabas en el verso (2.) se reproduce con bastante exactitud, excepto que la variante 1. trae la palabra léxica *qualca*, "en buen lugar o tiempo", en vez de *quinalle* en 2. (Es una sustitución bastante extrema; no dudamos de que el elemento no léxico *quinalle* es la intención original, ya que aparece a veces en codas.) Las únicas otras diferencias son la presencia en 1.-(5.) de un elemento *aya* que falta en 2. y al otro lado la presencia de un elemento *ya* en 2.-(7.) que falta en 1.

En cuanto a casos de equivocación ortográfica sencilla, al final del verso (1.) el copista de la variante 1. hizo el error obviamente ortográfico de escribir *cha aohuiya* en vez de *eha aohuiya*. Faltan dos cedillas en la variante 2., en el verso (5.) de *tinecahualcoyotl*, "tú, Nezahualcoyotl", y en el (8.) de *can* (variante 1. tiene *çan* "sólo"). En 1. (y no en 2.) la frase *xiuhlaquetzall icacan*, "donde se yerguen las columnas verdes", se repite parcialmente como *xiuhlaquetzalli ca*, al parecer otra inadvertencia del copista. Otra repetición semejante parece que se da en 1.-(6.), donde se ve *ticyayttaqu in in mococauh* "viste tu criado", en vez de *ticyaitac in mococauh* como en 2. El que se escribió la *c* final del verbo como *qu* en 1. sugiere que la primera ocurrencia de la palabra *in* se entendía

como una partícula demostrativa pospuesta al complejo verbal. Finalmente, en el verso (2.) la variante 1. exhibe la forma incorrecta *xicaquin*, con una sílaba menos, mientras en 2. está escrita correctamente, *xicaquican*, “¡escuchad!”

El canto de Nezahualcoyotl a Moteuczoma comparte ciertas frases con dos poemas que se encuentran juntos, uno al otro, en *Cantares* f. 36v-37v, y que también tratan de la historia primitiva de Tenochtitlan:

Cantares f. 36v-37r, (3.):

ye quimaceuhque mocolihua Acamapich Huitzilihuitl huey tlalli
tus abuelos Acamapich y Huitzilihuitl adquirieron la tierra grande

II, 2., (3.):

ye oncan mitztlamacehuique ŷ̃ mocolihuã çan ye huitzilihuitl
Acamapich
allí tus abuelos Huitzilihuitl y Acamapich te adquirieron (el reino)

Cantares, ibid., (7.):

Ayaxcã in quittaque huey tlalli acolhuacan
Con dificultad(?) hace mucho tiempo(?), vieron la tierra grande
de Acolhuacan

II, 2., (5.):

Ayaxcan hue ticyaytac Atl o ya n tepetl
Con dificultad(?) hace mucho tiempo(?), viste la ciudad

Cantares f. 37r-v:

Xiuhlaquetzall a ymanican
donde están las columnas verdes

II, 2. (2.):

xiuhlaquetzall icacan
donde se yerguen las columnas verdes

Aunque el poema contiene exhortaciones a Moteuczoma a llorar, nada en el texto mismo sugiere que Moteuczoma esté enfermo. Es posible que el encabezamiento de la variante 1. se base en una interpretación errónea de *mocococauh*; “tu criado, tu propiedad, tu sustentación”. El sentido de la palabra en el presente contexto queda enigmático, pero aunque ocurre por todo cuatro veces en los versos (5.)-(6.), nunca tiene la forma *mococoxcauh*, “tu enfermo”.

