



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

SOBRE LA POESÍA CONTEMPORÁNEA EN NÁHUATL: UN ANÁLISIS
DESDE LA *RETÓRICA GENERAL* DEL GRUPO μ

TESIS

que para obtener el título de

LICENCIADO EN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

PRESENTA:

FERNANDO ROJAS LARIOS

MATRÍCULA: 201522703

DIRECTOR DE TESIS: DR. GUSTAVO OSORIO DE ITA



DICIEMBRE DE 2024

Ipampa no tahtzin, ipampa no temachtianitzin

Índice

Introducción.....	4
1. Panorama general de la poesía náhuatl contemporánea en México	12
1.1 Revisión histórica y primer contacto	12
1.2 La postura de occidente.....	16
1.3 La poesía en náhuatl.....	22
1.4 El náhuatl y la contemporaneidad	29
2. Marco teórico.....	38
2.1 Los niveles del análisis lingüístico de Émile Benveniste	38
2.2 El concepto de isotopía de Algirdas Julius Greimas.....	41
3.3 La <i>Retórica General</i> del Grupo μ	45
3. Aproximación analítica desde la <i>Retórica General</i> a la poesía náhuatl contemporánea.....	70
3.1 “Siuayaotl” de Araceli Tecolapa Alejo.....	72
3.2 “Techotzin” de Santos de la Cruz Hernández.....	81
3.3 “Gossypium hirsutum” de José Carlos Monroy.....	90
3.4 “Inacaztla tepetl” de Fabiola Carrillo Tieco	102
3.5 “Xopantlan” de Judith Santopietro	111
3.6 “Keman nimoyekmatajtalis” de Eugenio Valle Molina.....	120
Conclusiones.....	129
Bibliografía	135

Sobre la poesía contemporánea en náhuatl: un análisis desde la *Retórica General* del Grupo μ

Introducción

El trabajo de investigación que a continuación se desarrolla tiene el objetivo de estudiar la composición poética contemporánea de la lengua náhuatl en tanto forma parte del colectivo de la creación lírica universal, pero sin pasar por alto el hecho de que puede funcionar y ser percibida bajo sus propios términos. Si bien existen algunos precedentes de análisis poético en obras del náhuatl clásico, estos son exigüos tanto en número como en profundidad. Tal situación no hace sino agravarse al abandonar los límites del náhuatl clásico; examinar la poesía producida en variantes de la lengua y tiempos más recientes muestra una seria omisión al respecto. Aunque probablemente no sea posible evitar las interpretaciones de naturaleza impositiva, cuya aparición ha sido frecuente durante la historia del contacto entre las culturas originarias del continente americano y las occidentales, se recurre a la *Retórica General* del Grupo μ como principal herramienta teórica para sortear tal carencia bajo la mayor neutralidad factible dada la inexistencia de un equivalente autóctono y el enfoque esencialmente matemático de su aproximación a los recursos retóricos. De esta manera, se ha optado por la aplicación de la *Retórica General* en un corpus de seis poemas náhuatl contemporáneos; considerados como tales aquellos publicados en las últimas tres décadas. Con esto se espera comprobar la existencia de un conjunto de rasgos que caracterice la composición poética de esta lengua en tiempos presentes y abra la puerta para futuros estudios literarios y críticos de la poesía contemporánea en lengua náhuatl.

Si bien el asunto aquí referido dista mucho de ser sencillo, uno de los núcleos de la cuestión es, como se expuso con anterioridad, la focalización casi exclusiva de los estudios literarios sobre el náhuatl

clásico. Si se tiene en consideración la definición ofrecida por Valiñas, tal punto cobra mayor relevancia todavía, pues implica un enorme desfase temporal con la realidad presente y el casi total abandono de las muestras literarias posteriores al periodo colonial y de conquista, no solo en lengua náhuatl y en sus variaciones dialectales, sino las del resto de las lenguas originarias. A pesar de que el estudio del náhuatl clásico es, en efecto, muy importante, es necesario también darle un lugar al estudio de las lenguas indígenas como son en la actualidad y a sus respectivas producciones literarias.

Perdura, además, una circunstancia que data desde tiempos de la conquista: la perspectiva e interpretación occidental que permea todo el conocimiento que sobrevive desde entonces y, por supuesto, también el que se genera en la actualidad. Era, en cierta manera, inevitable; en primer lugar, desde los primeros esbozos para desentrañar la gramática del náhuatl se le tuvo que adaptar al molde y las gráficas del latín (Hernández 172); en segunda instancia, cualquier problema de conceptualización y traducción debía pasar, forzosamente, por el filtro del cristianismo (por mencionar solo uno) para resultar comprensible ante la cultura europea. La totalidad del saber generado al respecto, o su abrumadora mayoría, se dio por cuenta de una influencia externa.

La influencia de Garibay y León-Portilla, por otra parte, es un ejemplo de lo anterior en tiempos más recientes; pues, si bien no se encuentra en tela de juicio, posee una notoria propensión hacia el occidentalismo. Tal enfoque externo, en efecto, se ha encontrado presente desde el primer contacto hasta la fecha; sin caer en el idealismo, tan solo su señalamiento ya constituye un paso hacia adelante, dado que los trabajos en el área abren una oportunidad para el diálogo, incluso si son corregidos o desmentidos con posterioridad: es así es como se desarrolla el conocimiento en cualquier rama de estudio. Aunque quizá ineludible a estas alturas, nada de lo anterior debe resultar un impedimento para llevar a cabo un esfuerzo en pos de una apertura a la perspectiva indígena:

Si bien la ‘poesía’ es un concepto literario occidental, en relación con esta forma discursiva cada pueblo originario ha ido elaborando y reelaborando su propio sentir y pensar a partir de la propia oralidad hasta el momento mismo en que sus composiciones han pasado a la escritura en sus

propias lenguas gracias a que algunos antecedentes convergen con aquélla (Bautista).

Al respecto, Miguel León-Portilla plantea la siguiente pregunta de profunda relevancia: “¿cómo puede pensarse en una literatura contemporánea en náhuatl cuando solo subsisten dialectos ya corrompidos de la misma, hablados por gentes de precaria cultura, cuya única escapatoria es integrarse a las formas de vida de la población mayoritaria?” (124). Tal cuestionamiento está ligado tanto al estatus que porta la lengua dentro del campo literario como a su vitalidad lingüística y es de ahí, justamente, de donde se desprende otro de los fundamentos del problema. La lengua náhuatl y el declive en su uso genera también una disminución de la producción lírica en dicho idioma, lo cual es una tendencia generalizada que solo hasta fechas muy recientes se ha visto alterada en su curso y es motivo de una percepción carente de seriedad en lo concerniente al náhuatl en el campo literario.

Para responder a esta cuestión Portilla sostiene que son los propios trabajos literarios en lengua indígena los que han de hablar por sí mismos y demostrar si poseen tal carácter literario. Es cierto, sin embargo, que no hay arte que se sostenga a sí misma y perdure basada únicamente en el monólogo; después de todo es una forma de comunicación y requiere de un interlocutor en su propio medio y bajo términos comunes. Por este motivo, la acentuada escasez de trabajos de análisis literario respecto a la producción lírica en náhuatl es un indicador de esa percepción poco formal, cuya procedencia puede encontrarse en un amplio rango de situaciones, desde el menosprecio hasta la condescendencia; nocivas, no obstante, en la misma medida sin importar su origen.

Estas circunstancias llevan al desconocimiento de una parte muy amplia e importante de la lengua y cultura náhuatl: el discurso poético. A pesar de los extensos y variados trabajos al respecto, estos se encuentran limitados en su mayor parte a la variante del náhuatl clásico y, dada la falta de estudios y análisis específicamente de la lírica náhuatl contemporánea, es difícil que a partir de ellos derive la crítica literaria propia de un sano estado del arte. Esto, en relativamente poco tiempo, puede llevar al estancamiento, uno de los primeros pasos hacia la decadencia y de los peores desenlaces posibles para el mundo literario en general.

Por otra parte, si bien es cierto que a partir de los últimos años del siglo XX y los primeros del siglo XXI se han realizado esfuerzos significativos para mitigar muchas de las situaciones de marginación de las culturas y lenguas originarias respecto a la hegemonía del español, también es justo señalar que con dificultad se puede considerar suficiente: "...se trata de un proceso contradictorio que ha ido de la asimilación a una interculturalidad con distintos grados de realización" (Bautista). Y aunque resulte sencillo proclamar un gran progreso al señalar las diferencias entre las misiones culturales de Vasconcelos y la Ley General de Derechos Lingüísticos de los Pueblos Indígenas o la Reforma a la Ley General de Educación; su efectiva aplicación es, como mínimo, discutible.

Lo anterior, entonces, no constituye sino un reconocimiento *de iure* y no *de facto*; en realidad no se ha contemplado puntualmente la integración de las culturas originarias, sus lenguas, sus literaturas, ni sus portadores, al colectivo humano, sino que se consideran elementos externos cuyo destino es ser asimilados o desaparecer independientemente de que sus preocupaciones filosóficas y ocupaciones terrenales son idénticas a las que todo ser humano, en toda época, ha enfrentado: "unas veces eran ponderación de lo bueno que hay en la tierra, la amistad de los rostros humanos, la belleza de las flores y los cantos; otras, reflexión íntima y apesadumbrada en torno a la inestabilidad de la vida, la muerte y el más allá" (Garibay XXVII).

La inexistencia de estudios cuyo planteamiento sea el de analizar literariamente alguna parte de la producción lírica contemporánea en lengua náhuatl exige la aparición de un trabajo de tal naturaleza, pues de lo contrario se abandona el presente y el futuro en pos de una mirada siempre hacia el pasado, hacia el náhuatl clásico, mientras se condena a la literatura en variantes modernas del náhuatl a morir por falta de diálogo.

Esto precisa de un intercambio en términos literarios que, idealmente, tendría en consideración una poética de corte indígena; no obstante, a falta de esta y dada la innegable influencia de las culturas indígenas en el México del presente, no queda más opción que continuar bajo las condiciones más neutrales posibles con la esperanza de empezar un debate y evitar el anquilosamiento. Cualquier esfuerzo

con ese propósito, por lejano al ideal que resulte, presenta la oportunidad de indagar con mayor profundidad e invita a la corrección, lo cual establecería un punto de partida para el refinamiento del total del conocimiento acumulado hasta ahora respecto a la literatura en tanto manifestación de la condición humana. La literatura, como parte de las Humanidades, no puede permitir una monopolización de su objeto de estudio, ni la humanidad se reduce tan solo a unas cuantas culturas; motivo por el cual la diversificación de sus muestras y la profundización en los fenómenos que estas aporten no puede ser sino beneficioso para la disciplina:

“Sobre que al auténtico Humanismo nada que al hombre pertenezca o haya pertenecido le es ajeno, el estudio histórico y actual de lo indígena mexicano es instrumento indispensable no sólo para entender nuestra realidad humana — como pasado, como presente y como porvenir—, sino para conocer también un hondón importantísimo del hombre universal...” (Yáñez 8-9).

Difícilmente sería vano perseguir el estudio de la lírica náhuatl contemporánea, pues se debe recordar que, de una población de 126 millones en la actualidad, en México alrededor de 25 millones de mexicanos se auto-identificaron como indígenas en 2015 y en 2020 se registraron unos 7 millones de hablantes de lenguas indígenas (INEGI), lo cual representa casi una quinta parte y un 5.5% de la población respectivamente; tan solo estos últimos son suficientes como para crear un país entero con la misma población de Paraguay.

Aproximadamente 1.6 millones de individuos hablan alguna de las variantes del náhuatl, la influencia de su lengua permea el cotidiano transcurrir de la gran mayoría de los mexicanos y, a pesar de que es la lengua indígena más estudiada y mejor documentada del país, el conjunto de aspectos aún no comprendidos o estudiados es considerable. Por dichos motivos, y a pesar la imposibilidad de augurar con certeza su futuro, trabajar en su comprensión, revitalización y difusión se perfila como una necesidad; en tanto que condenarlo por indiferencia (casi tan perjudicial como el desprecio y la discriminación) sería una negligencia.

Bajo tales circunstancias, se vuelve evidente que un acercamiento a la lírica náhuatl, con el

objetivo adicional de incurrir lo mínimo posible en alguna variación de las imposiciones históricas mencionadas, demanda una herramienta teórica acorde con la relativa neutralidad que se espera lograr y, si bien no se encuentra exenta de críticas, la *Retórica General* del Grupo μ ofrece un punto de partida apropiado; puesto que el objetivo de este trabajo no es la interpretación del discurso poético en náhuatl ni hacer crítica literaria, sino trazar un esbozo de la técnica de la poesía náhuatl contemporánea en niveles específicos de la lengua.

Juan Victorio, en el prefacio a la edición española, realiza algunos comentarios al respecto y entre los más relevantes se encuentra el siguiente: "...esta retórica pertenecería más bien a la literaria, en la medida en que concierne en primer lugar a lo que se ha dado en llamar función *poética* del lenguaje" (18). En efecto, la *Retórica General* del Grupo μ se enfoca únicamente en una parte de lo que en términos más amplios abarca la retórica, pues da prioridad a la descripción de los mecanismos detrás de los tropos y no a los recursos argumentativos del discurso, por lo cual, señala Victorio, el título de la obra resulta ambiguo para el público y no se debe esperar un "Tratado de Retórica" (19). Sin embargo, y a pesar del disenso de Victorio (20), se entiende que el adjetivo "general" no alude al agotamiento del objeto de estudio o a una malograda universalidad sino a una amplitud aplicativa.

