

## EL LENGUAJE SONORO DEL CANTO NÁHUATL PREHISPÁNICO

Marie SAUTRON

UNIVERSIDAD DE TOULOUSE II-LE MIRAIL

**Resumen:** Análisis de los valores musicales y sonoros del canto en la lengua nahuatl prehispánica.

**Resumo:** Análise dos valores musicais e sonoros do canto na língua nahuatl prehispánica.

**Abstract:** Analysis of the music values of the songs in the nahuatl prehispánic language.

Analizar lo que concurre en prestar al canto en lengua náhuatl prehispánica<sup>1</sup> un valor sonoro y musical es el propósito de este estudio. Además de un examen del campo léxico propiamente musical, se tratará de penetrar en las diversas fuentes sonoras procedentes no sólo de ciertos registros temáticos sino también del idioma náhuatl, de su morfología, de sus efectos estilísticos y prosódicos que presentan riqueza y sutilezas en materia de sonidos.

### LA TRIPLE COMPONENTE CANTO-MÚSICA-DANZA<sup>2</sup>

El canto, la música y la danza son enfocados de manera consubstancial en el México prehispánico. De acuerdo con los documentos etnográficos de los siglos XVI y XVII, estas artes coexisten para dar ritmo a las ceremonias religiosas o culturales, profanas o festivas de los antiguos mexicanos (Sautron, 1999 : 28-34, 46-53). En el discurso poético, la presencia concreta de

---

<sup>1</sup>La producción poética del México prehispánico está recogida en dos manuscritos del siglo XVI, *Romances de los Señores de la Nueva España* -RSNE- (Ms G 57-59 de la Biblioteca de Austin, Texas) y *Cantares Mexicanos* -CM- (Ms 1628 de la Biblioteca Nacional de México). En este artículo, sólo están analizados los cantos de RSNE que consta de 42 folios. La paleografía, la transcripción y la traducción de los cantos sacados de dicho manuscrito son nuestras.

<sup>2</sup> Ver paralelamente nuestro análisis profundizado sobre el tema (Sautron, 2000).

instrumentos musicales y de la danza junto al canto deja ver una actividad artística fusionada. Pero el *cuicani*, o poeta nahua, desata a veces esos lazos espontáneos y, poéticamente, restituye autonomía a cada una de las tres dimensiones artísticas.

En primer lugar el canto: *in cuicatl*. La presencia de esta palabra resulta muy marcada en la poesía náhuatl. Ora al principio, ora dentro del discurso poético, la palabra *cuicatl*, aunque a menudo con esta forma, se junta a veces a otros vocablos formando así grupos genéricos como es el caso de *xopancuicatl* -“canto de primavera”- que designa el canto lírico por excelencia (Sautron, 1999 : 34-38, 316-339)

*tla oc tocuicaca tla oc tocuicatan  
yn xochitonalo calitecâ ya atocnihuani  
câliq^  
y niquinamiqui can niqitemohuâ ya yo  
ca q^on huehuetitla ye nicân an  
ohuaya ôhuaya  
çâ nixochitlalaôcoya namocniuhtzin  
y çâ chichimecatl tecuiliti tecâyehuâtzin...  
(fol. 1r°)*

¡Sigamos cantando, entonemos otro canto  
en la casa floreciente de calor y luz, oh, amigos!  
Pero ¿quienes son?  
Voy a encontrarlos, a buscarlos.  
¡Ah! Aquí están pues, junto a los tambores.  
¡Ohuaya ôhuaya!<sup>3</sup>  
Voy forjando flores, yo, su amigo,  
el señor chichimeca Tecayehuatzin...

*niqueçâ tohuehueuh  
niquinechicohua ya tocnihuan oo  
yn melezquicâ niquicuicatia  
tiyazque ye uhca  
x qhnamiquica xi moquimiloca  
xi ya mocuiltonoca yya tocnihuan a  
ohuaya ohuaya  
(fols. 23v°-24r°)*

Pongo en pie nuestro tambor,  
convoco a nuestros amigos. ¡Oo !  
Huyen su amargura : les ofrezco mi canto.  
Así es, nos iremos.  
¡Acuérdense! ¡Ataviense!  
¡Regocijense, oh, amigos nuestros!  
¡Ohuaya ohuaya!

En la esfera léxica de *cuicatl*, las formas verbales *cuica* – “cantar”– y *cuicatia* –“dar un concierto, tocar música”– y el sustantivo *cuicani* –“cantor”– suelen ser solicitados en el enunciado poético. En términos etimológicos, abarcan por cierto la noción de canto, pero desde el punto de vista semántico expresan además –sobre todo en el caso de *cuicatia*– la de la música.

Por lo que se refiere a la música, los antiguos mexicanos gozaban de toda clase de instrumentos de percusión y de viento, de tamaño, hechura y capacidad sonora diferentes. Su arsenal

<sup>3</sup> En las traducciones que proponemos, vienen en letra cursiva las sílabas no léxicas u onomatopéicas, comentadas anteriormente en nuestra obra (Sautron, 1999 : 116-118) y a continuación en este mismo artículo.



*ohuaya ohuaya*  
*ximoq<sup>h</sup>çâ tinocniuh*  
*xoococui moxochiuh huehuetitla oo*  
*ma mehel quiça yncâ*  
*xi mapana çâ q<sup>h</sup>çâlocôxochitli*  
*[t]omaco<sup>s</sup> mani aya*  
*çâ teocuitlacacahuaxochitla*  
*ohuaya ohuaya*  
*hueliyacuica ye nicâ*  
*xiuhtoto qchol tziniczâ ni*  
*a q<sup>h</sup>chol atohuâ*  
*mocha quiyanaquiliya hayacachtlin huehuetl*  
*ohuaya ohuaya*  
 (fol. 37r<sup>o</sup>-v<sup>o</sup>)

*¡Ohuaya ohuaya!*  
 ¡Levántate, amigo mío!  
 ¡Toma pues tus flores, ahí junto a los tambores!  
 Con ellas, ¡exorciza tu dolor!  
 ¡Órnate con esas suntuosas flores de ocote  
 que perduran en nuestras manos,  
 con esas flores de cacao engalanadas de oro !  
*¡Ohuaya ohuaya!*  
 El pájaro azul, el flamenco y el tzinitzcan<sup>6</sup>  
 cantan admirablemente.  
 El flamenco empieza primero :  
 sonajas y tambores, todos le contestan.  
*¡Ohuaya ohuaya!*