Cantares f. 66v-67r

1. Ycuic in Acolhuacan, in Neçahualcoyotzin ic quitlapaloco in huehue moteucçomatzin, Mex^{co} yquac mococohuaya
- (1.) Xinechaytacan *aya* nihualacic *a* nitzacxochincoxcox *aya* no-quetzallecacehuaz nineçahualcoyotl *huiya* xochitl tztzeliuh-ticac *a* ompa ye nihuitz acolihuacan *cha aohuiya*
- (2.) In tla xicaquin (sic) *aya* niquehuaz nocuic nicahuiltico moteucçoma *ya tatãtilili y papapapapa achallachalachalla yemac çan tilli yemac çã quinalle aohuiya* Xiuhtlaquetzall icacan xiuhtlaquetzalli ca mexico *ya* n tlilapan *aya*.
- (3.) *A* iztac huexotl in ye icaca *ohu* anca ye oncã mitztlamacehuique in mocolhuan çan ye huitzilihuitl Acamapich yca xichoca *ya* n Moteucçoma *a* yca toconpia y yepetl ycpalli yehua n tiox *eha aohuiya*.
- (4.) Yehua n tiox mitzyaicnoittac mitzyaicnomat ca Moteucçoma *ya* yca toconpia ye petlatl ycpalli yehua n tiox *ea*.
- (5.) In ca *ilahue yao ooo* yca xichoca *ya* n Moteucçoma y ayaxca *hue* ticyaitac *aya* atl *o* *ya* n tepetl *a* oncan ticyaittac in mocococauh tineçahualcoyotl *ea* &
- (6.) *A* oncan tlilapan *a* oncan amocheo *ya* n toconyachihua in ma xoconican ye tontlamacauh *a* oncan ticyayttaqu in in mocococauh tineçahualcoyotl *ea aohuiya*.
- (7.) Quauhtli n pipitzcaticac ocelotl nanatzca ma xoconican *a* oncan tōtlatohua itzcohuatl *a* yca toconpia y ye ipetl ycpall in yehuã tiox *ea aohuiya*
- (8.) Iztac huexotl y mapana *ya* çan tontlatohua yehua acatl yztac ymãcã tolin iztac chalchihuatl ymanca Mexico nican *ea aohuiya*

1. Canto de Nezahualcoyotzin de Acolhuacan, con que vino a saludar a Moteuczoma el Viejo, cuando estaba enfermo
 - (1.) Miradme que he llegado, yo el faisán de la blanca flor, con mi abanico de plumas preciosas, yo Nezahualcoyotl. Las flores se están esparciendo; ya vine de Acolhuacan.
 - (2.) Oíd, levantaré mi canto; he venido para recrear a Moteuczoma (*tatantili*, etc.), donde las columnas verdes se yerguen, donde las columnas verdes están, en México, en las aguas profundas (negras).
 - (3.) Donde se yerguen los sauces blancos, allí adquirieron (el reino) por ti tus abuelos, Huitzilihuitl y Acamapich; llora por ello, Moteuczoma, por ello tienes el mando divino.
 - (4.) Dios te tuvo piedad, te vio con compasión, Moteuczoma; por ello tienes el mando divino.
 - (5.) (Llora por ello, Moteuczoma; con dificultad o hace mucho tiempo que) viste la ciudad, donde viste tu criado, Nezahualcoyotl. (?)
 - (6.) En las aguas profundas (negras), en el musgo acuático (¿qué haces?), bebed; ya lo otorgaste, allí viste este tu criado, Nezahuacoyotl.
 - (7.) El águila está chillando, el tigre gruñe. ¡Bebed! Allí reinas; por Itzcoatl tienes el mando divino.
 - (8.) Los sauces blancos se ciñen; reinas en el lugar de cañas blancas, en el lugar de tules blancos y agua verde, aquí en México.

2. Yo ome teuccuicatl

- (1.) Xinechaytacan n *aya* nihualacic *aya* nitzacxochincoxcoc *aya* noquetzalehcaçehuaz nineçahualcoyotl *huiya* xochitl tzetze-liuhticac *a* ompa ye nihuitz tamoanchan n *ea Aohuiya*.
- (2.) \tilde{Y} tla xicaquican *aya* niqehuaz nocuic nicahuiltico n Moteucçoma y *ya* tatātīlīlī y papapapapa Achalanchalachalla yemac ça *tilli* yemac çan qualca *Aohuiya* xiuhtlaquetzall icacan mexico *ya* n tīlapan *a* (3.) *A* yztac huexotl y ye ihcācā o anca ye oncan mitztlamacehuique \tilde{y} mocolihuā çan ye huitzilihuitl, Acamapich, yca xichoca *yā* Moteucçoma *ya* yca tocompia y ypetl ycpal in yehua n Tiox *eha ahuiya*.
- (6.) *A* oncan tīlapan *a* oncan n amocho *yā* tocoyachihua y mexico nican ye tontlamaceuh, *a* oncan ticyaitac in mocococauh tineçahualcoyotl &
- (5.) In ca *yllahue yao ooo* yca xichoca *ya* n Moteucçoma y Ayaxcan *hue* ticyaytac Atl o *yā* tepetl *a* oncā ticyaitac in mocococauh tineçahualcoyotl *ea aohuiya*.
- (4.) Yehua n tiox mitzyaicnoytac mitzyaicnomat ca n Moteucçoma *a* yca tocompia y ye ipetl ycpall in yehua n tiox *ea Aohuiya*
- (7.) Quauhtli pipitzcaticac ocelotl nanalca n Mexico nican *a* oncā tontlatohua *ya* itzcohuatl *a* yca tocompia y ye ipetl ycpall i yehua n tiox *ea* &
- (8.) *A* iztac huexotl y mapana *ya* can totlatohua yehua Acatl iztac ymācan tolin iztac chalchihuitl ymanca mexico nican *ea aohuiya*.