Esta última característica, virtuosa para los fines de este trabajo, confiere a esta herramienta teórica adaptabilidad y una relativa imparcialidad muy apropiadas; dado que, como objetivo primordial, se tiene reconocer cómo están contruidos seis casos concretos de la producción lírica del náhuatl contemporáneo a partir de la propuesta neoretórica para trazar un panorama que, a grandes rasgos, caracterice el discurso poético contemporáneo del náhuatl tanto en el plano de la expresión como en el del contenido. Para conseguirlo, los objetivos secundarios parten, en primer lugar, de la selección de un corpus de suficiente heterogeneidad a partir de obras poéticas escritas en cualquier variante del náhuatl y siguiendo tres criterios principales: abarcar zonas geográficas diversas, limitar la fecha de publicación a la última década del siglo XX y las dos primeras del siglo XXI y obtener representación equivalente de sexo y edad. En segunda instancia, se requiere aplicar en el corpus un análisis basado en la neoretórica

del Grupo μ , el concepto de isotopía tal como se detallará posteriormente y los niveles del lenguaje de Émile Benveniste. De forma adicional, es preciso comparar entre sí los resultados que arrojen las muestras analizadas; resaltar las semejanzas y contrastar las diferencias que presenten las diferentes producciones líricas y, finalmente, señalar los rasgos que caracterizan de forma general a la poesía náhuatl contemporánea a partir de los resultados.

Con lo anterior se busca comprobar la hipótesis de que, a partir de las eclécticas circunstancias en que se encuentran las diferentes variantes del náhuatl, su producción lírica se ha diversificado de forma tal que ya no es posible darle el tratamiento que en el pasado se le adjudicaba, es decir, el de un objeto homogéneo; sino que, por el contrario, ha adquirido un nuevo y heterogéneo cúmulo de rasgos retóricos.

En pos de lo anterior y en primera instancia, se han seleccionado muestras del objeto de estudio cuya fecha de publicación no sobrepase en antigüedad a la última década del siglo XX. El motivo detrás de este primer criterio de selección es la intención de abarcar un periodo de tiempo razonablemente amplio sin alejarse demasiado de las obras líricas más recientes. Una vez delimitadas las tres décadas de publicaciones que se tomarán en cuenta, se procederá a seleccionar seis muestras de poesía náhuatl contemporánea siguiendo el lineamiento de obtener la mayor diversidad posible de zonas geográficas y variantes del náhuatl representadas en las obras recopiladas. Respecto a los autores también se buscará obtener un porcentaje de muestras equivalente entre ambos sexos, así como una proporción similar de edades; mayores y menores de cuarenta años.

Los criterios de selección tienen la finalidad de asegurar la diversidad suficiente como para caracterizar el corpus como “poesía náhuatl contemporánea” y no “poesía contemporánea de una variante determinada del náhuatl”; es decir, se busca un corpus general para aplicar una teoría general. De esta manera, se llevará a cabo el análisis de acuerdo a los postulados de la *Retórica General* del Grupo μ como principal herramienta teórica comprendiendo los cuatro dominios de la metábole y las construcciones isotópicas, Por último, a partir de los resultados se procederá a señalar los rasgos comunes a todas las categorías y muestras del estudio o si, por el contrario, la diversidad de sus atributos es tan

pronunciada que demuestran la imposibilidad de formular como una tipología homogénea el colectivo de la obra poética contemporánea en lengua náhuatl.

Para exponer todo lo anterior a detalle, la organización de los capítulos subsiguientes constará, para empezar, de un panorama general de la poesía náhuatl contemporánea en México, el cual abarcará, en primer lugar, una revisión histórica y de primer contacto entre occidente y la lengua Mexica; después, un acercamiento al posicionamiento de la cultura occidental respecto a esta nueva lengua y sus manifestaciones; posteriormente, se realiza una focalización sobre la producción lírica en náhuatl de manera general y, por último, el planteamiento de las circunstancias de la poesía náhuatl en tiempos contemporáneos.

El segundo capítulo, por otra parte, detalla lo necesario para comprender el marco teórico en que se inserta este trabajo comenzando por los niveles de análisis lingüístico de Émile Benveniste; seguido por el concepto de isotopía propuesto por Algirdas Julius Greimas. Dado que ambas teorías son necesarias para la fundamentación de la *Retórica General* del Grupo μ , ésta se expone solo hasta el final del capítulo.

Así, el tercer capítulo consiste en la aplicación de estas herramientas teóricas para conformar el análisis del corpus; en orden de aparición éste consiste en “Siuayaotl” de Araceli Tecolapa Alejo, “Techotzin” de Santos de la Cruz Hernández, “Gossypium hirsutum” de José Carlos Monroy, “Inacaztla tepetl” de Fabiola Carrillo Tieco, “Xopantlan” de Judith Santopietro y “Keman nimoyekmatajtalis” de Eugenio Valle Molina. Cada una de estas obras se encuentra acompañada por su traducción al español y dividida según el plano que se va a analizar; el de la expresión para la versión en náhuatl y el del contenido para la traducción. Por último, podrá hallarse una sección dedicada a las conclusiones derivadas de los resultados del análisis de estas obras y la bibliografía utilizada.

1. Panorama general de la poesía náhuatl contemporánea en México

1.1 Revisión histórica y primer contacto

El náhuatl es, de acuerdo con el Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI), una “agrupación lingüística”, es decir, un “conjunto de variantes lingüísticas comprendidas bajo el nombre dado tradicionalmente a un pueblo indígena” (28). Por lo cual, en este el nivel intermedio de sus tres niveles de catalogación es en donde se reconocerían las, tradicionalmente denominadas, 68 lenguas indígenas que se hablan en la República mexicana en la actualidad. Esta agrupación pertenece a la “familia lingüística” yuto-nahua, o yuto-azteca, de las cuales existen 11 en México y que el INALI define como “un conjunto de lenguas cuyas semejanzas en sus estructuras lingüísticas y léxicas se deben a un origen histórico común” (27).

El náhuatl, como agrupación lingüística, se divide en múltiples “variantes lingüísticas” a las cuales el INALI opta por otorgar el tratamiento de lenguas en ámbitos legales, administrativos y de difusión. Los criterios que sigue para la determinación de este nivel son los siguientes:

- a) presenta diferencias estructurales y léxicas en comparación con otras variantes de la misma agrupación lingüística
- b) implica para sus usuarios una determinada identidad sociolingüística, que se diferencia de la identidad sociolingüística de los usuarios de otras variantes (29).

La equivalencia entre los términos utilizados de forma más común y los del INALI queda expuesta con mayor claridad en palabras de Yolanda Lastra: “considera ‘familia lingüística’ lo que los lingüistas llamarían tronco, ‘grupo lingüístico’ lo que llamamos familia y ‘lengua’ o ‘variedad lingüística’ lo que llamamos lengua o dialecto diversificado” (22). El INALI no es el único organismo que ha llegado a la conclusión de que no es posible hablar de una única lengua náhuatl; también dentro de los lineamientos de la Instituto Lingüístico de Verano (SIL), expuestos en su sitio web, se considera

como una “lengua colectiva” (collective language), es decir, “a group of individual languages that are not deemed to be one language in any usage context”. Por lo cual se puede afirmar que el náhuatl no existe como una lengua principal con variantes menores, sino que todas estas, independientemente de su inteligibilidad mutua, son náhuatl.

La lengua que dio origen a esta familia lingüística, el “proto-yutonahua”, se hablaba, según las estimaciones de Swadesh (ctd. en 22) y Wright, entre el 3875 y el 1525 a.C. y sus vertientes abarcan en la actualidad desde el noroeste de Estados Unidos hasta Centroamérica (20-22). De entre las múltiples ramas en que se divide la familia yuto-azteca, el grupo nahua-pochuteco es el más meridional de todos (23) y se concentra principalmente en los siguientes estados de la República mexicana: Oaxaca, Hidalgo, Puebla, Guerrero, México, Veracruz, Morelos, Tlaxcala y Michoacán. Es a este grupo al que pertenece el náhuatl y cada una de sus variantes suele recibir del INALI un nombre acorde a la zona en que se habla (101-137) con la excepción de aquella conocida como pipil, cuyo territorio se encuentra en El Salvador.

De forma general, el náhuatl es conocido por su asociación histórica con la civilización Mexica o Azteca, que se asentó en el lago de Texcoco desde el año 1325 d.C., hasta la fecha de la caída de su capital ante los invasores españoles el 1521 d.C. Esta lengua no era hablada exclusivamente por los Aztecas; tuvo, más bien, una amplia extensión de uso acorde con la influencia de la civilización mexicana. De acuerdo a Bar-Lewaw: “era empleada por los mexicanos o culhuas, los tezcocanos, tepanecas, xochimilcas, chalcas, huexotzincas, tlaxcaltecas, tlahuicas, cholultecas, chalmecas, olmecas y varias tribus de origen chichimeca” (199).

Su estatus como lengua franca (Flores y Valiñas 97) durante el encuentro entre Europa y América la hizo propicia también para servir como puente entre los conquistadores españoles y los habitantes de la región (entiéndase por lengua franca una tercera lengua que dos hablantes de lenguas distintas utilizan para comunicarse entre sí). Sin embargo, su utilidad no se limitó al mero intercambio de presentaciones, peticiones y demandas; fue el medio del cual se valieron los misioneros para la evangelización del Nuevo Mundo y para ello tuvieron que describirla y estudiarla.

Tal estudio de la lengua náhuatl y sus variantes empieza considerablemente temprano luego de los primeros contactos entre la civilización mexicana y la occidental; para el año 1547, algo más de dos décadas después de la caída de México-Tenochtitlan, ya se cuenta con la primera gramática del náhuatl, obra del fraile franciscano Andrés de Olmos y titulada *Arte de la lengua mexicana*. Como es natural, este trabajo empieza por contrastar cada aspecto posible del idioma autóctono con la gramática del latín (Manrique 30), después de todo, el primer acercamiento a lo desconocido suele ser la comparación con lo familiar. Además, de acuerdo con Manrique, Olmos llevó a cabo una labor de gran amplitud y precisión lingüística en un tiempo en el que tal ciencia no existía todavía o, al menos, no como se concibe en la actualidad: “las observaciones fonológicas son exactas e incluso exploran las variaciones alofónicas, los procesos morfofonémicos, las variaciones dialectales y los fenómenos sociolingüísticos” (30-31).

El propósito de Olmos era establecer un tratado cuya función fuese la enseñanza de la lengua mexicana a otros misioneros, de manera que resultaba lógico elegir el latín como punto de comparación (30). Se sabe que los antiguos mexicanos contaban con registros escritos de todo su conocimiento, así como especialistas en su conservación y enseñanza a través de un sistema de escritura basado en el pictograma que llegaba a rozar lo fonético: “...el sistema pues era glífico y se componía de pictogramas, logogramas y en menor medida caracteres de connotación silábica” (Ruhnau ctd. en Herrera 61). Sin embargo, el método del náhuatl no era en absoluto similar al occidental, por lo cual también se impuso el sistema de grafías del alfabeto latino (E. Hernández 2).

Puesto que ni siquiera el castellano de esa época poseía consistencia en las grafías correspondientes a cada fonema de la lengua, es de esperar que existiera una falta de equivalencia aún más acentuada con los fonemas del náhuatl. Para representar las particularidades fonológicas de un idioma tan radicalmente distinto, los estudiosos occidentales se valieron de recursos como los dígrafos *tz* y *tl* o el así llamado saltillo que representaba una aspiración o cierre glotal como *h*. Los sonidos que representaban las letras *b*, *d*, *f*, *g*, *r*, *s* y *v* en el alfabeto latino, inexistentes en la lengua mexicana, y la carencia de una norma de escritura afín fueron dificultades que, de acuerdo con Herrera, el propio Olmos

menciona: “falta esa lumbre y ansi en ella hemos de andar adeuinando” (ctd. en 61).

No obstante, tanto en el caso del saltillo como de otros atributos de la lengua, su aparición es inconstante, su representación variable o simplemente fueron omitidos (E. Hernández 2-6). Un ejemplo de lo último es el concienzudo esfuerzo de Carochi para reproducir las vocales cortas y largas de la lengua náhuatl, el cual no tuvo eco entre sus contemporáneos por los motivos que exponen Karttunen y Lockhart: “for native speakers of the language, who knew where the glottal stops and long vowels were, it was a sort of shorthand, while for Spanish speakers, who for the most part did not hear the differences, it seemed a perfect fit”. E incluso hasta la fecha la situación es similar: “modern scholars who work from older Nahuatl written sources have also found it difficult to convince themselves of the importance of notational refinements that appear in virtually none of the texts they use” (14).

Tales inconsistencias son parte de una problemática mayor cuyo punto de origen se ubica desde el momento mismo en que hacen contacto las culturas americanas con las occidentales: desde el *Arte de la lengua mexicana de Olmos* hasta la actualidad. El glotocentrismo es, de forma muy sencilla y de acuerdo con Andrews, “the belief that one's own language is the measure of language” y su existencia es el motivo por el cual él sostiene “grammars are not always trustworthy guides”, puesto que provoca que los estudiosos de la lengua “impose the grammar of their language on the foreign one. Some even describe the grammar of a translation as if it were the grammar of the language itself. Others simply invent explanations to force the language into a semblance of compliance with their language” (4). Resulta lógico pensar, por lo tanto, en una alta probabilidad de encontrar una situación similar en todos los niveles de la lengua, incluido el discurso y, por consiguiente, en la literatura.

A pesar de lo anterior, de que no fue impresa sino hasta 1875 y del desacuerdo entre los estudiosos respecto a si disputa el título de “primera gramática del náhuatl” con el trabajo de Molina (A. Hernández 169), es indudable la relevancia del papel desempeñado por su obra y su influencia (directa o indirecta) en los trabajos que le sucedieron: “Puede inscribirse como familiar de la Gramática de Nebrija, y fue sin duda una de las fuentes de las que se sirvió Alonso de Molina para su *Arte* y su *Vocabulario* como el

‘Vocabulario en Lengua Castellana y Mexicana’” (Herrera 60).