En términos propios de música, el aporte poético atañe esencialmente a ejemplos de instrumentos y sus formas verbales correspondientes que casi sólo ponen de relieve una rítmica musical. Los verbos *tzotzóna* –“percutir”, “tocar”– (3r<sup>o</sup>, 10r<sup>o</sup>, 29r<sup>o</sup>, 37r<sup>o</sup>, 39r<sup>o</sup>)<sup>7</sup>, aplicado al tambor de piel (*huéhuetl*), *ibcabuaca* –“resonar”– (6r<sup>o</sup>), reservado al caracol (*quiquiztli*) y a las campanillas (*oyobualli*), *mimilintoca* –“temblar”–, asociado al tambor hendido (*teponaztli*), y *cacabuancatimani* –“repercutirse”– (12v<sup>o</sup>), vinculado a los cascabeles (*coyollí*), son morfológicamente frecuentados por unos sonidos duros. Estas sonoridades, privadas de cualquier melodía, no denotan más que ritmo. Sin embargo la aportación exclusivamente rítmica y dinámica del *huéhuetl* queda templada por los sonidos, desde luego imponentes pero melodiosos, del *teponaztli*. Ese color armónico y melódico se encuentra en otros instrumentos de viento y de percusión que producen pequeños sonidos, por cierto, de mucha agudeza pero llenos de suavidad. En suma, el ruido sordo del *huéhuetl* y la resonancia suave del *teponaztli* enriquecen, en el canto náhuatl, la vibración bastante reducida y el timbre depurado de las flautas. Y el ritmo se vuelve a veces entrecortado con las pequeñas percusiones sacudidas o chocadas unas con otras, de las cuales se desprende el ruido sonoro de una granalla enjaulada. Semejantes instrumentos competen tanto al músico como al bailarín cuyo

<sup>7</sup>Además de los fragmentos propuestos a manera de ejemplos y analizados en este artículo, remitimos entre paréntesis a otros cantos de los *Romances* que pueden ilustrar varios propósitos.

cuerpo, bajo una armadura de sonajas, cascabeles y campanillas, se hace un verdadero instrumento sonoro. Y así tiene el bailarín la oportunidad de ser el propio músico de su baile (Schaeffner, 1980: 38).

La danza es primordialmente un arte visual. Pero en ese lenguaje coreográfico, unas relaciones inmanentes pueden existir entre expresiones corporales y sonidos. Y aunque esto no transparenta de manera definida en el discurso poético náhuatl, conviene tener en la mente lo que Schaeffner (1980: 12-35, 105) llama una “música meramente corporal”, en estrecha relación con la danza. Esta música corporal se refiere al pisoteo o pataleo, al palmoteo o castañetazo, al golpeo del pecho, muslos y otras partes del cuerpo, a los brincos colectivos que ponen en movimiento diversos artificios sonoros (racimos de conchas, cascabeles, sonajas, campanillas) y joyas resonantes (pendientes, collares, brazaletes, etc.), colgados a los tobillos, rodillas, muñecas o cuello. En fin, se trata de unos ademanes corporales que son verdaderos acompañamientos musicales, marcadores de ritmo y compás, y que evidencian la unión entre bailarín y músico:

<p><i>xococui moxochihua yhuâ ni mecaçehuaz</i>  <i>ma yca ximototin çâ tehua nopiltzin</i>  <i>çâ ye tiyoyotzin nayyohui ya</i>  <i>ma xococua yn cacahuatl yn cacahuaxochitl</i>  <i>ma ya om nihuâ</i>  <i>y^ ma ya netôtilo</i>  <i>ma necuicatilo (...)</i>  <i>y huelamâti ye noyol</i>  <i>paqui noyool on nococaco y ycuic</i>  <i>ma onnetotilo...</i>          (fol. 4r°)</p>	<p>¡Toma pues tus flores y tu abanico          y entra así en danza, tú, mi príncipe,          tú, Yohyontzin! ¡Nayyohui ya!          ¡Toma cacao (aromatizado con) flores de cacao!          ¡Que sea bebido!          ¡Que empiece el baile!          ¡Que sean elevados los cantos!          Está plenamente satisfecho mi corazón,          se alegra mi corazón al oír su canto.          ¡Que sea el baile!</p>
---	---

<p><i>xochiteuhtli manicâ cuicaoyohuali</i>  <i>mâcan ni natlyxco</i>  <i>yn ya om xochicanlitecan</i>  <i>omhuaya ohuaya</i>  <i>çâ ye om nahuilitlo ya yn ipalnemohuâ</i>  <i>[y natepilhuani]</i>  <i>xoochitica y ma on netotilo</i>  <i>ya om xochicanlitecan</i>  <i>omhuaya ohuaya</i>          (fol. 8r°-v°)</p>	<p>Polvo de flores y sonos de campanillas cantantes          se extienden en la superficie del agua,          en la casa florida.          ¡Omhuaya ohuaya!          Los príncipes dan gusto al-por-quien-se-vive.          ¡Que empiece el baile con flores,          en la casa florida!          ¡Omhuaya ohuaya!</p>
--	--

La danza tiene indiscutiblemente su lugar en la poesía náhuatl. Pero dista mucho de ser tan mencionada como el canto y la música, de ser tan personalizada como la música y cada instrumento musical. Ahora bien, la lengua y la cultura náhuatl toman en cuenta sus especialidades: existen diferentes tipos de bailes según las crónicas que se detienen particularmente en el arte coreográfico, en la creación espectacular y teatral de los bailarines (Sautron, 1999: 48-49). Las indicaciones descriptivas sobre la danza, ofrecidas aquí en ambos fragmentos y en el poema náhuatl en general, remiten a su sola ejecución a través de un verbo, *itotia*, que suele ser impersonal. Se desprende del tono de los versos exhortación, entusiasmo y júbilo, puestos de manifiesto por la forma modal de los verbos. Y los gritos de alegría, sugeridos por un vocabulario extenso en los poemas, pertenecen también al amplio universo sonoro. Resultan especialmente ocasionados por el canto, la música y la danza.

Además de su presencia natural en las escenas relativas a una justa poética, la danza queda requerida en exclusiva en escenas marciales donde, so capa de la metáfora algo estereotipada, manifiesta toda la agitación del combate.

A pesar de la fusión que se produjo entre canto, música y danza, al pasar la tradición oral náhuatl a lo escrito, es posible percibir parcialmente su íntima relación en el poema alfabético. La ausencia del aparato religioso, ritual o festivo, del que depende el complejo vocal, musical y coreográfico, no invalida toda percepción auditiva o visual. Y la supervivencia poética de tal musicalidad y expresión gráfica de la danza viene en cierta medida a consolidar la importancia del instrumento y del cuerpo en movimiento junto al canto en la cultura náhuatl.

A ejemplo de los sonos contenidos en la triple componente canto-música-danza, el discurso poético náhuatl tiene el poder de transponer ciertas sonoridades de la naturaleza, del mundo exterior. Se inspira con profusión de esas músicas indeterminadas y procedentes del campo inmenso de los ruidos.