Cantares f. 63v-64r

2. Segundo canto señorial

- (1.) Miradme que he llegado, yo el faisán de la blanca flor, con mi abanico de plumas preciosas, yo Nezahualcoyotl. Las flores se están esparciendo; ya vine del lugar de los muertos.
- (2.) Oid, levantaré mi canto; he venido para recrear a Moteuczoma (*tatantili*, etc.), donde las columnas verdes se yerguen, en México, en las aguas profundas (negras). (3.) Donde se yerguen los sauces blancos, allí adquirieron (el reino) por ti tus abuelos, Huitzilihuitl y Acamapich; llora por ello tienes el mando divino.
- (6.) En las aguas profundas (negras), en el musgo acuático (¿lo haces?); aquí en México adquiriste (el reino), allí donde viste tu criado, Nezahualcoyotl.
- (5.) (Llora por ello, Moteuczoma; con dificultad o hace mucho tiempo que) viste la ciudad, donde viste tu criado, Nezahualcoyotl. (?)
- (4.) Dios te tuvo piedad, te vio con compasión, Moteuczoma; por ello tienes el mando divino.
- (7.) El águila está chillando, el tigre gruñe, aquí en México, don-reinas; por Itzcoatl tienes el mando divino.
- (8.) Los sauces blancos se ciñen; reinas en el lugar de cañas blancas, en el lugar de tules blancos y jade, aquí en México.

III. *Chichimecayotl* (?)

Por falta de un encabezamiento común en los manuscritos, hemos clasificado este poema, de manera provisional, como un canto chichimeca. Entre los varios géneros de poemas a que se dan nombres en los Cantares, el *chichimecayotl* se caracteriza principalmente, hasta donde vemos, por el hecho de que el cantor denomina chichimecas a los personajes que aparecen en el poema, lo que se da también en nuestro ejemplo.

La variante de los Cantares (f. 61r-v) procede en cuatro juegos de versos fuertemente apareados, con bastante identidad de materia léxica delante de la coda común de *ohuaya*, (la cual posiblemente debe entenderse doblada, como en la otra variante). La variante de los Romances (f. 11r-12r) que nos parece muy inferior a la otra, invierte el orden de los dos pares primeros, inserta un nuevo par entre ellos, y omite otro par. El fuerte apareamiento de los dos últimos dos versos queda destruido por la adición de un fragmento de uno de los versos perdidos al final del verso penúltimo, como por el truncamiento del último. Los arreglos de versos son los siguientes:

1. (Cantares)	2. (Romances)
1	3
2	4
3	-
4	-
5	1
6	2
7	7 + fragmento de 6
8	8 (en parte)

Los dos versos insertados en la variante de los Romances, que resultan de los menos logrados de toda la poesía náhuatl, parecen haber sido formados con elementos de otros versos del mismo poema y del repertorio de elementos fijos, para poder reemplazar el par que faltaba y mantener la estructura de ocho versos. Además de estar en parte tomados, de una manera no característica, de los anteriores, los versos insertados tienen poca sustancia, y la presencia de la palabra *yaoxochitl*, "flores de la guerra", en el segundo verso es incongrua en el presente poema, el cual representa una contem-

plación filosófica de lo efímero de la vida y del arte, y no es de ninguna manera un poema guerrero. También el verso (6.), aun en la variante primaria de los Cantares, donde lo vemos en su forma íntegra, comparte la apariencia de ser algo arbitrario, como si hubiera sido tomado del final del verso (5.) para completar el par.