Claro está que existen otros estudios de importancia como *El arte de la Lengua Mexicana* de Carochi, sin embargo, Olmos fue el primero en llevar a cabo un trabajo de tal naturaleza, en un momento en el que “...por un lado, todavía no habían fructificado los intentos por sistematizar el estudio de las propias lenguas europeas. Por otro, no existían aún estudios comparativos entre varios idiomas”. Además, tuvo también el cuidado de recolectar material discursivo conocido como “huehuetlahtolli” (palabra antigua) para utilizarlo de muestra con el fin de facilitar el aprendizaje del náhuatl (Téllez-Nieto y Baños 84). Esto no solo otorga un gran valor lingüístico y didáctico a su trabajo, sino también una gran importancia en términos literarios e históricos. Así, desde la fonología, hasta el discurso, Olmos concluye que el náhuatl “tiene orden y concierto en muchas cosas, ni carece de algunos primores y buen artificio” (ctd. en Manrique 30).

1.2 La postura de occidente

La producción de documentos escritos en el México prehispánico no se limitaba tan solo al registro de fechas, inventarios, victorias en la guerra u otros eventos históricos; sino que también existía el material literario, lo cual menciona Miguel León-Portilla como equivalente a la división entre poesía y prosa: “tlahtolli” palabra, relato o discurso y “cuicatli” canto o poesía (XXVI). De acuerdo con Daniel Brinton, estas composiciones, así como sus artistas, se tenían en gran estima entre los habitantes del Nuevo Mundo: “The profession of the poet stood in highest honor. It was the custom before the Conquest for every town, every ruler and every person of importance to maintain a company of singers and dancers, paying them fixed salaries...” (4).

Aunque hubo entre los recién llegados españoles individuos como el fraile dominico Diego Durán, quien no se oponía a la conservación de los antiguos cantos y poemas por parte de los ahora

dominados mexicas, lo cierto es que tales casos eran la excepción y resultaba raro apreciar o, como mínimo, tolerar estas expresiones culturales:

After the Conquest the Church set its face firmly against the continuance of these amusements. Few of the priests had the liberal views of Father Duran, already quoted; most of them were of the opinion of Torquemada, who urges the clergy ‘to forbid the singing of the ancient songs, because all of them are full of idolatrous memories, or of diabolical and suspicious allusions of the same character’ (Brinton 5).

La conquista y la nueva religión impusieron nuevas y adversas circunstancias para las lenguas y las culturas existentes en el continente americano; la destrucción sistemática de todos los documentos previos a la conquista, aunado a la naturaleza eminentemente oral de la transmisión del conocimiento entre los mexicas fueron agentes centrales en la desaparición irreparable de la mayor parte de este legado. Lo restante, aquello que llegó hasta la actualidad, es fruto de múltiples trabajos de recopilación y registro similares al que llevó a cabo Olmos en su tiempo. El mayor representante de estas labores es, de acuerdo a una notoria mayoría de autores, el franciscano Bernardino de Sahagún:

...whose works are our most valued sources of information on all that concerns the life of the ancient Nahuas. He collected a number of their sacred hymns, translated them into Spanish, and inserted them into the Appendix to the Second Book of his History of New Spain; but this portion of his work was destroyed by order of the Inquisition... (Brinton 14).

Aunque no todo su trabajo se salvó, su interés en recolectar todo tipo de material y su poco común meticulosidad (León-Portilla XXIV), lo convierten en referencia prácticamente obligada para un estudio de la lengua náhuatl.

Es muy importante señalar, sin embargo, que el primer intento de rescate del legado literario de la cultura mexica se sitúa apenas unos pocos años después de la caída de su capital y es un logro del esfuerzo de los propios mexicas (León-Portilla XXII-XXIII) conocido como “Anales de Tlatelolco”: “...el más antiguo texto histórico escrito en idioma náhuatl con letras europeas, fechado en el año de

1528. Esta afirmación no toma en consideración el carácter antológico del manuscrito, que significa que cada uno de los documentos pueda tener diferente autor y fecha de composición” (Prem y Dyckerhoff 188).

En este documento vertieron todo el saber que pudieron recuperar de las memorias de su gente y, aunque ya se ha mencionado su naturaleza compilatoria, se especula también respecto a una posible autoría: “el único nombre que hasta el momento ha sido mencionado como posible autor es el de Ecatzin, noble de Tlatelolco” (Barlow ctd. en Prem y Dyckerhoff 185). Además, Herrera Aguilar resalta la relevancia del conocimiento y la instrucción con que ya contaban los habitantes de Tenochtitlán en los tiempos posteriores a la conquista citando a León-Portilla: “No será fantasía pensar que esta tarea se facilitó precisamente porque quienes la llevaron a cabo trabajaron con indígenas que, desde tiempos antiguos en sus escuelas sacerdotales, se habían esmerado en el cultivo de su propia lengua” (ctd en 64).

Es imposible afirmar que la postura de occidente durante estos primeros intercambios haya desaparecido por completo en la actualidad, no obstante, al menos es admisible sostener una disminución muy considerable en tal comportamiento y, en particular, en la asociación de las culturas indígenas con las ideas del cristianismo: “we no longer attribute the complexity of Native American poetry to diabolical influence” (Gingerich 357). Gingerich sostiene, sin embargo, que de cualquier manera la comunidad literaria lleva a cabo algo contrario a la científicidad: “we have forgotten the complexity itself of those literatures, glimpsing them as we do only through snippets and fragments of often inadequately translated and and totally decontextualized passages” (357).

Una primera confrontación entre el pensamiento de las culturas originarias del continente americano y el de aquellas provenientes del europeo, se encuentra registrado en *Los Coloquios de Sahagún*, como se conocen de forma abreviada, los cuales ejemplifican con claridad lo anterior. En ellos se da testimonio de una reunión y argumentación que sostuvieron en 1524, tres años después de la caída de Tenochtitlan, doce primeros franciscanos que llegaron al Nuevo Mundo por orden del Papa y los sabios mexicas que habían sobrevivido hasta ese momento y cómo, según el texto, estos renunciaron a

sus viejas creencias para adoptar gustosos la nueva fe que ofrecían los recién llegados (Dehouve 186).

Este documento es objeto de no poco cuestionamiento histórico, aunque de acuerdo con Klor de Alva hay posturas, como la de Nuttall, Lehmann e incluso León Portilla, que lo consideran fidedigno en distinta medida (149-150); también hay opiniones de peso, como la de Garibay, en contra de otorgarle tan fácilmente semejante calificativo:

...resalta a primera vista el carácter tendencioso de la obra. Aun-que se pretende histórica, no puede tenerse por tal, en el sentido riguroso del concepto. No se narran los hechos como fueron, sino como deben presentarse a la consideración de los lectores y con el fin de edificarlos. Por muy objetivo que aparezca Sahagún, da base suficiente para que pueda hacerse esta afirmación (ctd. en 151).

Las causas son válidas; en primer lugar, las condiciones para la recuperación de la información del texto original eran, cuando menos, deficientes: “encontró escritas en papeles y memorias sin orden y en lengua mexicana poco congrua y limada” (ctd. en Klor de Alva 147). De acuerdo con Dehouve, además de esta dificultad, su trabajo al rescatar y reordenar tales documentos con ayuda de algunos nativos (186), se llevó a cabo años después y aquellos fueron susceptibles de ser reinterpretados (214). En segunda instancia, las motivaciones de Sahagún también quedan en tela de juicio dado que “el libro del franciscano Sahagún proviene claramente de su deseo de dar a conocer los esfuerzos evangélicos de los frailes de su orden” (214).

Si bien es cierto que algunos de estos obstáculos son insorteables, también resulta oportuno tomar en consideración los siguientes cuestionamientos planteados por Dehouve: “¿es posible dialogar sin cuadros culturales? Y si tal no es el caso, ¿cuáles fueron las concepciones del diálogo puestas en juego por los franciscanos y los indígenas?” (186). Esto es relevante porque hace un señalamiento hacia la posibilidad de que incluso en un encuentro frente a frente aparezcan fallas comunicativas, empezando por lo ya mencionado, con la adición del empleo de conceptos definidos de forma diferente y, en última instancia, con la persecución de objetivos también disímiles por los participantes: “cuando fray

Bernardino de Sahagún incluyó los discursos indígenas en sus Coloquios, no imaginaba que éstos tenían su propia lógica” (207); “los franciscanos querían convencer, predicar y convertir, mientras los indios decían discursos ceremoniales, sin duda más largos y complejos que los que registró Sahagún, y llenos de metáforas...” (214).

Incluso al remitirse a un original, e independientemente de la naturaleza del texto, “la escritura pictográfica cumplía su función en el mundo donde se empleaba, no era una proyección exacta de lo hablado” (Leander 18). Si tal era el caso, resultaba en extremo difícil que un individuo ajeno a la lengua, sin mencionar a la cultura, extrajera información de manera confiable de tal fuente: “the ‘written’ component, consequently, could contain any number of diverse and seemingly unrelated points of information, since these would be drawn together and given a definite meaning when combined with a verbal recitation” (Calnek 242); se indica, además, la participación simultánea del sentido de la vista y del oído durante el acercamiento a este material, por lo cual: “...differing fundamentally in this respect from the linear and sequential exposition of writing” (Calnek 239).

Como consecuencia, sostiene Calnek, la transcripción del contenido de un documento prehispánico, no era posible “without first substantially reorganizing and readapting their original content” (239) y esto, lógicamente, también es una propensión a la omisión de alguna parte del sentido o a la malinterpretación. En cambio, según Leander, en el caso de la poesía es bastante presumible que el origen de la información se encuentre en la oralidad: “...la palabra *cuicatl*, no significa solo canto o canción, sino también poema. Esto revela que constituían conceptos idénticos, y que la poesía no era leída o declamada, sino cantada” (3). Lo cual implica, además, que a pesar de que en el ejemplo anterior se trata de un texto en prosa (*tlahtolli*), sin duda hay una gran probabilidad de hallar un conjunto muy similar de problemas al adentrarse en lo poético (*cuicatl*) sumados a los desafíos propios de lo lírico y lo oral.

El metro, la rima, el ritmo y la metáfora son apenas algunos de tales retos, todos ellos en extremo difíciles de abordar, a tal punto es así, que en lo referido a los estudios de la poesía en náhuatl se hallan

irresolutos hasta la fecha. Es por este motivo, además de cierta influencia del glotocentrismo quizá, que han aparecido trabajos en cuyas páginas se encuentra el cuestionamiento respecto a la supervivencia de alguna producción poética originada en el México previo a la llegada de los españoles. Una muestra de este posicionamiento se puede encontrar en la obra de Alfredo Chavero, *México a través de los Siglos*, donde expresa: "...no conocemos muestras de aquella poesía, pues las que andan impresas o en manuscritos son obras posteriores a la Conquista" (794). Así mismo, Darío Julio Caballero, en su *Gramática del Idioma Mexicano*, afirma: "...jamás ha llegado a nuestras manos ni a nuestra noticia una sola composición poética en esta lengua. Dicen que el gran Rey Netzahualcoyotl era poeta y que hizo varios cánticos en verso...", pero "...ni hemos conocido dichas composiciones ni encontrado persona que las conozca" (180-181).

De esta manera, aunado a lo que se podría categorizar como alteraciones accidentales o aquellas otras puramente circunstanciales, también es necesario mencionar la ocurrencia de modificaciones intencionales, cuyo fin no era otro que el de extender una ideología religiosa entre los nativos del nuevo mundo. Para este propósito, aquello que no fue prohibido en un principio, fue trastocado: "los frailes habían descubierto un excelente método de evangelización, manteniendo el canto colectivo y las celebraciones religiosas de las multitudes, pero cambiando su contenido e intención para que se ajustaran a la religión católica" (Leander 11). Y en la poesía existente el cambio se dio "sustituyendo en ella los nombres originales de las deidades indígenas con palabras tales como 'Dios' o 'diablo', según conviniese al contenido y a las necesidades evangelizantes" (12).

La justificación para muchos de los actos de los personajes provenientes de Europa con gran frecuencia fue "la idea que las religiones autóctonas eran abominables a Dios y que por lo tanto él deseó castigar a los naturales por participar en ellas..." (Klor de Alva 161). La cual "era una tesis popular que servía bien a los intereses de los conquistadores" y lo mismo ocurría tanto con los eclesiásticos y los estudiosos: "Cortés igual que Motolinía compartía esta opinión" (161). La diferencia radicaba en que la posible no adhesión de los habitantes del Nuevo Mundo a la doctrina cristiana traería como consecuencia

la rebelión de los mismos; “a Cortés mismo le había preocupado la posibilidad que los naturales vieran a los frailes como cómplices de los conquistadores” (Klor de Alva 159-160) y, por lo tanto, “se debía evitar, ya que si no, los indios dirían que los sacerdotes sólo predicaban ‘por causa de su interés y no a efecto de la salvación de sus almas...’” (Cortés ctd. en Klor de Alva 160). De ahí se obtienen los motivos por los cuales los misioneros españoles se valieron de métodos menos directos; como la ya mencionada alteración de los elementos que encontraron apropiados de la cultura autóctona con componentes de origen cristiano.

De esta manera, con las altas probabilidades y las numerosas oportunidades de cometer errores de transcripción, traducción o interpretación bajo consideración, se vuelve evidente la necesidad no de desechar como falaz todo el progreso obtenido hasta la actualidad, sino de adoptar mesura en los juicios concernientes a aquello que es diferente y un replanteamiento de la mirada con la cual se examina lo que se toma por cierto.