## CANTO, GORJEO Y PÍO DE AVES

Entre las virtudes del pájaro que se prestan a un uso metafórico, el color y la hermosura de su plumaje son de primera importancia. Pero también es su canto de preciosa calidad. La lengua náhuatl posee una lista verbal bastante amplia para indicar las producciones sonoras, canto o ruidos, de las aves. Son los pájaros unos personajes claves en el universo poético de los antiguos mexicanos. Intervienen sin cesar: avisan de la llegada de los propios poetas, los anuncian, los acompañan, o los interrumpen a veces. En los *Romances*, está privilegiada la idea de una identificación entre aves y cantores-músicos:

*Ma xiquihueliçôçônan moxochihuehue  
ticuicânitli yeehuâya moxochiayacâchin  
ma yzquixochitli huâ cacahuaxochitli  
ma ha moyahuâya ma ô çéçêlithui  
ye nican ahuehuetitlan oo  
matahuiyacani  
ohuaya ohuaya  
ha ca xiuhq^chool  
tzinnizcâ tlauhq^chol  
ôcan no cuicâ tlatohuaya y xochitla yc pâqui  
oo hay lihoha y lili lili ohuiya oo hayya  
ohuaya ohuaya (...)  
yntech o nemi nemi ya y ye  
q^çâli quecholi tototli  
ynpâ moxuhutinemin oo yn neçahualcoyotzin  
ô xochicuicuiy^cantinemi oo  
yn xochitla yc pâqui  
oo hay lili oo ay lili lili ohuiya oo haya  
ohuaya ohuaya  
(fol. 3r°-v°)*

¡Percute pues tu tambor florido,  
(blande) tus sonajas floridas, oh, cantor!  
¡Que se esparzan, que se derramen  
las flores de maíz tostado y las flores de cacao,  
aquí junto a los tambores!  
¡Regocijémonos!  
¡Ohuaya ohuaya!  
Ahí están el quechol azulado,  
el tzinitzcan y la espátula roja.  
Ahí cantan, silban, se alegran entre las flores.  
¡Oo hay lihoha y lili lili ohuiya oo hayya!  
¡Ohuaya ohuaya!  
A sus lados, vive, vive  
el ave quechol de plumaje suntuoso.  
En él se ha metamorfoseado Nezahualcôyotl  
que sin cesar anda cantando flores,  
que se alegra con una multitud de flores.  
¡Oo hay lili oo ay lili lili ohuiya oo haya!  
¡Ohuaya ohuaya!

Equilibrio y armonía se establecen entre los instrumentos musicales, *in huéhuetl in ayacachtli* —“ el tambor, las sonajas ”— y las flores *in izquixóchtli in cacahuaxóchtli* —“ flor de maíz tostado, flor de cacao ”— que son la encarnación por excelencia de lo bello y exquisito. A fin de consolidar perfectamente este vínculo, el poeta florea ambos instrumentos con el sustantivo-adjetivo *xóchtli*, “ flor ”. Las especies florales representan los sonidos melodiosos y eurítmicos que se desprenden de los instrumentos, y simbolizan así las notas musicales. A no ser que evoquen ellas la elocución florida





Distintos verbos son empleados para evocar el canto, los gorjeos o silbidos de las aves : *cuica* –“cantar”–, *tlabtoa* –“hablar” o mejor dicho “silbar”–, *chachalaca* –“gorjear”–, a los cuales es preciso añadir *ibcabuaca* –“resonar” en el sentido de “piar”– (23r<sup>o</sup>, 31r<sup>o</sup>) y *tzatzzi* –“parlotear”– (30v<sup>o</sup>). El verbo *cuica* es interesante ya que se refiere tanto al canto del pájaro como al del poeta, haciendo así más fácil la identificación o asimilación entre éstos. En la selección poética que precede, el cantor nahua se vale de un amplio vocabulario verbal mediante el cual parece definir una distinción entre el canto eurítmico, el gorgorito prestigioso, y el chillido o pío intempestivo del pájaro. La elección de los cascabeles, pequeñas percusiones de ruido sonoro, puede servir aquí para transcribir la mezcla enérgica de los trinos aflautados o sonidos agudos y metálicos soltados por la “nube de aves” gorjeadores.

Con respecto a este abanico léxico, resulta fácil imaginar otras atitudes o efectos sonoros que algunas aves pueden producir fuera de su propio canto, como unos aleteos, picotazos, tamborileos en una rama o tronco hueco que serviría de caja de resonancia:

*amoxcalco pehua cuica*  
*yeyecohua yehuaya*  
*diosi/in totecuyo*  
*quimoyahua xochitl onahuiya cuicatl*  
*oha mayya hue hahuayya o ouiya ouiya*  
*ycahuaca cuicatl*  
*oyo'hualehuatihuiz*  
*çâ quinaquiliya toxochayacachi*  
*quimoyahua xochitli onahuiya cuicatl*  
*oha mayya hue hahuayya o ouiya ouiya*  
*xochititpac cuica y yectli coxcoxi*  
*ye coyatotoma aytl q^*  
*o ha ylili ya ha ylili y. ohui ohui ohui*  
*ohuaya ohuaya*  
*çâ ye coyanaquiliya o*  
*y nepâpa q^chol yn yectli q^chol*  
*y hueliya cuica y. o. haylili. ya ha ylili y.*  
*ohui ohui ohui ohuaya ohuaya (...)*  
*amoxtlacuilioli y moyolo*  
*t[on]cuicatica cõ*  
*yn ticçóçó[na] ye mohuehueh yn ticuicanitli*  
*xopan calayteco yn toteyaahuiltiya*  
*yaoyli. yaha ylòli. li. li yliya ohama ha yya*  
*ohuaya ohuaya*  
 (fols. 38r<sup>o</sup>-v<sup>o</sup>-39v<sup>o</sup>)

En la casa de los libros,  
 empieza a cantar, esboza un canto,  
 oh, Dios, Señor Nuestro.  
 Esparce unas flores : deleita el canto.  
*¡Oha mayya hue hahuayya o! ¡Ouiya ouiya!*  
 El canto resuena,  
 elevándose como el son de las campanillas.  
 Nuestras sonajas floridas le responden.  
 Esparce unas flores : deleita el canto.  
*¡Oha mayya hue hahuayya o! ¡Ouiya ouiya!*  
 En lo alto de las flores, el hermoso faisán ofrece  
 su canto y lo despliega en las aguas profundas.  
*¡O ha ylili ya ha ylili y. ohui ohui ohui!*  
*¡Ohuaya ohuaya!*  
 Mil flamencos, unos magníficos flamencos,  
 le responden cantando con delicia.  
*¡Y. o. haylili. ya ha ylili y. ohui ohui ohui!*  
*¡Ohuaya ohuaya!*  
 Tu corazón es cual un libro de pinturas,  
 te pones a cantar,  
 percutes tu tambor, tú, el cantor.  
 En la casa primaveral, das gusto a otro.  
*¡Yaoyli. yaha ylòli. li. li yliya ohama ha yya!*  
*¡Ohuaya ohuaya !*

Un concurso musical está iniciado entre varios músicos y unas aves canoras o aves-cantores. La intervención sucesiva de los “solistas” y “coristas” está tomada en cuenta aquí: el canto del *cuicani* y el del *coxcocxtli* –“faisán”– se destacan de los coros instrumentales y gorjeos de las demás aves, acentuados por las notas y trinos onomatopéicos. Un verbo clave, *te-nanquilia* –“responder”–, coordina esa “orquestración” y establece la idea de un intercambio y correspondencia perfecta entre el artista y el pájaro. El alcance metafórico de ese acuerdo no es otra cosa sino la complicidad existente entre diversos cantores o entre cantores y músicos, entre el canto y el instrumento ; una complicidad que se manifiesta léxicamente en el verbo *ihcabuaca* –“resonar”– sacado, a propósito, del registro instrumental.