Aunque la estructura y el contenido de la variante de los Romances parecen algo mutilados, en algunos detalles ésta tiene ventaja sobre la de los Cantares. En el verso (4.), en la sección que comienza a (*ay*)yahue mimilihuic(c)..., la variante 1. carece del elemento *ay* en la primera serie no léxica, y más adelante traslada a *yehuaya* a una posición después de la frase *anelhuayo xochitl*, "flores sin raíz"; luego repite *xochitl*, "flores", de una manera probablemente errónea. En el verso (8.), la variante 2. trae *ayac tepetiz*, que tiene estructura igual a la frase siguiente *ayac mocahuaz*, "nadie quedará", y por lo tanto parece preferible a lo que se ve en la variante 1., *a y antepetizque* (aunque no entendemos la frase ni en una forma ni en la otra). Además, la variante 2. muda la frase *xochitl ycpac*, "arriba de las flores", hacia el principio del verso (1.), y luego termina débilmente con una repetición un poco variada, *xochitl a yacaca*, "donde se yerguen las flores". En la variante 1., el verso (3.) invoca a un señor chichimeca Telitl, después de lo cual sigue el elemento no léxico *huiya*, característicamente pospuesto a nombres propios, pero la variante 2. trae este elemento, aquí escrito *viya*, entre *chichimecatl* y el nombre, el cual aparece como *yehua teni*. En cuanto a las partes no léxicas, las dos variantes concuerdan muy bien, aun en las series largas de los versos (3.) y (4.).

Hay algunas inversiones, omisiones, y sustituciones más. En el verso (2.), la variante 1. tiene *çan*, "sólo", en vez de *ma*, "que", en 2. y en el verso (3.), las variantes invierten el orden de las flores *yzquixochitl* y *cacahuaxochitl*. También en (3.), la variante 2. añade el elemento *teo-*, "fino", a un complejo y omite la partícula *çanca*, "así que", reteniendo el mismo número de sílabas en la frase.

- 1., (3.): Çanca xihuizhuayo
así que cubierto con hojas de turquesa
- 2., (3.): teoxihuizhuayo
cubierto con hojas de turquesa fina

En el verso (4.), la variante 2. carece de la frase *tahuiaxticac*, "te estás gozando", y hay una diferencia de persona entre 1., *timalin-*

tihuitz, “vienes entrelazando”, y 2., *nicmalitihuitz*, “vengo entrelazando”. En el verso (7.), la variante 2. sustituye la frase *ipalmoani*, “dador de la vida”, como está en 1., por *yehua ya Dios*, “el, Dios”, una sustitución tan significativa para la estructura métrica como para la historia cultural, ya que las frases tienen silabificación, acentuación, y estructura gramatical distintas. Al comienzo de este verso, 1. tiene el elemento no léxico *yehuaya*, 2. el más corto *hue*.

También en este poema hay un error ortográfico del tipo que revela la existencia de manuscritos anteriores. Como acontece frecuentemente en los Romances, así en el verso (8.) el copista puso *ye yuhcan*, “en tal lugar”, en vez de *ye ichan*, “su casa” como se encuentra en los Cantares, seguramente la versión más correcta. También en el verso (8.), 1. tiene *can*, 2. *ça*; *ça* o *çan*, “sólo”, parece ser la intención. En el verso (7.), 1. tiene *xonahahuiyan* en vez de la forma correcta, *xonahahuiacan*, “gozad cada uno”, que la misma variante tiene en el verso (8.).