1.3 La poesía en náhuatl

A pesar de todas las posibles carencias adjudicables, es gracias a estos primeros trabajos que en tiempos más recientes es factible encontrar multitud de excelentes gramáticas contemporáneas basadas en sus predecesoras como la de Andrews (1975), la de Garibay (1989), la de Launey (1992) y la de Lockhart (2001); aunque destacan, por adelantar en un siglo y por provenir de un hablante nativo, la gramática (1869) y el silabario (1859) de Faustino Chimalpopoca Galicia. Además de importantes antologías y compilaciones de toda clase de material como los ya mencionados *Anales de Tlatelolco*, el *Códice Florentino* de Sahagún, los *Discursos en Mexicano* publicados primero por Garibay y luego por Karttunen y Lockhart bajo la denominación de “The Bancroft Dialogues”, los “Romances de los Señores de la Nueva España” traducidos y publicados por Garibay en sus tomos de *Poesía Náhuatl* y los *Cantares*

Mexicanos publicados y traducidos al inglés por Daniel Brinton, por mencionar tan solo algunos de los más relevantes, aunque estos dos últimos resultan de particular interés para los estudios de lírica náhuatl del siglo XVI (Gingerich 357-358).

Independientemente de la multitud de bibliografía derivada de los títulos anteriores, son escasos los estudios especializados en poesía náhuatl y, en particular, resulta raro en extremo el análisis poético. Daniel Brinton menciona, como antecedente temprano, que Boturini separó en su momento la lírica náhuatl en dos grandes temáticas; la de asuntos históricos y la de tipo ficcional o emocional. Clavijero, por su parte, extendió esa lista de categorías basado en la observación que hace Torquemada en su libro *Monarquía Indiana* sobre la correspondencia de los cantos con la festividad que los mexicas celebraban ese mes en su calendario (Brinton 6).

De acuerdo con León-Portilla, las clasificaciones atienden al nombre que ya se les daba en su momento a las piezas líricas: “se dispone de otras referencias y anotaciones en las que expresamente se nos dice, en términos del propio náhuatl, a qué clase de composiciones pertenece determinado *cuícatl*” (63). Más adelante explica que es posible separar, a muy grandes rasgos, los *cuícatl* siguiendo un criterio musical (64), de acuerdo al estilo de un pueblo o zona geográfica en particular (67) o, en última instancia, a través de su temática. Esta es la más utilizada y se resume de la siguiente manera:

Yaocuícatl, cuauhcuícatl, ocelocuícatl, 'cantos de guerra', 'cantos de águilas', 'cantos de ocelotes'.

Xopancuícatl, xochicuícatl, 'cantos de tiempo de verdor', 'cantos de flores',

lcnocuícatl, 'cantos de orfandad' y también poemas de reflexión filosófica.

Cuecuechcuícatl, ahuilcuícatl, 'cantos de cosquilleo', 'cantos de placer' (72).

Sin embargo, debe añadirse que esta clasificación no está exenta de críticas, Patrick Johansson señala cómo “los religiosos españoles, con afán de comprender la cultura objeto de su estudio, aplicaron los criterios taxonómicos propios del momento en Europa y dividieron el material recopilado según criterios preestablecidos, muchas veces heterogéneos” (29), de forma similar a lo que Olmos o Molina hicieron en su momento, aunque posiblemente con mucha menos meticulosidad. Por lo cual Johansson

reniega de esta catalogación y expone su punto de la siguiente manera:

La clasificación de los cantares es a veces verdaderamente ‘borgesca’, en cuanto a la heterogeneidad de los criterios clasificatorios: cantos de Chalco, de Huexotzinco, cantos tristes, cantos de tambores, cantos floridos, cantos de guerra, cantos verdaderos, etcétera. Ningún criterio funcional preside a la perspectiva adoptada. El cuadro cognoscitivo del vencedor se aplica indiscriminadamente al vencido, y ordena según sus valores propios dejando escapar el sentido profundo del texto recopilado (30).

A pesar de la validez de tales puntos, estos constituyen una apreciación bastante más contemporánea respecto a la propuesta de León-Portilla, motivo por el cual, ésta quedó establecida como una tipología básica que se repite con pocas variaciones entre múltiples autores. Y a partir de ella, el estudio de la producción poética del náhuatl se suele concentrar en la ideología del poema, sus símbolos como lo divino, el hombre, la flor, la muerte y otros problemas filosóficos (Garibay XVII-XXVII). Esto fue sintetizado, de acuerdo con León-Portilla, como “...toda una visión estética de la vida formulada por medio de la poesía, ‘las flores y los cantos’, como ellos la llamaban” (XXXI).

Por otra parte, es poco lo que se conoce a ciencia cierta sobre las características elementales de la poesía en náhuatl. Una considerable mayoría de los trabajos al respecto resultan ser compilaciones, tratados históricos, estudios de corte antropológico, entre otros: “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...” (Karttunen y Lockhart 15).

En efecto, respecto al análisis formal “muy poco es relativamente lo que se ha estudiado sobre las características y estructura del género literario de los cuícatl” (León-Portilla 29). Hay notables carencias, como las que expone Gingerich “the use and meaning of vocables of nonsense syllables, and our lack of knowledge of Nahuatl metrical canons” (360), que podrían suplirse de haberse dado la creación y supervivencia de una poética náhuatl cuando aún vivían quienes contaban con ese

conocimiento o, en menor medida, a través de análisis y estudios más detallados sobre el tema.

No obstante la exigüidad numérica de las obras relacionadas, cabe destacar los trabajos de Garibay, Brinton y Karttunen en coautoría con Lockhart como los más relevantes en el área. Estos autores suelen coincidir en algunos puntos esenciales que señalan como característicos de la poesía náhuatl, aunque debe hacerse también la anotación de que, de estas publicaciones, sólo la última tiene como meta principal llevar a cabo un análisis.

En primera instancia, la obra de Brinton, notable por su esfuerzo de traducción, posee algunas observaciones que detallan acerca de los aspectos formales de la poesía en náhuatl como: “the quantity of Nahuatl syllables is a very important element in the pronunciation of the tongue, but their quantity is not confined, as in Latin, to long, short, and common” (8) y “substituting accent for quantity, there would seem to be an iambic character to the songs” (9). Por supuesto, también se dedica a pormenorizar sobre el significado de cada poema y algunas de sus metáforas y alegorías. Sin embargo, esto dista mucho de ser un estudio a profundidad, su propósito es, más bien, contribuir a la divulgación de esta literatura y buscar rastros sobre la existencia, o ausencia, de adiciones occidentales como evidencia de una composición previa a la llegada de los españoles: “it should be remembered that a song may be almost wholly ancient, that is, composed anterior to the Conquest, and yet display a few later allusions introduced by the person who preserved it in writing, so as to remove from it the flavor of heathenism” (23).

El trabajo de Karttunen y Lockhart, titulado “La estructura de la poesía náhuatl vista por sus variantes”, sí posee una indagación bastante más pormenorizada sobre las formalidades de la lírica mexicana, en particular respecto al verso:

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 (16).

Su método de análisis es la comparación entre las versiones de los poemas que comparten dos corpus distintos; los *Cantares Mexicanos* y los *Romances de los señores de la Nueva España* (15). A pesar del detenimiento con el cual identifican las señales que evidencian la disposición de los versos en el texto y su afirmación de que “la estructura del verso es uniforme en todos los poemas, de todos tipos y tamaños, en ambas colecciones” (16), mencionan lo “problemático” de la métrica en estas composiciones y admiten la necesidad de un estudio más sistemático al respecto para hallar tales principios métricos (28-29).

Esto cobra importancia por la crítica de Jongsoo Lee acerca de la división en versos de la lírica náhuatl: “the original units in Nahuatl do not show any divisions into verses, and the original authors or performers did not even care about such divisions because the divisions are not needed for their actual performance” (42). Si se toma por correcta la ya citada declaración de Leander, en la cual poesía y canto son conceptos indistintos; se considera la falibilidad de estas transcripciones que los propios Kartunnen y Lockhart señalan (34) y se añade su reconocimiento respecto a los impedimentos que han encontrado en su análisis: “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...” (29); entonces es admisible una prudente revisión de la organización interna de los textos en náhuatl y de la clasificación derivada de ésta.

Lo anterior, por supuesto, no desmiente ni corrobora postura alguna y, a pesar de la fuerte inclinación por la búsqueda de los fundamentos del lirismo azteca, “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” (Kartunnen y Lockhart 28), sí constituye un llamado a la ponderación en tal empresa para evitar nuevas imposiciones y malentendidos: “...an indigenous song which was composed for performance is here converted into a European-type of poem for silent reading. León-Portilla explicitly explains that he divided the units into verses in order to make them more similar to European poetry” (42-43).

En el caso del estudio de Kartunnen y Lockhart los señalamientos acerca del potencial sesgo en la versificación tiene mucho peso por ser el verso uno de los conceptos nucleares en su trabajo. Sin embargo, los aportes generados por los estudios de Garibay no están libres de inclinaciones similares, pues es frecuente encontrar comparaciones de la lírica náhuatl con la de occidente: “hay poemas dispuestos en forma que se acerca más a nuestras poesías clásicas. Es el tipo de oda, en que los pensamientos van enlazados lógicamente...” (XXIX) y “tenemos, entonces, desde el género épico, con tendencias al drama, hasta la más serena lírica y el poema ritual destinado al culto” (XIV). Además, de todos los trabajos mencionados, son los suyos los más influyentes y es difícil no hallarlos referidos en publicaciones relacionadas de otros autores como Leon-Portilla (XXXI) y Birgitta Leander:

Los procedimientos estilísticos propios de la poesía náhuatl son variaciones de estos métodos básicos de repetición y utilización de imágenes y símbolos determinados. Podrían dividirse en cinco clases diferentes, que son el uso de partículas interjectivas, del estribillo, de las llamadas ‘palabras broches’, del paralelismo y del ‘difrasismo’ (53).

Estas cinco alusiones que hace Leander son, de manera muy resumida, las principales anotaciones de Garibay sobre la poesía en náhuatl. Debe reiterarse, sin embargo, que tampoco Garibay tuvo como finalidad el análisis de las composiciones que tuvo a su alcance. Aunque sí realiza exámenes superficiales en aspectos formales como la métrica; “...no haré más que esbozar datos generales aplicados a este manuscrito. La consideración total debe hacerse en otra parte...” (XXXVIII), su foco estuvo, más bien, en los simbolismos y las metáforas, además de la difusión.

Respecto a lo que podría considerarse análisis, por ejemplo, Garibay dedica en el primer tomo de los *Romances de los Señores de la Nueva España* únicamente diez páginas a tal efecto (XXVIII-XXXVIII). Empieza con una sección titulada “Expresión estética”, aunque declara desde un inicio: “no agobio al lector con muchos análisis, pero es necesario dar alguna muestra”. En este apartado las anotaciones formales se limitan a lo siguiente: “la forma del poema es de ordinario bimembre, con intercalación de un estribillo o ritornelo. El esquema puede ser éste: Tema, estribillo. Tema opuesto o

complementario, estribillo” (XXVIII), posteriormente expone los ejemplos adecuados y hace las aclaraciones pertinentes respecto a las variaciones existentes, pero siempre de forma muy sintética.

En lo concerniente a la métrica Garibay llega a conclusiones que resaltan la importancia de la musicalidad en la lírica de los mexicas: “la base de la métrica es el toque del teponaztle. Ése puede ajustarse a un ritmo más lento o acelerado. Viene a dar dos tipos más perceptibles de armonía métrica: De tres acentos. Otro tipo es el de los versos que dan la sensación de los nuestros de siete sílabas”. Coincide, además, con Kartunnen y Lockhart en las variaciones de longitud del verso: “No se sigue una uniforme medida, sino que alternan a veces los de la una con los de otra. Es suficiente esta nota para una materia poco estudiada en su plenitud” (XXXVIII).

Al igual que esta última, es muy frecuente encontrar expresiones como “esta técnica temática - que debe estudiarse más ampliamente- es ya una revelación de la larga y atenta frecuentación de la poesía” (XXVIII) y “fácil de percibir el modo de ajuste de los versos, no tenemos por qué detenernos” (XXIX). Lo cual es indicador de que, en efecto, el análisis no pretende profundidad, sino apenas una descripción general.

El resto de las observaciones de Garibay suelen ser interpretaciones de los simbolismos y la cultura de los autores así como referencias a conceptos que desarrolló previamente en su *Historia de la literatura náhuatl*; el difrasismo, los paralelismos y las palabras broche, todos los cuales quedan bien expuestos en palabras de Leander. Las palabras broche son “cierto tipo de palabras, en las que el autor insiste por medio de su repetición. No están necesariamente colocadas al final de la estrofa, como el estribillo, sino que pueden aparecer también dentro [*sic*] del texto” (57). Los paralelismos, por otra parte, son un método para “armonizar la expresión de un pensamiento por medio de varias frases, que tienen la función de elaborar y profundizar lo dicho” (59). Finalmente, el difrasismo queda definido como una expresión metafórica muy característica del náhuatl que utiliza uno o dos simbolismos redundantes para expresar el significado de un tercero, cuyo nombre se omite (62) y del cual un buen ejemplo es el siguiente: “...in atl in tepetl, literally meaning something close to ‘water and hill’ but metaphorically

‘town’ or ‘settlement’” (Tomlinson 364).