Que sea el canto del pájaro un verdadero lenguaje o un mero dialecto adornado de trinos, resulta al fin y al cabo un misterio. El hombre siempre intentó imitar este canto por la voz o por el instrumento, y hacer de él un género musical. Rara vez se muestra el poeta nahua insensible o sordo respecto con la belleza incomparable del canto de las aves del que se apropia a gusto y que idealiza. Pero en resumidas cuentas, el pájaro y su canto no son más que una mediación simbólica, un pretexto natural que permite al *cuicani* poner de relieve su propia creación poética.

#### LA CACOFONÍA DE LA GUERRA

Hormiguelo, bullicio y estragos agitados de la industria colectiva de la guerra llaman también la atención del cantor nahua.

<i>ayahuiztli moteca ô huaye</i>	Se extiende la niebla. ¡ <i>Ôhuaye!</i>
<i>ma quiquiztlâ yncahuâcan</i>	¡Que resuenen los caracoles
<i>nopan pani tlalticpac huiya</i>	encima de mí, en la tierra! ¡ <i>Huiya!</i>
<i>çeçelihui mimilihui yahualihui xochitli</i>	Las flores se derraman, crecen, dan vueltas,
<i>ahuiyaztihui yn tlalticpacâ</i>	y vienen a deleitar en la tierra.
<i>ohuaya ohuaya (...)</i>	¡ <i>Ohuaya ohuaya!</i>
<i>chalchiuh teponaztli mimilitocan a yyahue</i>	El precioso tambor hendido tiembla, a <i>yyahue</i> ,
<i>omchalchiuilacapiçôhuaya</i>	el son de la preciosa flauta se repercute :
<i>yn itlaçô dios aya a yn ilhuicaca a yyahue</i>	son los tesoros celestes de Dios. ¡ <i>A yyahue!</i>
<i>yhuihq^cholle cocozcatl huihuilatihui</i>	Plumas de flamenco y joyas se esparcen en la tierra.
[ <i>yn tlalticpacca</i> ]	¡ <i>Ahuaya ohuaya!</i>
<i>ahuaya ohuaya</i>	Niebla de escudos cantantes y lluvia de dardos
<i>cuicâchimalayahui tlacochquiyahui</i>	se están cayendo en la tierra.
<i>ya tlalticpaaqui</i>	Ya llegaron mil flores,

<i>nepâpa xochitli om yohuala</i>	y con ellas el trueno del cielo. ¡ <i>Aya !</i>
<i>ycâ ya teteuica yn ilhuicatl aya</i>	Con escudos de oro, empieza el baile.
<i>teomcuitle chimalticâ ye om netotilo</i>	¡ <i>Ohuaya ohuaya !</i>
<i>ohuaya ohuaya</i>	
(fol. 6r°-v°)	

Reunión de la música y de la danza alrededor del tema de la guerra: ambas actividades parecen evocar los preparativos del combate, e incluso el mismo combate, dominados por una gran excitación. Interferencias ruidosas relativas al registro atmosférico, a todos los pertrechos de batalla y a la música se producen en un ambiente singular : la niebla tamizada acentúa el carácter indistinto de los cuerpos sonoros, simbólicamente destructores, y materializa la turbación o el desarreglo de la naturaleza provocado por la guerra. A semejanza del verbo *teteuica* –“tronar”– y de los sustantivos *ayabuitl* –“niebla”– y *quiabuitl* –“lluvia”, “aguacero”–, otros verbos inherentes al registro atmosférico están encargados de traducir el desenfreno de los elementos naturales: *mocuepa* –“temblar”– (15r°), y *olini* cuyo sentido propio, “ondular”, se somete a veces al sentido figurado, “retumbar” (15r°). Una correspondencia se manifiesta entre armamento e instrumento: mientras que el martilleo de los escudos marca el timbre rítmico y las escansiones del *teponaztlī*, el silbido de los dardos parece repetir el sonido agudo y matizado de la flauta. El poeta nahua saca partido de las relaciones morfológicas y rítmicas existentes entre ambas armas y ambos instrumentos a fin de producir una buena armonía sonora. La danza, es decir la agitación, movimientos, desplazamientos ruidosos y desordenados de los guerreros en el campo de batalla, viene a unirse de modo natural a ese desplegamiento intensivo de ruidos y sonidos.

Las fuentes etnográficas de los siglos XVI y XVII evocan esa gran intimidad entre música y guerra. En el México antiguo, los instrumentos musicales acompañan cada etapa del fenómeno social : presencian las ceremonias que preludian el combate; sirven de llamamiento para arremeter contra el enemigo o, al contrario, retroceder; animan a los combatientes y acompasan los escudos en el lugar donde se entrega la batalla; en fin coronan las victorias al término de la lucha armada (Durán, 1967: II, 272, 360; Torquemada, 1975-1983: IV, 228, 324, 327). Asimismo los

testimonios de los cronistas dan toda razón a la explosión sonora contenida en algunos cantos cuando evocan el jaleo musical, el desorden y clamoreo de las tropas armadas. Silbidos de caracoles, de flautas de madera y de huesos hendidos, toques de tambores y resonancias de bocinas se superponen en un estruendo increíble; choques de escudos y mazas, ejecuciones de danzas y declamaciones de cantos de guerra se enmarañan; movimientos tumultuosos y vociferaciones, que aterrorizan y horrorizan al enemigo, trenzan una anarquía sonora cacofónica y caótica. Y todo esto, a pesar de “ la muerte y heridas que [lloran] ”, sirven para alentar a los hombres durante el combate (Torquemada: IV, 324 ; Muñoz Camargo, 1986 : 80).

<p>... <i>quecâlaxochitli y tlachinoli milinia</i>  <i>quihualçêçelohua yn izquixochitla</i>  <i>ohuaya ohuaya</i>  <i>tlachinolpuctli</i>  <i>om chimalcocomoca yeehuaya</i>  <i>oyohualteuhtle huayaa</i>  <i>on nenehuihuixtoc y<sup>o</sup> moxochiuh dioso</i>  <i>ycahuaca ye oca nepâpani cuauhli</i>  <i>[ yn ozelotli</i>  <i>ohuaya ohuaya</i>          (fol. 31r<sup>o</sup>-v<sup>o</sup>)</p>	<p>Las suntuosas flores de agua ondean en la hoguera,          las flores de maíz tostado se esparcen.  <i>¡Ohuaya ohuaya!</i>  <i>¡Humo de brasas!</i>  <i>¡Estrépito de escudos! ¡Yeehuaya!</i>  <i>¡Polvo de sonajas ¡Huayaa!</i>          Tus flores se agitan, oh, Dios :          allí, muchas águilas y jaguares hacen ruido.  <i>¡Ohuaya ohuaya!</i></p>
--	--