1. (Xopancuicatl)

- (1.) Xochinquetzal yn quechol mahuilia, mahuili *o* n xochitl *a*
icpac *an ohuaya*
- (2.) Çan coyachichina *ya* nepapan xochitl in mahuilia, mahuili
o n xochitl *a* ycpac *an ohuaya*
- (3.) Çanca xihuizhuayo y monacayo moyollo yehua chichime-
catl *o* n teuctl *o* Telitl *huiya* chalchihuitl moyollo yehua
cacahuaxochitl in *ye* izquixochitl in *ahua yyao ayya yye*
ma ttahuiyacã *a ohuaya*
- (4.) Timalintihuitz xochinquahuitl *o* n huehuetzcani xochitl *a* ÿ̃
tamoanchan xochpetlapan *a yahue* nimilihui xochitl anel-
huayo xochitl *a yehuaya* xochitl y quetzal yticpa n toncuica
titlaylotlaqu i tahuiaxticaqu i timalinticaqu i *ahua yyao*
ayya yye ma tahuiacan *a ohuaya*
- (5.) *O* ayoppatihua ÿ̃ tlp̄c̄ yyao n antepilhuan i anchichimeca ma
tahuiaca *ohu* ahuicalo n xochitl canon *ye* mictlan çã tictē-
tlanehuiya *ye* nelli *ye* nel tihui *ohuaya*
- (6.) Tlaca nelli *ye* nel tihui *ye* nel ticyacahua in xochitl *aya* yhuã
in cuicatl yhuan in tlp̄c̄ *ye* nelli *ye* nel tihui *ohuaya*
- (7.) Canin tihui *yehuaya* canin tihui *o* n timiqui oc nel *o* nin tine-
mi? oc ahuiyeloyã? oc ahuiltillano ypalnemoani? anca çaniõ
nican yn tlap̄c̄qu i huelic̄ xochitl yn cuicatl *aya* ma n yã
tonecuiltonol in *ma ya* n tonequimilol *yca* n xonahahuiyan
(sic) *ohuaya*
- (8.) Xonahahuiacan antepilhuan anchichimeca ÿ̃ can tiyazque *ye*
ichan Popocatzin (mictlan) *huiya* yn tlaylotlaqu i ÿ̃ Acoli-
huatzin, *a* y antepetizque ayac mocahuaz in tlap̄c̄qu i huelic̄
xochitl in yn cuicatl *aya* mã yã tonecuiltonol *ma ya* n tone-
quimilol *yca* xonahahuiacã *ohuaya*

1. Canto del tiempo verde

- (1.) De plumas floridas es el quechol que se goza; se goza arriba de las flores.
- (2.) Chupando las varias flores se goza; se goza arriba de las flores.
- (3.) Cubiertos con hojas verdes están tu cuerpo y tu corazón, señor chichimeca Telitl; de jade es tu corazón, como flor de cacao y blanca flor olorosa. ¡Gocemos!
- (4.) Vienes entrelazando risueñas flores en el árbol florido, sobre una estera de flores, en la tierra de los muertos: flores que brotan, flores sin raíz. De dentro de las plumas floridas cantas, Tlailotlac; te estás gozando, estás entrelazado. ¡Gocemos!
- (5.) No se está dos veces en la tierra, nobles chichimecas; gocemos. Las flores no se llevan al lugar de la muerte; sólo las tenemos prestadas. En verdad, ya nos vamos.
- (6.) En verdad, ya nos vamos, en verdad dejamos las flores y los cantos y la tierra. En verdad, ya nos vamos.
- (7.) ¿A dónde vamos? ¿Allá a donde vamos cuando morimos, en verdad aún vivimos? ¿Es aún lugar de gozo? (¿Es aún lugar para recrear al dador de la vida?) Sólo aquí en la tierra hay dulces flores y cantos; gozad, cada uno, de nuestra riqueza y nuestra envoltura.
- (8.) Gozad, nobles chichimecas; iremos a la casa de Popocatzin (la tierra de la muerte), el Tlailotlac Acolhuatzin. (...?); nadie quedará en la tierra. Gozad, cada uno, de las dulces flores y los cantos, nuestra riqueza y nuestra envoltura.

2.