En lo relacionado al análisis de la metáfora, el difrasismo es el rasgo que identifica con mayor facilidad y frecuencia a la poesía náhuatl (Leander 62). Esto es así incluso a pesar de ser una característica no exclusiva de esta lengua; sino compartida, según Wright, con otros pueblos indígenas (ctd. en Téllez-Nieto y Baños 89) y, además, de uso común dentro del náhuatl entre la prosa y la poesía, de acuerdo con el mismo Garibay (XXXII). Sin embargo, se admite de forma general y desde los tiempos de Sahagún la elevada dificultad que entraña el estudio de su significado con un razonable nivel de certeza aun con la considerable ventaja en cuanto a disponibilidad de informantes con la cual se contaba en esos momentos:

All the old writers who were familiar with the native songs speak of their extreme obscurity, and the difficulty of translating them. No one will question the intimate acquaintance with the Nahuatl language possessed by Father Sahagun; yet no one has expressed more strongly than he the vagueness of the Nahuatl poetic dialect (Brinton 12).

A pesar que la opinión de Garibay referente a las imágenes ocupadas por los poetas náhuatl para sus metáforas podría indicar lo contrario; “se encierran en un círculo bastante estrecho: flores, aves de plumajes finos y piedras preciosas”, este admite también la “oscuridad” que implican para un estudioso de la actualidad (XVI). Su conclusión indica que “la originalidad de los poemas sea muy limitada y venga a degenerar por fin en monotonía” (XV), aunque existe la posibilidad de que esta sea un tanto prematura, sobre todo si se considera que al resto de los tropos les dedica una somera similitud con movimientos como el barroco o el culteranismo y la postergación de un estudio más atento (XXXIV).

1.4 El náhuatl y la contemporaneidad

Estas obras, desde Garibay hasta Olmos, representan a grandes rasgos el conocimiento acumulado hasta la fecha respecto a la lengua náhuatl y su producción poética. Es evidente la existencia de autores

adicionales que realizan sus propias aportaciones y cuyas obras no es posible pormenorizar, pero sirvan de ejemplo las siguientes: *Aspects of Aztec Poetry* de Dolores Kendrick (Books Abroad 1965), *Debajo del árbol florido (In Xochicuáhuil Itzintlan) Nezahualcóyotl desde la tradición de la poesía prehispánica* de Zora Rohousová (La Colmena 2017) y *Yaocuicatl: cantos de guerra y guerra de cantos* de Patrick Johansson (Estudios de cultura Náhuatl 1992).

No obstante, es preciso reiterar lo poco más que abarca el estudio de lo poético en esta lengua, de las obras remanentes, la gran mayoría dirige sus esfuerzos hacia otras direcciones, como la reflexión sobre los simbolismos y su significado dentro de la cultura mexicana; otras, simplemente retoman algunos de los puntos establecidos por Garibay. Es más frecuente, por otra parte, encontrar escritos de análisis dedicados a lo que León-Portilla denomina *tlahtholli*, es decir, a la prosa. Tal es el caso de los artículos “The analysis of prehispanic central mexican historical texts” de Edward E. Calnek y “Análisis estructural del mito de la creación del sol y la luna en la variante del Códice Florentino” de Patrick Johansson.

La vastedad de la influencia del trabajo de Garibay se hace patente al observar obras como las anteriores que en tiempos recientes se han dedicado a la indagación sobre la poesía náhuatl; dado su protagonismo durante el siglo XX en la fundación de las bases para el estudio contemporáneo de la literatura náhuatl en general, concepto que ni siquiera existía hasta antes de sus investigaciones entre 1930 y 1960 (Lee 31-32). Durante los tres siglos previos, es decir, desde principios del siglo XVII hasta inicios del XX se había dado una gran interrupción en el registro de todo material literario o cultural en esta lengua: “a partir de ese momento se sigue usando la lengua para documentos religiosos, fiscales, políticos; se publican gramáticas, vocabularios, catecismos y traducciones de obras europeas. Pero la voz viva de la tradición indígena deja de oírse...” (Horcasitas 179-180).

Durante el periodo entre la Independencia en 1810 y la Revolución en 1910, la situación del náhuatl y, evidentemente, también del resto de las lenguas indígenas, se precarizó todavía más, pues el estado no reconoció la diversidad lingüística y cultural del territorio mexicano (Lee 35) y se ordenó que

“all education was to be imparted in the national official language, Spanish” (King ctd. en Lee 35). Por lo cual, incluso descartada la falta de interés por parte de académicos o políticos, no había forma viable de producir obras escritas en náhuatl desde la iniciativa de sus propios hablantes. Así, los trabajos contemporáneos de literatura en náhuatl aparecen, como se mencionó, a inicios del siglo XX con el inicio de la Revolución Mexicana y el resurgimiento del interés por el pasado indígena del país (Lee 29), al mismo tiempo que, en el resto del mundo, se hace presente una nueva atracción por el folclore y en México se funda la Escuela Internacional de Antropología con el fin de recabar información en las comunidades indígenas (Horcasitas 180-181).

No obstante, tal renovación en la disposición para tomar en cuenta lo indígena no implicó mejoría alguna en el estatus social, económico ni político a nivel individual ni colectivo. Lo que se conservó tradicionalmente de forma oral, dada la imposibilidad de hacerlo por otro medio (Lee 36), fue tomado y supeditado a la política de mestizaje o indigenismo en la cual la homogeneización del país y su población era la meta y lo indígena debía ser disuelto en una base europea para formar una identidad nacional híbrida pero de habla y pensamiento occidentales (Lee 29): “the educational and indigenous policies sponsored by the state have never allowed indigenous people to educate their children in their own language and benefit” (Lee 36).

Garibay y León-Portilla participaron ambos activamente en esta política (Lee 29); el primero con la ya expuesta fundación de los estudios de literatura en lengua náhuatl y, de acuerdo con Tomlinson, con la misma construcción de su estatus través del concepto “In xochitl in cuicatl”, la flor y el canto, con el cual “he upheld the literary status and the figurative subtlety of Mexican ‘poetry’ and event found for it an indigenous name”, sin embargo, añade, escritores alineados con sus ideas como Birgitta Leander, Alvelais Pozos y León-Portilla “have seen in the metaphorical naming of poetry the reflection of a whole indigenous humanism and aestheticism” (364).

A pesar del convencimiento con el cual tanto Garibay como León-Portilla sostienen que tal es el nombre original dado por sus propios autores a la poesía prehispánica, Tomlinson evidentemente lo ve

como un constructo posterior y menciona a John Bierhorst como el único autor que ha desafiado de forma seria esta ideología al cuestionar si el concepto “in xochitl in cuicatl” puede rastrearse antes del trabajo de Garibay y, de forma similar a Alfredo Chavero, expresa escepticismo acerca de la composición prehispánica de las obras contenidas en los Cantares Mexicanos (365). Es posible, sin duda, que la postura de Bierhorst tienda a los extremos o, al menos, eso parece ser la opinión de otros autores dada la escasa aceptación de sus propuestas. Sin embargo, sí es necesario contemplar el trabajo de ambos autores de forma crítica y algunos de los señalamientos más relevantes los realiza Jongsoo Lee en su trabajo “Emergence and Progress of Contemporary Nahua Literature: Fray Ángel María Garibay Kintana, Miguel León-Portilla, and the Pre-Hispanic Past”.

El artículo de Lee lleva a cabo observaciones y críticas muy puntuales respecto a la situación de la literatura contemporánea en lengua náhuatl. Los propósitos de Garibay y Portilla no están en tela de juicio, sin embargo, sí es pertinente el cuestionamiento que recae sobre sus métodos, su ideología y los fallos derivados de esta. Lee define a Garibay como “a strong believer in mestizo Mexico as the source identity” (31) y reconoce, sin duda, sus aportaciones: “provided the fundamental concepts to justify the existence of pre-Hispanic and colonial Nahua literature. He first defined Nahua literary sources as texts published in Nahuatl, and he then introduced literary genres to classify Nahua texts by using Nahua terms” (32). No obstante, enfatiza la subyacencia de una agenda en el método indigenista, cuyas metas no difieren mucho con las de los tiempos de la conquista y la colonia, sustentada en la excusa de la modernización del país y con la participación tanto del gobierno como de los intelectuales: “The idea of mestizaje or indigenismo is then nothing but a cultural and political practice by non-indigenous people to appropriate indigenous culture and traditions for their own ideological purposes” (30).

Portilla, por otra parte, llevó el trabajo fundado por Garibay un paso más hacia adelante; continuó con el delineado de los géneros literarios y añadió un tercer periodo de estudio a los dos que originalmente había propuesto Garibay, el prehispánico y el colonial. El nuevo periodo fue titulado “Yancuic tlahtolli” y cronológicamente abarca desde el siglo XVIII hasta la actualidad, aunque la literatura contemporánea,

a la cual representa, no empezó a producirse sino hasta finales del siglo XX, en 1980 (Lee 32).

Como expone Lee, este reinicio de la producción literaria en lengua náhuatl fue posible gracias a la fundación del Seminario de Cultura Náhuatl y a la publicación de “Estudios de Cultura Náhuatl”, “probably the most significant journal of Nahua studies”, en las cuales ambos autores participaron y cuyo fin fue el de la difusión de historia y cultura náhuatl. De esta manera, “Garibay and León-Portilla provided linguistic and cultural foundations for the contemporary Nahua writers” (Hernández ctd. en 33). No fueron pocos los escritores que recibieron la influencia de tales proyectos, aprendieron la lengua y su historia en el Seminario y, eventualmente, publicaron sus propios trabajos en la revista: “writers such as Natalio Hernández, Delfino Hernández, Alfredo Ramírez, Librado Silva Galeana, and José Martínez Hernández” (33).

Lo anterior, aunque indudablemente positivo en más de un aspecto, también posee matices que, tal vez, solo es posible apreciar una vez se ha tomado suficiente distancia en el tiempo. Lee subraya las varias etapas de europeización de las cuales ya habían sido objeto las fuentes prehispánicas a las que recurrieron Garibay y Portilla: “by overlooking this colonial transformation and only focusing on alphabetically recorded songs, Garibay and León-Portilla simply converted Nahua songs into Europeanized types of poems and later divided them into sub-genres”. Por lo tanto, sostiene, se llevó a cabo un proceso de doble europeización; primero, por los eclesiásticos españoles y, después, por los académicos que aplicaron conceptos literarios occidentales a los textos coloniales (33-35).

León-Portilla, según Lee, contemplaba la relación entre ambas culturas como un intercambio balanceado y no como una imposición europea, aunque la realidad era la primacía de lo occidental por sobre lo indígena: “in fact, Miguel León-Portilla applied almost the same methodology in training to the students at the Seminario de Cultura Náhuatl that the Spanish missionaries had used about four and half centuries earlier” (38). Es innegable la magnitud de las aportaciones de Garibay y Portilla, después de todo, el conocimiento de la historia de la cultura náhuatl y la escritura en su lengua no era impartido en las escuelas, lo cual impedía la realización de toda potencial obra contemporánea en náhuatl hasta la

llegada del Seminario de Cultura Náhuatl (35-37). No obstante, aunado al método “derived from a European, colonial, and paternalistic mind-set” (37), esta situación también generó dependencia intelectual (38) y económica-política (39), por parte de los nuevos escritores nahuablantes hacia una academia y un gobierno ajenos a su cultura y a sus propios intereses.

Un rasgo en común entre los trabajos dedicados a la literatura en náhuatl, sean sobre prosa o verso, es la dedicación prácticamente exclusiva al estudio de lo que se conoce como Náhuatl Clásico, es decir, a la lengua de los habitantes de México-Tenochtitlan en tiempos de la Conquista y la Colonia, o lo considerado como más cercano a ello a partir de los registros disponibles a la fecha. Leopoldo Valiñas lo presenta de la siguiente manera:

...es una lengua imaginaria, una lengua que, por su origen y su naturaleza escrita, la hacen altamente manejable, casi invariable. Una lengua ‘ideal’ pues, además de contar con un corpus importante, posee vocabularios y gramáticas que permiten a los estudiosos de hoy en día decodificar ese gran corpus (288).

Si obtener bibliografía de análisis poético del náhuatl es una rareza, hallar el análisis de un poema náhuatl contemporáneo resulta una proeza. Existe, desde luego, variedad de antologías y recopilaciones, baste nombrar “*Yancuic Tlahtolli: Palabra Nueva*” de Miguel León-Portilla (UNAM 1986), *In xochitl in kuikatl: 24 poetas contemporáneos en lengua náhuatl* (UDLAP 2020) y *Xochitlajtolli: Poesía contemporánea en lenguas originarias de México* (Círculo de poesía 2019).

No obstante, se hace evidente la amplitud de una brecha casi por completo ignorada en los estudios del área; José Alberto Barisone, en su artículo “Problemas en el estudio de las literaturas indígenas” hace el siguiente señalamiento: “falta la consideración de los testimonios posteriores de escritores de origen étnico indígena que a veces escriben en las lenguas autóctonas y, a veces, en español, desde la colonia hasta el presente” (160). Barisone no es el único autor que se ha pronunciado al respecto, Fernando Horcasitas, en su trabajo “La narrativa oral náhuatl (1920-1975)”, realiza un balance crítico muy puntual sobre algunas de las problemáticas que restan en torno a la recopilación de material literario

en lenguas indígenas como la escasez en general de material, la acentuada heterogeneidad de las áreas de recopilación, la ausencia de una interpretación o aporte crítico por parte de los investigadores; “...en general los textos que he examinado no van acompañados de datos, comentarios o intentos de interpretación que puedan orientar de manera más amplia al interesado”. Y, de la misma manera, el sesgo en la información proveniente del autor original: “más de las tres cuartas partes no se ocupan del informante y omiten datos sobre su edad, ocupación, personalidad y su propia interpretación...” (202-203).