Una confusión sonora resulta provocada de manera simultánea por el fragor y el choque de las armas, por la escansión de los instrumentos de música, por los gritos animados, la exultación o los quebrantos expresados verbalmente de los guerreros, por el remolino de una muchedumbre armada, y por el chisporroteo del fuego, la crepitación de las llamas. El estado vaporoso del humo de las llamas y las partículas muy finas del polvo quedan indisolubles del natural volátil del timbre de los escudos –verdaderos instrumentos musicales– y de las campanillas. Dotado de cierta violencia, ese fondo ruidoso se vincula naturalmente a la destrucción producida por la guerra. El aniquilamiento sonoro queda acentuado por una destrucción “aérea”: primero por la pulverulencia del polvo, eventual representación metafórica de los restos materiales del hombre

(designado aquí por la flor); segundo por el carácter gaseoso y combustible del incendio que destruye cualquier elemento vital:

<i>çâ cacahuaxochiticâ tlapâpahuitihuiçê</i>	Adornados con flores de cacao, vienen a dar alaridos.
<i>ye omca yn xochiahahui yn aytecâ</i>	Allí, en medio del agua, se alegran con las flores.
<i>yehuantzin conitquitihuitze yn</i>	Aquí están, armados de escudos de oro, de abanicos
[ <i>teomcuiltlachimal</i> ]	y cayados engalanados con divinas flores de agua.
<i>mâ tla yecaçêhuaz teôhaxochin</i>	Con estandartes de plumas de quetzal,
[ <i>cuauhcolticâ</i> ]	venimos a dar gusto en la casa primaveral.
<i>q'çâlipâticâ</i>	¡Oo hahuâyya ô a ye!
<i>toteahuilicô xopâ cacalaytec</i>	¡Ohuâyya ohuaya!
<i>oo hahuâyya ô aye</i>	Resuenan los preciosos cascabeles de cobre.
<i>ohuâyya ohuaya</i>	¡Oo huaye!
<i>chalchiuhetzilacatli ycahuaca</i>	Lluvia fina y rocío florido caen en la tierra...
<i>oo huaye</i>	
<i>xochiyahuachquiyahuil omquiztoc</i>	
[ <i>yn tlatipac...</i> ]	

(fol. 1v°)

En este canto, verdadera procesión guerrera, las flores engalanan tanto a los actores-guerreros como sus accesorios rituales o teatrales. Pero también son ellas una marca de prestigio para estos bailarines-guerreros que se animan con entusiasmo.

<i>yn ca ya mocuepa moyoollo</i>	Tu corazón se pone duro como la piedra,
<i>cauhtimanizi</i>	¡oh, Cuauhtemoc!
<i>cuâtlixpani tlali mocuepâ ya ylhuicâtl olini</i>	Frente al águila, la tierra tiembla, el cielo truena.
<i>a ycâ ye [c]âhualo</i>	Así es como queda abandonado,
<i>chichimecâtl tlacâmaçâtila</i>	el chichimeca Tlacamazatl.
<i>ohuaya ohuaya</i>	¡Ohuaya ohuaya!

(fol. 15r°)

<i>onizmolitimani cuahuixochitli nizhuayo patlahuac aya</i>	Las flores de águila de anchas hojas brotan,
<i>aca yn cuepucan çâ chimali xochitli</i>	las flores-escudos abren su corola:
<i>moxochihuaya moyocoya</i>	son tus flores, oh, Creador-de-sí-mismo,
<i>nipalnemohua</i>	oh, Él-por-quien-se-vive.
<i>ahuayo ohuaya</i>	¡Ahuayo ohuaya!
<i>y ilacochitli xochitl yelihui oo chalchiuh cuepunia</i>	Las flores-dardos se desunen, abren su corola de jade :
<i>moxochihuaya moyocoya</i>	son tus flores, oh, Creador-de-sí-mismo,
<i>nipalnemohua</i>	oh, Él-por-quien-se-vive.
<i>ohuaya ohuaya</i>	¡Ohuaya ohuaya!
<i>xochitica yehua aca ye yhuil o ye moçêçêlohuaya</i>	Con flores y plumas finas, alguien se agita.
<i>aoc an ixpan ni y cacâmatl o a</i>	¡Ay ! ¡ Ya no en presencia de Cacamatl,
<i>y huiziztepetla</i>	en el Monte de espinas de obsidiana!
<i>ohuaya ohuaya</i>	¡Ohuaya ohuaya!
<i>y cuauhtli çâzi ya ozelotl chocâ</i>	El águila chilla, el jaguar ruge.
<i>aoc om ixpani y cacamatlo a</i>	¡Ay! ¡ a no en presencia de Cacamatl,
<i>y huiziztepetla</i>	en el Monte de espinas de obsidiana!
<i>ohuaya ohuaya</i>	¡Ohuaya ohuaya!
<i>xochitl çecêliuhticac oo huaye</i>	Las flores se derraman, oo huaye,
<i>cuapupuyahuatimani oo</i>	las águilas se hacen ilustres,

*moyaoxochihui oçêloxochitla*  
*y^n oca maniya yxtlahuaquiteca*  
*ohuaya ohuaya*  
 (fol. 30r°-v°)

tus flores de guerra, las flores de jaguar  
 permanecen allí, en medio de la llanura.  
 ¡Ohuaya ohuaya!

*In cuauhtli*, “el águila”, e *in ocelotl*, “el jaguar”, dos animales de rapiña respectivamente diurno y nocturno, se radican en el lenguaje poético para formar una unidad simbólica: los guerreros. Asimilar por el símbolo a un guerrero azteca a ambos animales, de gran envergadura y robustez, es atribuirle lo esencial de la animalidad, a saber la inteligencia del águila, ave celeste, y la fuerza física del jaguar, animal terrestre. Poder, agresividad y vivacidad residen en los verbos *tzatzji* y *choca* del segundo poema, verbos que designan respectivamente el aullido del águila y el rugido del jaguar. Tras el carácter biológico de ambos verbos, a los cuales se suma *ihcabnaca* “hacer ruido” (31r°), surgen no sólo la voluntad y la afición violenta de vencer de los guerreros sino también sus quejidos o heridas. El poder singular del águila resulta también expresado en el primer fragmento : el poeta se apropia de la imagen sonora del temblor de la tierra y el trueno del cielo para evocarlo.

#### PALABRAS Y SONIDOS

La palabra *náhuatl* significa “que suena bien, que da buen sonido” y designa el idioma mexicano, es decir un “idioma armonioso, que es agradable al oído” (Siméon, 1963: 272). Las particularidades del sistema vocálico y consonántico del náhuatl, altamente musical, contribuyen de hecho a esta armonía. Las vocales, sordas o agudas, suelen entrecruzarse para formar diptongos con timbres variados. La relativa dureza de las consonantes guturales, detonantes y silbantes, en lo regular, deja paso a la suavidad de las líquidas, más numerosas y armoniosas.