Romances f. 11r-12r

- (3.) *teoxihuizhuayo y monacayo moyblo yehuã chichimecatl o viya yehua teni chalchihuitl y moyolo yehua ye yzquioxochitl i cacahuaxochitl i ahua yyao ayya yye ma tahuiyacan a ohuaya ohuaya*
- (4.) *nicmalitihuiz xochicuahuitl o huehuezcani xochitl a y tamohuãchã xochipetlapan a ayyahue mimilihuic xochitl a ye ehuaya anelhuayo xochitl i qzal ytecpa tocuica titlaylotlaqu i tomalintica y ahua yyao hayya yye ma tahuiyacan a ahua-yo ohuaya*
- *ni (na?) yeco yaa tamohuãnichan i nepapã xochitl i coçahuic xochitl i timaliticac yn tohuehueuh yn tayacach aya çaniyo nicaan aya titocnihuan i ovaya obaya*
- *y ça tictlanehuico y tlalticpacqu i çee tiyahui can oximohua yehuã ma nonocuiltono ma yc ninapãna yaoxochitl i çaniyo nicaan aya titocnihuan i ohuaya ohuaya*
- (1.) *xochitl ycpac ye nicã xochiqueçal i q̃chol maahuiliya mahuiliuia a xochitl a ycaca ohuaya ohuaya*
- (2.) *ma coyachichina y nepãpa xochitl o maahuilia mahuilia a xochitl a ycaca ohuaya ohuaya*
- (7.) *Cano tihui hue cano tihui om timiqui oc nel o yn tinemi oc ahuiyaloya oc ahuiltilano yehua ya Dios i acã çaniyo nican n i tlalticpacqu i huelic xochitl i (6.) yhuãn i cuicatl yhuãn i tlalticpac ye neli ye nel tihui ohuaya ohuaya*
- (8.) *xonaahuayacan atepilhuãn achichimeca y ça y ça tiyazque ye yuhca pupucatzii viya n i tlaylotlaqu in i tacolihuatzin ayac tepetiz ayac mocahuaz yn tlalticpãc a ohuaya ohuaya*

2.

- (3.) Cubiertos con hojas de turquesa fina están tu cuerpo y tu corazón, o chichimeca (Teni ?); de jade es tu corazón, como blanca flor olorosa y flor de cacao. ¡Gocemos!
- (4.) Vengo entrelazando risueñas flores en el árbol florido, sobre una estera de flores, en la tierra de los muertos: flores que brotan, flores sin raíz. De dentro de las plumas cantas, Tlailotlac; estás entrelazado. ¡Gocemos!
- Llego al lugar de los muertos; estás entrelazado con varias flores, flores amarillas. Sólo aquí están nuestro tambor y nuestra sonaja, mis amigos.
- Sólo poco tiempo estamos en la tierra; todos nos vamos al lugar de la descarnadura. ¡Que me ciffa con mi riqueza! Sólo aquí están las flores de la guerra, mis amigos.
- (1.) Aquí arriba de las flores se goza el quechol de las plumas floridas, se goza donde se yerguen las flores.
- (2.) ¡Que chupe las varias flores! Se goza, se goza, donde se yerguen las flores.
- (7.) ¿A dónde vamos? ¿Allá a donde vamos cuando morimos, en verdad aún vivimos? ¿Es aún lugar de gozo? (¿Es aún lugar para recrear a Dios?) Sólo aquí en la tierra hay dulces flores (6.) y los cantos y la tierra; en verdad, nos vamos.
- (8.) Gozad, nobles chichimecas; nos iremos a un lugar como Popocatzin, Tlailotlac, tú, Acolhuatzin. Nadie (...?); nadie quedará en la tierra.

BIBLIOGRAFÍA

- Ms. *Cantares mexicanos*. Biblioteca Nacional de México.
- Ms. *Romances de los señores de la Nueva España*. Latin American Collection of the University of Texas at Austin.
- Garibay K., Ángel Ma., *Poesía Náhuatl*. 3 vols. México, UNAM, 1964-1968.
- *Poesía indígena*. México, UNAM, 1972.
- Kirchhoff, Paul, Lina Odena Güemes y Luis Reyes García, *Historia Tolteca-Chichimeca*. México, INAH, 1976.
- León-Portilla, Miguel, *Trece poetas del mundo Azteca*. México, UNAM, 1975.
- Molina, Alonso de, *Vocabulario en Lengua Castellana y Mexicana y Mexicana y Castellana*. México, Porrúa, 1970.
- Siméon, Rémi, *Dictionnaire de la Langue Nahuatl ou Mexicaine*. Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz, 1963.