Como se mencionó, existe un consenso generalizado que ubica la fecha del resurgimiento de la producción literaria en lenguas indígenas durante las últimas dos décadas del siglo pasado; “...cuando se inicia la difusión y aplicación de alfabetos, los primeros talleres literarios organizados por los propios poetas, las primeras publicaciones en periódicos, revistas y antologías así como las lecturas públicas...” (Bautista). De acuerdo con Gabriel Hernández Espinoza, tal renovación se vio impulsada por cambios en las políticas educativas y lingüísticas del país (35) y su principal agente fue el profesorado de las escuelas bilingües, “...quienes a partir de la segunda mitad del siglo XX promovieron una literatura propia, escrita en un principio por ellos pero que poco a poco se fue impregnado en las nuevas generaciones” (14).

Desde luego, estos nuevos escritores se han visto influenciados por Garibay, Portilla y lo que, posiblemente, varios consideren como “Europeanized concepts” y “arbitrary criteria” en concordancia con Lee (41-43), lo cual, sostiene, sólo es aceptable cuando se trata con “a European type of literature”, pues, de lo contrario, se participa en la occidentalización de la cultura autóctona (44). No obstante, él mismo hace la anotación sobre las nuevas temáticas, que no se limitan a la reincorporación de los antiguos simbolismos y leyendas, de los cuales obtienen inspiración, sino que también sirven como medio de denuncia ante sus situaciones actuales de abuso, discriminación y explotación (44-45).

Lee subraya dos problemas principales dentro de la producción literaria en náhuatl de la actualidad, el primero tiene relación con las ideas mencionadas con anterioridad: “Nahua writers have

accepted uncritically the concepts and generic classifications introduced by Garibay and León Portilla as if they originated in the Prehispanic period” (34-35). Lo cual, en efecto, merece una aproximación crítica, si bien es posible que no sea precisamente para evitar tal occidentalización, quizá sí con el fin de permitir una valoración y, a partir de esta, optar por su aceptación, rechazo o alteración. El segundo inconveniente es la dependencia intelectual para construir cualquier propuesta nueva a partir de las conclusiones de un estudioso externo: “in fact, several aspects of the interpretation of the Pre Hispanic period that these writers incorporated into their creative works are seriously problematic” (47).

A pesar de estos señalamientos, lo cierto es que la poesía contemporánea en náhuatl sigue representando, como lo ha hecho toda literatura en cualquier parte del mundo, un medio de protesta y denuncia, un canal para la expresión y permanencia de un legado que los nuevos escritores han elegido aprovechar a su propia manera. En particular, se distingue una fuerte tendencia a enfatizar sus elementos culturales, lo cual, de acuerdo con Lee, tiene un propósito muy definido: “remembering their past and passing it on to their children is a critical matter for their survival” (46). Además, él mismo hace mención al modo en el cual, históricamente, los individuos de las culturas autóctonas han utilizado el sistema hegemónico para esos mismos fines:

Despite its inherent colonial emphasis, contemporary indigenous literature is a paradoxically anti-colonial and pro-indigenous cultural product because it challenges the incorporation of indigenous traditions into European or other dominant cultures (52).

Así, esta nueva producción literaria posee características que le son propias y están dadas tanto por las circunstancias de su aparición como por sus participantes, además de los estímulos a la creación poética en lenguas indígenas que se llevan a cabo en la actualidad. Aparte de las mencionadas, una de las más relevantes es la del bilingüismo, “...una condición que llegó para quedarse en la poesía indígena en general” (Hernández 45), cuyo peso no puede ignorarse por la relación que existe con la lengua hegemónica, pues “...al ser lenguas minoritarias su alcance y circulación es muy reducida, por lo que si se quiere pertenecer a un campo literario se debe usar el español, lengua en la que al final de cuentas se

hará la lectura del poema” (45).

No obstante su posición totalmente asimétrica respecto al castellano y la cultura occidental, el surgimiento de esta nueva poesía genera expectativas y posturas disímiles en el campo, por un lado hay quien espera tanto una continuidad como un rejuvenecimiento:

...han aportado con sus obras una lucha permanente por la defensa de sus derechos culturales y lingüísticos, al emplear sus lenguas como resistencia ante la hegemonía lingüística del español. En su escritura legitiman su pasado ancestral, fuente de creación, de polifonías y multitextualidades. Además de reafirmar su identidad, de repensar lo indígena en la contemporaneidad, reivindican el significado de escribir en su propia lengua (Bautista).

Por otra parte, Hernández hace un conjunto de señalamientos menos optimistas: “...en México la poesía indígena parece cómoda con el sistema de premios y becas, la identidad nacional, el reclamo social o el descontento no parecen formar parte del discurso poético...” y “...no hay cuestionamiento alguno ni literario ni social en la primera década del siglo XXI” (47). Aunque en aparente contradicción con lo expuesto por Lee respecto al uso de la lírica como herramienta de resistencia cultural, él también hizo la observación sobre la supeditación de esta literatura contemporánea a la política y pensamiento occidentales, además de una consecuente autocolonización involuntaria (51-52).

Es posible que ambas perspectivas posean validez y resulten verdaderas parcialmente, sin embargo, sobra decir que la más deseable es, sin duda, la primera. De esta manera, a pesar del cuestionamiento que realiza Hernández sobre los motivos detrás del fomento que se le ha dado a la lírica indígena; “se puede considerar que la poesía en lenguas indígenas ha sido ocupada para validar políticas estatales de apertura y multiculturalismo” (47), lo cierto es que tal estímulo constituye un avance. Lo que resta es no perder de vista los peores pronósticos, para recordar el trabajo que falta por hacer: “...en esta interacción e incorporación a una literatura nacional, la literatura indígena, además de cuestionar la hegemonía del español, también pierde gran parte de su forma, sus géneros e incluso en este proceso, la mera lengua indígena va cediendo su lugar al español, en el cual vierte su cosmovisión” (Hernández 47).

2. Marco teórico

Para cumplir con el objetivo de identificar los recursos retóricos propios de la producción lírica contemporánea en náhuatl y comprobar la hipótesis planteada respecto a la aparición de nuevos rasgos retóricos en la misma, la *Retórica General* del Grupo μ presenta un perfil de condiciones muy apropiadas como herramienta teórica para llevar a cabo el análisis lírico que persigue este trabajo, pues su enfoque esencialmente matemático ofrece la suficiente flexibilidad como para adaptarse a múltiples obras, estilos y lenguas sin romper con la neutralidad deseada. Esto presenta la oportunidad de realizar una aproximación analítica a las producciones líricas contemporáneas del náhuatl incurriendo lo menos posible en la imposición del pensamiento occidental.

La obra del Grupo μ recupera primordialmente los trabajos de Émile Benveniste y Algirdas Julius Greimas para exponer el funcionamiento de su propuesta retórica y se basa en gran medida en ambos autores para la construcción de su modelo analítico; por ello, antes de profundizar en la *Retórica General*, es preciso exponer las ideas de estos dos autores.

2.1 Los niveles del análisis lingüístico de Émile Benveniste

Émile Benveniste, en primera instancia, detalla acerca de los niveles de análisis lingüístico en su trabajo *Problemas de lingüística general I*: “La noción de *nivel* nos parece esencial en la determinación del procedimiento de análisis. Sólo ella es adecuada para hacer justicia a la naturaleza *articulada* del lenguaje y al carácter *discreto* de sus elementos...” (118). De acuerdo con su razonamiento, esto implica encontrar y asignar cada unidad al nivel que le corresponde y, por supuesto, también definir las relaciones entre estas; para ello, se sirve de dos operaciones básicas: la segmentación y la sustitución (118).

La utilidad de la segmentación consiste en permitir el hallazgo de las unidades elementales del lenguaje mediante la descomposición de una muestra de discurso en porciones cada vez más pequeñas

hasta el límite mínimo posible. La sustitución, por otra parte, ofrece una confirmación de su naturaleza primordial al posibilitar el reemplazo de tal unidad con otra que se encuentre en su mismo grado de fragmentación, es decir, de su mismo nivel. De esta manera, un componente determinado no se encuentra aislado en su escaño, sino que posee dos vínculos con el resto de sus semejantes; el primero lo establece con las unidades aledañas propias de ese nivel (relación sintagmática) y el segundo (relación paradigmática) consiste en la asociación con todos los posibles elementos que lo podrían sustituir en la misma posición que ocupa dentro del conjunto (118-119).

A lo anterior Benveniste lo denomina “el método de distribución” y es la base de su propuesta de análisis lingüístico. Si bien resulta claro su funcionamiento, el alcance todavía requiere de una acotación; el límite inferior, como se mencionó, se obtiene mediante la operación de segmentación y abarca únicamente los fonemas y sus rasgos distintivos. El punto de articulación o la sonoridad, por ejemplo, son unidades de este último nivel en el cual ya no es posible continuar con la segmentación y cualquier intento de hacerlo, sostiene Benveniste, implica explorar lo infralingüístico y, por lo tanto, concierne a otras disciplinas. De esta manera queda trazado el perfil de los dos niveles inferiores, de cuatro en total, que propone Benveniste; el nivel fonemático y el nivel merismático (119-120).

Respecto a los dos niveles restantes es conveniente observar uno de los requerimientos para la definición de las unidades que establece Benveniste: “Una unidad lingüística no será admitida como tal más que si puede identificársela en una unidad más elevada”. Con lo cual, es posible vislumbrar un componente cualquiera en el nivel fonemático que necesariamente posee una relación sintagmática con otras unidades del mismo nivel y una relación paradigmática con aquellas potenciales suplentes; tal unidad del nivel fonemático, además, puede descomponerse en rasgos distintivos como oclusión o sonoridad mediante la operación de segmentación descendiendo así del nivel fonemático al merismático o, de forma inversa, integrar con sus semejantes una unidad del nivel superior; el morfema o palabra (119-122).

Así, resulta muy sencillo comprender la progresión de los niveles y sus unidades; sin embargo,

es prudente recuperar algunas anotaciones que Benveniste realiza acerca de los dos niveles superiores. En el nivel del signo, Benveniste reconoce las dificultades implicadas en el manejo de la unidad como morfema o como palabra y opta por el segundo término debido a su conveniencia, incluso al tratar con palabras de un solo fonema. Por otra parte, al tratar con el nivel categoremático, cuya unidad es la frase, señala el hecho de que la palabra no es el producto de la segmentación de una frase ni esta última puede ser reducida a una sumatoria de palabras, sino que existe un agente adicional: el sentido (122).

A tal punto es importante el sentido que para Benveniste “el sentido es en efecto la condición fundamental que debe llenar toda unidad de todo nivel para obtener estatuto lingüístico” (121). Como se puede apreciar, esto incluye el nivel fonemático y el merismático, en los cuales, en principio, no es posible encontrar sentido en la misma manera en la cual se puede hallar en una palabra o una frase: “el fonema no tiene valor sino como discriminador de signos lingüísticos, y el rasgo distintivo, a su vez, como discriminador de los fonemas. La lengua no podría funcionar de otro modo” (121).

De esta manera, es posible superar las dificultades que implica el término “palabra” y completar el perfil de los dos niveles superiores con sus respectivas unidades. En lo concerniente al nivel del signo, “la palabra puede definirse como la menor unidad significante libre susceptible de efectuar una frase, y de ser ella misma efectuada por fonemas”; incluso bajo la consideración de potenciales cambios de significado al momento de insertarla en una unidad del nivel superior (122). La frase, por otro lado, es la unidad del nivel categoremático y constituye el límite superior al cual puede extenderse el análisis lingüístico de Benveniste (124).

La razón detrás de esta frontera estriba en la naturaleza de las relaciones que establecen entre sí los elementos de escaños diferentes. A este tipo de vínculo Benveniste le otorga el nombre de “relación integrativa” y requiere del funcionamiento de la operación del mismo nombre, en conjunto con el de la segmentación, cuya naturaleza ya se ha examinado y es, en esencia, su contraparte. Las relaciones integrativas consisten, entonces, en la capacidad de una unidad para realizar tales operaciones; la segmentación, en primera instancia, no garantiza unidades del nivel inferior sino fragmentos de su forma

y estos solo serán considerados unidades de un determinado nivel si poseen la cualidad de integrar ya no formalmente, sino de un modo significativo, una unidad del nivel superior (124-125).

Benveniste señala la unidireccionalidad de esta relación en los niveles extremos; "...la frase no se define sino por sus constituyentes; el merisma no se define sino como integrante" (124). La definición que ofrece para concretar estos conceptos y sus funciones mantiene, no obstante, su coherencia: "La forma de una unidad lingüística se define como su capacidad de disociarse en constituyentes de nivel inferior" y "el sentido de una unidad lingüística se define como su capacidad de integrar una unidad de nivel superior" (125).

Tal es, en conclusión, la principal característica del sistema; la capacidad que posee cada nivel lingüístico para integrar sus unidades y formar un elemento del nivel superior o de segmentarlas para hallar sus constituyentes: "pensamos hallar aquí el principio racional que gobierna, en las unidades de los diferentes niveles, la relación de la FORMA y del SENTIDO" (124).

2.2 El concepto de isotopía de Algirdas Julius Greimas

A Greimas, por otra parte, le interesa el tema del hecho poético y el problema que implica su relación con la literatura y, más específicamente, con la concepción de "literariedad"; uno de sus principales señalamientos es el "europeocentrismo" que emana del término y su evidente "relativismo cultural", lo cual deriva en una incapacidad para abarcar la creación poética como un subconjunto de la literaria (11). Sin embargo, añade, intuitivamente se percibe el concepto de poesía y esto le permite realizar los siguientes lineamientos: que, en efecto, "el discurso poético no es coextensivo al concepto de literatura" y, además, que "es indiferente en principio al lenguaje en que se produce" (12).