En sus recursos léxicos, la lengua náhuatl cuenta con diferentes términos cuyo contenido semántico está en estrecha relación con el sonido. Junto a los sonidos vocales e instrumentales manifestados por el canto y la música, el complejo de la palabra está, por ejemplo, expresado a través de los verbos *tlabtoa* – “hablar”- (5v°, 7r°, 16r°, 31v°), *ilhuia* o *itua* – “decir”- (5v°, 7v°,

10v°, 13v°, 17r°, 21r°, 27r°, 34v°), *nonotza* –“conversar”– (4r°, 6v°), *nanquilia* –“responder”– (37v°, 38v°) y el sustantivo *tlabtollī* que designa la palabra misma (9v°, 13v°, 15v°, 18v°, 20v°, 27v°, 34v°). Además de este lenguaje verbal articulado, otros vocablos, representativos de un lenguaje natural o espontáneo de todo individuo penetrado de cualquier emoción fuerte, también están encargados de traducir el amplio universo de los sonidos: formas de producción sonora son manifiestas a través de los verbos *choca* –“llorar”– (14r°, 16v°, 21v°, 23r°, 27r°-v°, 28r°, 30v°, 36r°, 37v°, 38r°, 41v°), y *elcicibui* –“suspirar”– (7r°). Formas de percepción sonora aparecen, en cuanto a ellas, a través de un verbo principal *caqui* –“oír”, “escuchar”– (3v°, 4r°, 5v°, 10r°, 14v°, 19v°, 27v°, 39r°).

<i>Cuicatli quiçaq^ y noyolo</i>	Está mi corazón oyendo un canto,
<i>nichoca yehuaya ye nicnotlamatiya</i>	y lloro, me entristezco. ¡ <i>Yehuaya!</i>
<i>xochitica ticauheteuazq^ tlalticpac ye</i>	Con flores, nos tenemos que dejar aquí en la tierra.
<i>nicani</i>	Sólo somos prestados,
<i>çà tictotlanehuiya</i>	nos tendremos que ir a su mansión.
<i>o tiyazq^ ye ychân</i>	¡ <i>Ohuaya ohuaya!</i>
<i>ohuaya ohuaya (...)</i>	Por eso me siento triste, yo, el cantor,
<i>ye notlaocoya nicuicanitli</i>	por eso lloro:
<i>yca nichoca</i>	no pueden ser llevadas las flores a su mansión,
<i>yn a ytquihua xochitl co no ye ychan</i>	no podrán ser llevados los cantos.
<i>ni ha ytquihuaz yectlo cuicatl</i>	Pero vivirán para siempre aquí en la tierra.
<i>ye çé nemiz ye nicani tlalticpaqui</i>	¡Que sigan gozando, amigos míos!
<i>ma oquic xonahuiyacani antocnihuani</i>	¡ <i>Ohuaya ohuaya!</i>
<i>ohuaya ohuaya</i>	
(fols. 27v°-28r°-v°)	

No se limita el *cuicani* a un aporte léxico para que sus cantos sean musicales. En el registro fónico, saca entonces partido de todas las posibilidades ofrecidas por la lengua náhuatl. Hace hincapié en el valor etimológico de las palabras y de su complicidad con el elemento sonoro. Trata la expresividad de la onomatopeya, de la asonancia y consonancia. En fin desarrolla un campo léxico sonoro a la vez eufórico y disfórico, armónico y discordante.

Examinar la etimología, el sentido o “discurso auténtico” del léxico náhuatl suele ser revelador de centros de intereses. En el ámbito sonoro, la etimología desempeña un papel esencial. El ejemplo de la especie ornitológica *ayacachtótotl* –“ave-sonaja”– es

particularmente interesante. La división morfé mica de este vocablo indica en efecto la presencia del paradigma sonoro, revelado por el instrumento musical *ayacachtli*. El alcance onomatopéyico de esta palabra viene a confirmar la expresividad sonora.

<p><i>nepâpa cuahuizhuayoticac y^ mohuehue</i>  <i>yn ipalnemohua yehua ya Dios</i>  <i>y xochitica çêlitzicacaa yyahue</i>  <i>yca miçônaahuiltia a y tepilhua ahuiya</i>  <i>ohua chi ye yuhcaa cuicaxochitl hueli manicâ</i>  <i>ohuaya ohuaya</i>  <i>y queçâlitzquixochitl omcueputoc</i>  <i>ye ocâ huiya ycahuaca otlatohua yeehuaya</i>  <i>yn q^çâlayacachtotl ypalnemohuani</i>  <i>teocuitlaxochitla ya cuepuntimania</i>  <i>ohua chi ye yuhcaa cuicanxochi</i>  <i>[tl] huali manicâ</i>  <i>ohuaya ohuaya</i>          (fól. 23r<sup>o</sup>-v<sup>o</sup>)</p>	<p>Con mil hojas de árbol está adornado tu tambor,          oh, Él-por-quien-se-vive, oh, Dios.          Con capullos de flores,          los príncipes te dan gusto. ¡ Ahuiya !          Y es un poco como en el patio de flores y cantos.          ¡ Ohuaya ohuaya !          La preciosa flor de maíz tostado abre su corola.          Allí, gorjea y canta la hermosa ave-sonaja          oh, Él-por-quien-se-vive. ¡ Yeehuaya !          La flor de oro abre su corola.          Y es un poco como en el patio de flores y cantos.          ¡ Ohuaya ohuaya !</p>
---	--

La etimología concede a la ave-sonaja la facultad de precisar previamente su ambiente natural poético. La inserta, en el marco temático, en escenas ligadas a menudo al canto y a la música. Al principio de semejante denominación, se halla verosímilmente el parecido entre el son del instrumento, *ayacachtli*, y el canto del ave, *ayacachtótotl* (Sahagún, 1992: XI, 643). Los antiguos mexicanos apreciaban mucho el canto de este pájaro, verdadero instrumento animado. Y al final si el *cuicani* se inspira de ello para evocar el propio canto del poeta, es sin duda alguna con el fin de conformarse con un asentimiento general sobre la “estética vocal” de esta especie ornitológica, asentimiento que valorizará aun más la creación poética.