Tal percepción intuitiva es posible a partir de los efectos producidos por una estructuración particular del discurso considerado poético. Dicho de otra manera, Greimas considera que el sentido del

hecho poético es consecuencia de una manera particular de conjugar la relación entre la forma y el sentido en el discurso poético. Es ahí donde converge, en primera instancia, con Benveniste; pues sostiene la necesidad de una respuesta a través de la observación conjunta de los planos de la expresión y del contenido con la salvedad de que Greimas lo aplica desde la semiótica poética (12).

Greimas señala entonces la necesidad de una herramienta teórica capaz de estudiar el conjunto de los niveles lingüísticos tanto en el plano de la forma como en el del sentido con todas sus correlaciones posibles para establecer "una tipología de los objetos poéticos" (13) y es esta misma propuesta la que luego retoma el Grupo μ en su *Retórica General*; esto permite vislumbrar, al menos superficialmente, los puntos en común entre estos teóricos y su aplicación en el tema de este trabajo de investigación.

De modo similar a los merismas de Benveniste, Greimas observa la existencia de atributos, de manera particular los semánticos, que se obtienen a través de la operación de segmentación, pero no poseen un orden sintáctico dentro de su unidad; más bien, presentan una tendencia repetitiva o redundante en la frase y, a pesar de su relativa indefinición, incluso en el nivel superior. De esta manera, su acercamiento al estudio del discurso y la introducción a su concepto de "isotopía" los lleva a cabo sin dejar de lado esa misma dualidad de planos que él reconoce en lo poético (13-14):

No basta entender el discurso como una concatenación de enunciados para justificar su isotopía, es decir, su coherencia sintagmática. Entrever redundancias significativas es ya reconocer por lo pronto una regularidad que al no proceder de la gramática generativa de las frases obliga a imaginar una organización discursiva autónoma (14).

Para lograrlo, Greimas sostiene que en lugar de focalizarse en "registrar las regularidades de un orden 'poético'", resulta más viable formular una especie de gramática poética; concebida desde un inicio bajo la perspectiva de una estructura dividida en niveles y doblemente articulada capaz de estudiar el conjunto entero de la producción poética presente y futura (16).

Así, Greimas aborda un texto poético "como un encadenamiento sintagmático de signos que tiene un principio y un final marcados por silencios o espacios en blanco" y esto, para él, aplica en todos los

niveles de la lengua incluyendo al discurso, al cual otorga la denominación de “signo complejo”. Lo anterior lo lleva a cabo bajo la visión de Saussure, en la cual, un signo se compone de un significante y un significado; con ello deja establecido que la relación entre el plano de la expresión y el del contenido es tan cercana que el sentido depende en gran medida de esta y, por tal motivo, sostiene la fragmentación del signo, en cualquiera de los niveles, como no exclusiva al plano de la forma, sino a concierne a ambos (16-17).

Con ello en consideración, sin embargo, se vuelve previsible la aparición de dificultades adicionales y para abordarlas Greimas propone, de manera adicional a lo establecido por Benveniste, el concepto de “clasema”. Si, en primer lugar, el sema es la unidad mínima de significado y el semema, un conjunto de aquellos; el clasema opera, entonces, en un nivel contextual y no atribuible al nivel del signo, sino superior en cierto modo. El contexto, por lo tanto, “...functions as a system of compatibilities and incompatibilities between the semic figures which it agrees to join or not” y para lograr la determinación de la compatibilidad de la que habla Benveniste es requerido un “sema contextual” o “clasema”. El clasema es, de esta manera, un sema que se repite y tienen en común las unidades de un fragmento de discurso determinado, cuyo efecto es, finalmente, la compatibilidad de sentido y de contexto (55-59).

A partir de la definición de este término y, sobre todo, de su característica principal, la recurrencia o iteratividad, se constituyen dos de los fundamentos para la aparición del concepto de isotopía, pues “...a message or sequence of discourse can be considered as isotopes only if they possess one or several classemes in common” (59). Resultaría sencillo, y erróneo, inferir una exclusividad del plano del contenido sobre el nuevo término; sin embargo, esa no es la implicación que deriva de lo expuesto hasta ahora y, si bien es cierto que Greimas concibe la isotopía dentro de aquel en una instancia muy temprana de su trabajo, tanto la redundancia como la isotopía encuentran aplicación en lo respectivo al plano de la forma. Greimas lo expresa de la siguiente manera:

El discurso poético, al desplegarse en el plano de la expresión, podría concebirse bajo la forma de una proyección de haces férmicos isotópicos en los que es posible reconocer las simetrías y las

alternativas, las consonancias y las disonancias y, por último, las transformaciones significativas de los conjuntos sonoros (23).

La delimitación de la isotopía en el plano del contenido es, por otra parte y contrariamente a lo que cabría esperar, mucho más problemática; ha pasado por múltiples redefiniciones y requiere de la intervención de otros autores para adquirir suficiente claridad. Rastier cita al propio Greimas y señala que “la creación de este concepto respondía a la necesidad de dar cuenta de la idea ‘todavía muy vaga, y, sin embargo, necesaria, de totalidad de significación, postulada en un mensaje’” (60). Y, en efecto, aunque “...designó, en un principio, la iteratividad de clasemas que aseguran al discurso-enunciado su homogeneidad”, Greimas admite, en una obra bastante posterior, que luego de su primera postulación “...el concepto de isotopía se extendió: en lugar de designar sólo la iteratividad de clasemas, es definido como la recurrencia de categorías sémicas...” (Greimas y Courtés 229-230).

Puede observarse que, a pesar de ser el enfoque originario del término, el matiz semántico de la isotopía es el que más reconsideraciones parece demandar; sea por el “considerable retraso” de la semántica respecto a otras ramas de la lingüística (Greimas 20), por tratarse de nociones de mayor abstracción o por una combinación de ambas. No obstante, según Rastier, se ha llegado a definiciones más generales y también más consensuadas como la de Arrivé, la cual dice: “la isotopía está constituida por la redundancia de unidades lingüísticas, manifiestas o no, del plano de la expresión o del plano del contenido” (ctd. en 71).

Al respecto, el Grupo μ también ha llegado a una interpretación propia, y de cariz semántico, que define el término de la siguiente manera: “la propiedad de conjuntos limitados de unidades de significación que comportan una recurrencia identificable de semas idénticos y una ausencia de semas exclusivos en posición sintáctica de determinación” (ctd. en Rastier 79). Rastier lleva a cabo, no obstante, un señalamiento muy puntual respecto al posicionamiento del Grupo μ ; “esta definición excluye las isotopías que pertenecen al plano de la expresión (aunque los autores hayan admitido, por otra parte, su existencia)”, a pesar de estar completamente en lo correcto, este trabajo se adhiere al posicionamiento

del Grupo μ y se atenderá a las mismas consideraciones semánticas de la isotopía, puesto que la *Retórica General* considera la reiteración de unidades lingüísticas en el plano de la expresión de manera diferente.

3.3 La *Retórica General* del Grupo μ

Es muy probable que cuando Greimas habló de “establecer una tipología de las correlaciones posibles entre los planos de la expresión y del contenido” con el objetivo, a la vez, de categorizar el discurso poético o, mejor dicho, sus fenómenos en función de los niveles lingüísticos y sus unidades (13), haya fundamentado una de las metas prioritarias que persiguió el Grupo μ al proponer su *Retórica General* años después. Es correcto, no obstante, el ya mencionado señalamiento de Victorio respecto a la posible confusión que generan las diferencias entre el “ambicioso” título y el contenido de la obra. Él propone, en el prefacio de la edición en castellano de la *Retórica General*, “Teoría de las figuras del discurso” o “Ensayo sobre algunas categorías de las figuras del lenguaje” (17); los cuales, visto el punto de partida, no se encuentran lejos de la realidad y esto no hace sino confirmarse una vez se revisa el cuerpo de la obra.

Debe añadirse, sin embargo y en pos de la claridad, que el Grupo μ se manifiesta al respecto: “este proyecto partía de la constatación, banal, de que había usos del lenguaje en los que la función referencial dejaba de ser primordial, y donde disfunciones de diversas reglas del código desviaban la atención del usuario”. Si bien es una idea muy temprana, es a esta violación o desvío del lenguaje a lo que se refiere el Grupo μ cuando habla de “retórica” (161) y no a las acertadas menciones de Victorio respecto a la acepción tradicional de la retórica como el discurso en el cual predomina la función conativa del lenguaje o como teoría de la argumentación (18). Si con ello se justifica, por un lado, la inclusión del término en el título; por otro, “general” obedece al presupuesto, también proveniente de la semiótica, de la existencia de “leyes generales de la significación y de la comunicación” y, por lo tanto, a la posibilidad

de hallar “mecanismos bastantes [sic] generales que actúan en una obra: generales, luego independientes del dominio particular en el que se manifiestan” (161-162). El Grupo μ , en otras palabras, elaboró esta hipótesis a partir del trabajo de Greimas y de Benveniste, sostienen la idea del sometimiento de esta retórica a reglas definidas y el método para hallarlas se encuentra en el examen, tal como sugiere Greimas, de las relaciones y fenómenos ocurridos entre unidades y niveles lingüísticos en el discurso; su objetivo, declaran, es “...describir el funcionamiento retórico de todas las semióticas mediante poderosas operaciones, quedando idénticas en todos los casos” (162).

Una de sus observaciones, la cual también le sirve hasta cierto punto de justificación, es la de una etapa de declive para la retórica tradicional; pero así también la admisión de puntos válidos en la crítica que hacen de ella sus contemporáneos, como la “furia de nombrar que es una manera de extenderse y de justificarse multiplicando los objetos de su saber” (ctd. en 41) que Gerard Genette atribuye a los retóricos clásicos. El Grupo μ considera la aparición de “nomenclaturas interminables”, con las cuales se buscó inventariar cada tropo y figura retórica, uno de los principales motivos de tal decadencia por su escasa utilidad; sostiene Charles Bally, por ejemplo, que “no son solamente pedantes y pesados...”, sino que “...no dicen lo que quieren decir ni designan tipos definidos” (ctd. en 42). Queda claro, además, que el Grupo μ reconoce tanto los defectos u omisiones acarreados de la retórica de tiempos previos, como “...el descrédito completo de la antigua retórica entre los estilistas modernos” (43).

Ante tal situación aparecen vertientes entre los estudiosos del tema cuyas posturas son tan disímiles como, por un extremo, re-inventariar los fenómenos retóricos desde una nueva perspectiva o, por otro, diluir la retórica dentro de la estilística (43-46) hasta el punto de la aparición de un planteamiento de Pierre Guiraud en el cual “la retórica es la estilística de los antiguos” (ctd. en 46). Sin embargo, el cuestionamiento con el cual reacciona el Grupo μ a lo anterior es muy pertinente: “¿pero se puede decir que la estilística sea la retórica de los modernos?”. La respuesta, de manera muy sintética, es negativa; para el Grupo μ la estilística es insuficiente para abarcar el objeto de estudio y el propósito de la retórica (46).

Adicionalmente, se percibe una marcada inclinación en pos de la parte argumentativa de la retórica y, si bien para el Grupo μ “...no se podría negar a estos trabajos la calidad de retóricos”, ni esta “tendencia lógica” ni tampoco su contraparte, la “tendencia estética” de la retórica han logrado su cometido (44-45). Por lo cual, el Grupo μ se adhiere a la idea de que el efecto de una figura varía con el contexto y de que lo bello es, en principio, singular (46).

Así, el acercamiento que el Grupo μ propone respecto a la retórica busca abarcar, en primera instancia, la figura como “forma fija” o “vacía”, es decir, a similitud de una fórmula matemática en la cual se llenan los valores de las variables. En segundo lugar, considera la literatura “un uso singular del lenguaje” y la limita únicamente a la poesía con el objetivo de simplificar el estudio. Si bien lo anterior tiene obvias y muy relevantes consecuencias, el Grupo μ se declara consciente de ello, pues su meta es hallar “cuáles son los procedimientos de lenguaje que caracterizan la literatura” y, con ello, conformar una teoría “...de una retórica general, y quizá generalizable” (47-48).

La concepción respecto al funcionamiento de lo anterior es la existencia de “manipulaciones contextuales” al emitir un enunciado; así, en el momento en que este llega a un receptor, aparece una separación entre el producto de la interpretación o “grado concebido” y lo que, en principio, es aparente de forma inmediata, también llamado “grado percibido”. De ahí que el Grupo μ señale la relación entre el efecto de la figura y el contexto; tal efecto u operación retórica refiere a la interacción resultante de esta separación y se desarrolla en tres etapas: la producción del desvío, su identificación y, por último, su reevaluación. Lo anterior, si bien muy sintético y, en esencia, puntual; requiere un desglosamiento apropiado, pues la manera en la cual tiene lugar, como se mencionó anteriormente, sigue lineamientos precisos cuyo hallazgo es el objetivo de la *Retórica General* (162).

En primer lugar, ha quedado claro el objeto de estudio del Grupo μ o, dicho de otra manera, la parte de la retórica que es de su interés. Su propuesta para definirla es, por otra parte, un asunto muy diferente y de suma utilidad también; pues, para comprender esta herramienta teórica, sin duda es necesario abarcar los mismos términos. Así, tal concepto resulta ser “un conjunto de operaciones sobre

el len-guaje” que “depende necesariamente de ciertos caracteres de éste”. Una de las primeras cualidades que se les atribuye es “que todas las operaciones retóricas reposan en una propiedad fundamental del discurso lineal: la de ser descomponible en unidades cada vez más pequeñas” (71), en tanto que su consecuencia primordial es la de producir “un efecto estético específico que se puede llamar ethos y que es el verdadero objeto de la comunicación artística”, independientemente de si tales operaciones se desarrollan en el receptor o en el emisor (91).