El efecto sonoro poético se traduce pues mediante la etimología y la onomatopeya: tiene una el poder de despertar los sonidos, otra el de imitar y transcribir ruidos en una palabra. Pero no sólo se manifiesta él a través de ambos procedimientos. Varios términos en lengua náhuatl son, en efecto, intrínsecamente frecuentados por unos sonidos, por cierto, cercanos a veces de la onomatopeya. Ora están predominados por la asonancia, ora por la aliteración. Tienen en definitiva su propio ritmo sonoro, su propia musicalidad. La pronunciación de semejantes palabras



comisionadas de sonidos no deja de suscitar un ambiente, iniciar un sentimiento, desencadenar una emoción. La complicidad sonido-sentido, inherente a la etimología y onomatopeya, se resume a una relación sonido-sentimiento en el caso de unas de estas palabras:

... <i>xochitlacuilohuáya yehua ya diossi</i> [ <i>cuohuayotl</i>	Con flores, está pintada la hermandad.
<i>ni tocahuililoc ye mocha a titlaltecatzi</i>	Fuiste abandonado en tu casa, tú, Tlaltecatzin,
<i>toneltzitzihui ya tonayatlatohua</i>	suspirando y murmurando.
<i>ya cayyo o o huiyya</i>	¡ <i>Ya cayyo o o huiyya!</i>
<i>y ye yhua tocuica yehua noteo o hui</i>	En compañía de mi Dios, cantas,
[ <i>yehua diyos</i> <sup>10</sup> <i>aya</i>	suspirando y murmurando.
<i>toneltzitzihui ya tonayatlatohua</i>	¡ <i>Ya cayyo o huiya!</i>
<i>ya cayyo o huiya</i>	
(fol. 7r°)	

La predominancia de las sonoridades vocálicas –[a], [i]– y consonánticas –[s], [z]– otorga a esta secuencia una gran limpidez y homogeneidad fónica. El aspecto agudo de la [i] acentúa los sonidos más o menos ruidosos de los suspiros. Dichos ruidos quedan literalmente transcritos en el verbo onomatopéico *tonelcicibui* –“suspiras”– que imita la inspiración o respiración del hombre. Son la expresión de un ambiente de sufrimiento y lamento que se exorciza con dificultad.

La repetición representa, por su parte, un efecto sonoro estilístico. El empleo reiterado –como en una especie de estribillo circular– de los verbos *elcicibui* y *tlabtoa*, concede al conjunto del fragmento poético un carácter eurítmico. De un uso frecuente, dilatado, la figura de repetición está aplicada en varios cantos. Puede servir para acompañar, para dar ritmo al verso, para formular de manera enfática algunos pensamientos fundamentales del poeta. Asimismo puede constituir un método para facilitar la recitación y memorización de los cantos en lengua náhuatl propios de la tradición oral. Su poder insistente confiere sin duda alguna al ritmo un valor mnemotécnico. Aquí concierne la repetición un

<sup>10</sup> Duplicación de la palabra náhuatl *noteo* –“mi Dios”– por la palabra española “dios” que no repetimos en la traducción.

solo verso, pero en otros poemas puede constituir ella una estrofa entera.

La prosodia, también productora de ritmo, compás o tonalidad, podría, ella sola, ser objeto de un estudio por la gran variedad sonora que propone. Los ritmos ininterrumpidos y fluidos de unos poemas contrastan con los ritmos entrecortados de otros. Los arreglos paralelos y regulares de ciertos grupos de palabras decaen a veces en el desequilibrio. Y recortes, rupturas, pedazos temáticos participan en esa mezclanza rítmica, otorgando así al enunciado poético un colorido impresionista, fundamentado en vocablos ya aislados ya integrados en unas frases fragmentadas o fugitivas que no obedecen a veces a ninguna norma semántica.

En último lugar, conviene analizar el papel de las sílabas no léxicas u onomatopéyicas del discurso poético<sup>11</sup>. Su número importante marca en efecto los cantos. Según Karttunen y Lockhart (1980: 16, 23-24), estos “elementos no léxicos” se separan en dos categorías representando, por un lado, unas “codas” colocadas al final del verso –como el ejemplo casi sistemático de *ohuaya ohuaya*– y, por otro lado, unas “sílabas intrusivas” –entre cuales *a* y *ya* son las más típicas– situadas en medio de la “materia léxica” (Karttunen y Lockhart). Intraducibles, estas partículas silábicas están a priori desprovistas de significación. A falta de sentido, parecen sin embargo tener una función práctica, y señaladamente rítmica. Desagregadas en el área reservada a los términos léxicos, estas sílabas pueden además tener un valor más demostrativo, más intencional que rítmico, en este caso un valor onomatopéyico, e incluso prosódico. El objetivo puede consistir en reproducir unas sonoridades para provocar una emoción, para colorear el discurso con una subjetividad más grande o para que sea la entonación más dramática y teatral:

<i>ahua yeo ohuaye ninetlamatiya</i>	¡Ay! Me entristezco, <i>ahua yeo ohuaye</i> ,
<i>ycnoyohua anoyolo yehuaya y</i>	mi corazón tiene lástima al ver a ese huérfano que,
<i>inoconita nicnopili</i>	allí, se estremece como una pluma fina.
<i>mihui çêçélohuaya y çá ca ye oca</i>	¡ <i>A yhuaya yyo ya cohui!</i>
<i>a yhuaya yyo ya cohui</i>	¡ <i>Ohuaya ohuaya!</i>

<sup>11</sup>Como ya señalado, las sílabas no léxicas están parcialmente transcritas en cursiva en la traducción francesa de los fragmentos poéticos seleccionados.

<i>ohuaya ohuaya</i>	Entonces voy allá, donde se adorna uno con flores,
<i>çá ye çe niya ye ocan xoochitla ya</i>	oh, príncipes. ¡ <i>Ahuiya!</i>
[ <i>yc oneyapanalo o</i>	Y veo a ese huérfano que,
<i>y natepil[huan] ahuiya</i>	allí, se estremece como una pluma fina.
<i>y<sup>^</sup> onocnita nicnopili</i>	¡ <i>Ayhuaya yyo ya cohui!</i>
<i>m[i]hui çéçélohuaya y çá ca ye oca</i>	¡ <i>Ohuaya ohuaya!</i>
<i>a yhuaya yyo ya cohui</i>	
<i>ohuaya ohuaya</i>	
(fol. 32r°-v°)	

Algunas veces estas onomatopeyas tienen un lugar estratégico en el discurso poético. Su ubicación, antes y después de las expresiones claves que connotan una conmoción de la voz poética, es muy significativa en el canto anterior: comparables con unos lamentos que sollozan, estos cortejos silábicos pueden subrayar la intención denunciadora del discurso poético. Por lo general, se colocan después de verbos comisionados de una acción sonora, musical o vocal, se vinculan a gusto a palabras, versos y secuencias donde la emoción y la sensibilidad son expresivas y elocuentes. Son la manifestación de las vibraciones emocionales de un gemido, un suspiro de desolación, un estertor, un sollozo sofocado, un grito de dolor. El padecimiento se metamorfosea a veces en una explosión de alegría o risas, en clamores primaverales de los cantores o músicos, en una emulación de los bailarines, en gorjeos o píos de las aves:

<i>oyanicua cacahuâtl yc nopaquiya</i>	Bebo cacao, lo saboreo.
<i>noyolahuiya</i>	Mi corazón se alegra,
<i>noyolhuelamatiya om</i>	mi corazón está plenamente satisfecho.
<i>ya hue om ha ma ha yyaa</i>	¡ <i>Ya hue om ha ma ha yyaa!</i>
<i>ohuaya ohuaya</i>	¡ <i>Ohuaya ohuaya!</i>
<i>ma ya nixoca y ma ya ni cuica</i>	¡Que pueda yo llorar, cantar
<i>y yn ixomolco ycaliteco</i>	en un rincón de su mansión
<i>ninonemitia yehuaya dios</i>	¡Que pueda yo pasar allí mi vida, oh, Dios!
<i>y ya om yyaa hue om ha ma ha yyaa</i>	¡ <i>Y ya om yyaa hue om ha ma ha yyaa!</i>
<i>ohuaya ohuaya</i>	¡ <i>Ohuaya ohuaya!</i>
<i>oyanoconizquicacahuaxochitl</i>	Bebí la flor de cacao perfumada al maíz tostado,
<i>noyolo choca</i>	y mi corazón llora.
<i>niquinotlamati tlalticpac oo çá</i>	¡Ay! Sólo conozco tristeza y sufrimiento en la tierra.
[ <i>ninotoliniya</i>	¡ <i>Oyahue ya yliya yye!</i>
<i>oyahue ya yliya yye</i>	¡ <i>Ohuaya ohuaya!</i>
<i>ohuaya ohuaya</i>	Lo recuerdo todo,
<i>çá moch niquilnamiqui</i>	pero no tengo ningún placer ni satisfacción,
<i>y<sup>^</sup>n anahuiya hanihuelamati</i>	sólo conozco sufrimiento en la tierra.
<i>tlalticpá oo çá ninotoliniya</i>	¡ <i>Oyahue ya yliya yye!</i>
<i>oyahue ya yliya yye</i>	¡ <i>Ohuaya ohuaya!</i>
<i>ohuaya ohuaya</i>	
(fols. 37v°-38r°)	

La imbricación estrecha entre el dolor y la alegría manifestada en este fragmento se reproduce en numerosos cantos. Y ahí donde ambos sentimientos están presentes, donde son muy fuertes, el poeta nahua suele introducir unas sílabas onomatopéyicas. Éstas parecen ser unos medios técnicos poéticos al servicio de la transmisión de la emoción. Aunque siempre las mismas en términos fónicos, son sin duda de un valor tonal diferente para expresar cada sentimiento. Dicho de otro modo el sentido y la intensidad de los cortejos silábicos difieren según la sensibilidad del instante poético, según las alteraciones múltiples del extenso abanico afectivo de los cantos. Y de buen grado se podrían multiplicar los ejemplos, de tan arraigadas que son las sílabas no léxicas en el poema náhuatl, en la tradición oral náhuatl.

El paisaje se hace visión melódica, musical o ruidosa en el canto náhuatl. Los sonidos, permanentemente evocadores, surgen y se fijan en el espacio poético. Sonoridades suaves, resonancias alegres, ecos y estrépitos inquietantes se desprenden de manera ostensible de las palabras en náhuatl, tanto de su morfología como de su significado. Estas palabras representan un medio funcional de transcribir el sonido. Pero si la energía sonora y vibratoria se despliega, si los ritmos se multiplican, si los timbres se hacen cada vez más ricos, las intensidades cada vez más fuertes, el agregado sonoro poético resulta relativamente invariable. El discurso auditivo se nutre no sólo de los mismos procedimientos sonoros o juegos fónicos (onomatopeya, cacofonía, asonancia, etc.) sino también de un conjunto compacto de imágenes iterativas: las del jaleo ensordecedor, de los sonidos duros y violentos de las escenas belicosas que interrumpen los espacios sonoros más o menos depurados de los murmullos y suspiros de un poeta propenso a la meditación; las de las resonancias y percusiones de los instrumentos musicales que rompen con fragor los cantos armoniosos de las aves, o amplifican los gorjeos o chillidos de éstas. En fin, los sonidos heteróclitos del poema náhuatl se cruzan a veces: los pájaros, en un pío desenfrenado, marcan la tónica con los instrumentos de música los cuales, a su vez, dan ritmo al canto, a la danza o a los escudos, a la cadencia de los guerreros.

La expresión polifónica y polirítmica del discurso poético no parece ser dejada al azar. Innegablemente es objeto de un refinamiento por parte del cantor nahua.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BAUDOT, Georges, *Les lettres précolombiennes*, Toulouse, éd. E. Privat, , 1976.
- BIERHORST, John, *Cantares Mexicanos. Songs of the Aztecs*, translated from the Nahuatl with an Introduction and Commentary, Stanford, California, Stanford University Press, 1985.
- BIERHORST, John, *A Nahuatl-English Dictionary and Concordance to the Cantares Mexicanos with an Analytic, transcription and Grammatical Notes*, Stanford, California, Stanford University Press, 1985.
- Cantares Mexicanos*, Manuscrito de la Biblioteca Nacional de México, ed. Facs., México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1994.
- DURÁN, Fray Diego de, *Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de la Tierra Firme*, 2 vols, ed. de Ángel María Garibay, México, Porrúa, 1967.
- GARIBAY K., Ángel María, *Poesía Náhuatl*, 3 vols, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas (IIH), 1993.
- KARTTUNEN, Frances y LOCKHART, James, “La Estructura de la poesía náhuatl vista por sus variantes”, *Estudios de Cultura Náhuatl (ECN)*, vol. 14, México, UNAM, IIH, 1980, pág. 15-63.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel, “Cuicatl y tlahtolli. Las formas de expresión en náhuatl”, *ECN*, vol. 16, México, UNAM, IIH, 1983, pág. 13-108.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- MOLINA, Fray Alonso de, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana*, ed. Facs., México, Porrúa, 1992.
- MUÑOZ CAMARGO, Diego, *Historia de Tlaxcala*, ed. de Germán Vasquéz, Historia 16, Madrid, 1986.
- Romances de los Señores de la Nueva España*, Manuscrito de la Biblioteca de Austin, Texas, Colección latino-americana de Benson (Sección Genaro García).
- SAHAGÚN, Fray Bernardino de, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, ed. de Ángel María Garibay, México, Porrúa, col. “Sepan Cuantos...” núm. 300, 1992.
- SAUTRON, Marie, *Le chant lyrique en langue nahuatl des anciens Mexicains : la symbolique de la fleur et de l'oiseau*, Lille, Septentrion Presses Universitaires, 1999.
- SAUTRON, Marie, “La triple composante chant-musique-danse chez les anciens Mexicains: des documents ethnographiques au discours poétique nahuatl?”, *Musiques et Sociétés dans les Amériques*, ed. de Gérard Borrás, Presses Universitaires de Rennes, Mondes Hispanophones 25, 2000, p.219-227.

- SCHAEFFNER, André, *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, Mouton éditeur et Maison des Sciences de l'Homme, 1980.
- SIMÉON, Rémi, *Dictionnaire de la langue nahuatl ou mexicaine*, éd. de Jacqueline de Durand-Forest, Graz, Akademische Druck-U Verlagsanstalt, 1963.
- SULLIVAN, Thelma D., *Compendio de la gramática náhuatl*, México, UNAM, IIH, 1992.
- TORQUEMADA, Fray Juan de, *Monarquía Indiana*, 7 vols, ed. coordinada por Miguel León-Portilla, México, UNAM, IIH, 1975-1983.