No se requiere de un examen minucioso para saber que estas “operaciones” son una de las bases primordiales de la *Retórica General*; aunque el Grupo μ también ha optado por denominarlas “metáboles” bajo el sentido de “toda clase de cambio de cualquier aspecto del lenguaje” (62). Su relación con la linealidad del discurso y capacidad de fragmentación se encuentran bajo influencia directa de la teoría de Benveniste, según reconocen los autores (71). Sin embargo, en lugar de desplegar todas las posibles operaciones de ambos planos en cada uno de los niveles lingüísticos, el Grupo μ prefirió, por conveniencia, sintetizar estos últimos hasta reducirlos a dos; el de la palabra, cuya extensión abarca los niveles merismático, fonemático y el del signo, y el de la frase, al cual corresponde el nivel superior (74).

De esta manera, al tener en consideración los planos de la expresión y del contenido, surgen los cuatro dominios de las figuras del lenguaje en los cuales tienen lugar las metáboles (74). Estas últimas se distinguen en dos categorías de acuerdo a las alteraciones que provocan; cuando modifican la sustancia de las unidades propias del nivel en que se encuentran, se denominan, evidentemente, operaciones sustanciales; mientras que, al variar la relación entre las unidades, serán de clase relacional (91). En la primera categoría es posible encontrar tres de las cuatro operaciones que reconoce la *Retórica General*; la supresión de unidades, la adjunción de las mismas y una operación mixta que lleva a cabo ambas cosas a la vez; respecto a la operación de permutación, es la única de clase relacional y se limita a “alterar el orden lineal de las unidades, sin modificar la naturaleza de las propias unidades” (92).

Cada una de estas cuatro operaciones puede ser ejecutada en alguno de los cuatro dominios mencionados. Si se comienza por el aspecto formal del nivel inferior, el de la palabra, entonces se está

hablando del dominio de los metaplasmos; tal es el nombre que reciben las operaciones “...que actúan sobre el aspecto sonoro o gráfico de las palabras y de las unidades de orden inferior a la palabra”. Es muy pertinente, sin embargo, mencionar las consideraciones de la *Retórica General* respecto a la “palabra” dado lo problemático del término; en síntesis, es una colección de sílabas, fonemas o grafemas (según el medio) dispuesta en un orden pertinente y que admite repetición. Por otra parte, si en ese mismo plano se asciende al nivel de la frase, aparece el dominio de la metataxis y la frase, para el Grupo μ , tiene una definición casi idéntica a la anterior: “colección de sintagmas y de morfemas, provistos de un orden y que admiten la repetición” (75-76).

Existe un motivo de gran relevancia por el cual aparecen especificados el orden y la posibilidad de la repetición. Este se vuelve patente al observar el nivel inferior del plano del contenido; el metasema altera las agrupaciones de semas en la palabra, pero no acepta la permutación puesto que es imposible modificar su emplazamiento si no posee ninguno y tampoco tiene sentido la idea de repetir el mismo sema. De este modo, la definición de palabra cambia respecto al metaplasmo; la palabra es una “colección de semas nucleares, sin orden interno y que no admite la repetición” (76).

Por último, el metalogismo abarca, en el plano del sentido, el nivel superior; el Grupo μ lo expone como “el dominio de las antiguas ‘figuras de pensamiento’ que modifican el valor lógico de la frase y por consiguiente no están ya sometidas a restricciones lingüísticas”. Esto las libera también de las limitaciones del metasema pues una palabra si es replicable dentro de la frase y también se le puede cambiar de posición. La frase, entonces, es una “colección de semas agrupados en sememas (las palabras) provistos de un orden y que admite la repetición” (76).

Hasta este punto queda claro en dónde se llevan a cabo las metáboles y bajo qué términos; si bien es notoria la necesidad de mayores puntualizaciones, resulta de mayor pertinencia delinear primero el límite de lo considerado como alteración del lenguaje o “desvío” en la *Retórica General*. Inicialmente, el Grupo μ le atribuye el término a Paul Valery y reconoce una gran cantidad de símiles provenientes de autores diferentes; encuentra, sin embargo, problemas en la aceptación de cualquiera de ellos (51-52) y

rechaza la idea, por otra parte, de considerar el término como un elemento externo al discurso poético, pues “conduce a la antigua idea de adornos ‘sobreañadidos’” (54). El eje de la cuestión reside en “determinar la norma a partir de la cual se definirá este desvío...” (52); dado que tampoco admite la definición, propia de la estilística, del “desvío con respecto a una norma” por “la polisemia de la palabra ‘norma’” (56-57), opta entonces por utilizar “grado cero” en su lugar.

Este último conlleva sus propios retos al momento de darle un perfil nítido, sin embargo, resulta mucho más sencillo de comprender si se observa su funcionamiento en conjunto con los conceptos anteriores. En síntesis, al aplicar una operación cualquiera en alguno de los dominios, se altera la redundancia de ese nivel lingüístico. Esto es así porque, en general, “el lenguaje es redundante en todos los niveles, es decir, que se repite”; los propósitos de esta reiteración son “asegurar a los mensajes lingüísticos cierta inmunidad con respecto a los errores de transmisión” (82) y así “evitar las ambigüedades y los dobles sentidos” (80). No obstante, una operación retórica es un desvío intencional de esa inteligibilidad estándar, o “grado cero”, lo cual es diferente de un error en la comunicación, pues el desvío retórico persigue un efecto poético (86) y disminuye la previsibilidad del mensaje al reducir su redundancia (88).

De esta manera se hace patente el vínculo del grado cero, en cualquier nivel y plano, con la propuesta de Greimas respecto a la isotopía (80-81). El concepto permanece, sin embargo, todavía vago en cierto grado y difícil de precisar; la falta de artificios o la univocidad (77) son algunos de los rasgos que en el Grupo μ le adjudica, también conviene en llamarlo “un discurso llevado a sus semas esenciales”. No obstante, el objetivo de la *Retórica General* no es trazar la definición del grado cero, sino que hace funcionar la idea con la intervención de un receptor una vez dentro de una operación retórica: “el grado cero de una posición determinada es lo que el lector espera de esta posición” (79); “consistirá raramente en palabras precisas, sino que estará constituido más generalmente por una serie de obligaciones en cuanto a los elementos que pueden ocupar la posición considerada” (80).

Por lo tanto, “si el primer momento de la retórica consiste para un autor en crear desvíos, su

segundo momento consiste para el lector en reducirlos” (Cohen ctd. en 82) y con su participación el lector juega un papel imprescindible, pues “el efecto no está contenido en la figura, sino que es producido en el lector como respuesta a un estímulo” (79). Es decir que el efecto estético o ethos, el objetivo de la comunicación artística (91), proviene del receptor en forma de una apreciación del mensaje (234).

El ethos entonces queda definido como “un estado afectivo suscitado en el receptor por un mensaje particular cuya cualidad específica varía en función de cierto número de parámetros” (234). A pesar de la coherencia de lo anterior, el Grupo μ reconoce la extrema complejidad del asunto y la todavía mayor dificultad de abarcarlo por completo: “de la misma manera en que no se puede aprehender al homo sapiens sino a través del examen repetido de múltiples individualidades humanas, la realidad poética no puede ser captada sino a través de los seres únicos que denominamos ‘textos’”. De ese modo, justifica la generalidad de su propuesta y sostiene las ventajas de la fragmentación del objeto de estudio sin pasar por alto los factores extralingüísticos involucrados en el discurso poético. Dicho de otra manera, es tal el motivo detrás de su exploración minuciosa de las unidades y los niveles en ambos planos; su manipulación es únicamente el medio para llegar al ethos, pero este, en efecto, requiere de algo más: el receptor (231-233).

Así, lo único restante es el desglosamiento de las metáboles y algunas de las puntualizaciones que hace el Grupo μ al respecto. A continuación, se puede observar la réplica de una tabla de la *Retórica General* que establece una equivalencia entre figuras retóricas de uso común y las metáboles según el nivel lingüístico y el tipo de operación que le corresponde. Se han hecho omisiones mínimas con el fin de resumir la información, pero se ha respetado lo fundamental; la mayoría de las metáboles entran en el dominio de lo gramatical y únicamente el metalogismo se escinde para internarse en el territorio de la lógica; los planos y los niveles permanecen tal como fueron expuestos con anterioridad, sin embargo, la gradación de las operaciones es información nueva y ocupará una parte mayoritaria de los párrafos siguientes dada su relevancia para diferenciar una figura retórica de otra. Si bien no se pretende dar cuenta

de la totalidad de estas, sí es preciso comprender su funcionamiento bajo la perspectiva de la *Retórica General*.

Metáboles				
	Gramaticales (código)			Lógicas (referente)
	Expresión		Contenido	
	Metaplasmo	Metataxis	Metasemema	Metalogismo
Operación	Morfología	Sintaxis	Semántica	Lógica
Supresión				
Parcial	Aféresis, apócope, síncope, sinéresis	Crisis	Sinécdoque y antonomasia generalizantes, comparación, metáfora	Lítote
Completa	Anulación, emblanquecimiento	Elipsis, zeugma, asíndeton, parataxis	Asemia	Reticencia, silencio
Adjunción				
Simple	Prótesis, diéresis, afijación, epéntesis, palabra-cofre	Paréntesis, concatenación, expleción, enumeración	Sinécdoque y antonomasia particularizantes, arquilexia	Hipérbole, silencio hiperbólico
Repetitiva	Reduplicación, insistencia, rima, aliteración, paronomasia	Reproducción, polisíndeton, métrica, simetría	∅	Repetición, pleonismo, antítesis
Supresión - Adjunción				
Parcial	Lenguaje infantil, sustitución de afijos, retruécano	Silepsis, anacoluto	Metáfora	Eufemismo
Completa	Sinonimia, arcaísmo, neologismo, préstamo	Cambio de clase, quiasmo	Metonimia	Alegoría, parábola, fábula
Negativa	∅	∅	Oxímoron	Ironía, paradoja, antífrasis, lítote
Permutación				
Cualquiera	Contrepet, anagrama, metátesis	Tmesis, hipérbaton	∅	Inversión lógica o cronológica
Inversa	Palíndromo, verlen	Inversión	∅	

Tabla 1. Metáboles.

La definición de metaplasmo, en primera instancia, se puede sintetizar de la siguiente manera: “es una operación que altera la continuidad fónica o gráfica de un mensaje” (97). Tal vez parezca que esto implica regresar a la cuestión del término “palabra”; pues, como se mencionó con anterioridad, es precisa la integración en unidades del nivel superior. Sin embargo, el Grupo μ defiende su conceptualización al respecto; “la noción de palabra está intuitivamente bien establecida” y puede ser descrita de manera empírica a pesar de la dificultad para establecer sus límites o incluso su existencia. Se puntualizan, no obstante, dos requerimientos importantes; la naturaleza discreta de los elementos y su estabilidad lexical, es decir, la separación o independencia de otras unidades y una forma no variable. Por tal motivo, surge como ejemplo el caso de la onomatopeya, cuya forma puede ser pronunciada o escrita de múltiples maneras, todas igualmente válidas y, por lo mismo, imposibilitadas para constituir un desvío metaplásmico (97-99).

Se habrá notado, sin duda, la presencia del medio escrito en las consideraciones respecto al metaplasmo; el metagrafo, a diferencia de aquel, se desarrolla en un nivel gráfico y no fónico; hace referencia a los fenómenos retóricos dirigidos a la vista del receptor. Esto se encuentra, desde luego, también manifiesto en la ya presentada definición de “palabra” del Grupo μ , con la distinción de que el grafema reemplaza al fonema sin oponérsele, sino en una relación de “intersección”. Tal vínculo implica la existencia de fenómenos puramente fónicos cuya contraparte gráfica no representa en absoluto y lo mismo ocurre a la inversa, por lo cual, la *Retórica General* busca idealmente las ocurrencias significativas o aquellas en las que participen ambos horizontes (99-101).

El metaplasmo, por otra parte, abarca tres niveles que el Grupo μ conviene en denominar “infralingüístico”, “elemental” y “complejo”. Se puede inferir con facilidad que es resultado de la simplificación de los niveles lingüísticos de Benveniste cuya mención se hizo anteriormente; se sabe que el nivel de la palabra de la *Retórica General* abarca los tres niveles inferiores. Por lo tanto, el nivel infralingüístico equivale al nivel merismático y el elemental, al fonemático o, de manera más precisa, al morfema, monema, sílaba y, desde luego, al fonema, dependiendo del enfoque dado al observar este

nivel. A diferencia de los dos previos, el nivel complejo no es con exactitud un equivalente al nivel del signo de Benveniste, sino un punto intermedio entre este y el inmediato superior; además de la palabra, abarca agrupaciones de estas o sintagmas como componentes de la frase sin llegar a conformar una (102).

Gracias a la tabla anterior resulta sencillo apreciar que no todas las operaciones aplican en un determinado dominio ni tienen correspondencia necesariamente entre sus distintas gradaciones. Por ejemplo, tanto la supresión como la adjunción aplican en cualquiera de los tres subniveles del metaplasmo; sin embargo, la adición no posee grado parcial ni tiene sentido tampoco la idea de una supresión repetitiva. Así, cualquiera de estas dos operaciones en el nivel infralingüístico modifica los rasgos distintivos de los fonemas; la muestra que ofrece el Grupo μ es “aleglo lelojes” como una imitación de la pronunciación oriental al eliminar el rasgo vibrante o reemplazar “camarero” por “gamarero” al otorgarle el rasgo de sonoridad a la consonante inicial. En el nivel elemental ocurre algo similar con la salvedad de la posibilidad de discernir la posición de la alteración, la cual recibe un nombre de acuerdo a la nomenclatura tradicional; aféresis, síncope y apócope son todas operaciones de supresión; las de adición, por otra parte, se denominan prefijación, infijación y sufijación si el elemento añadido es un morfema o prótesis, epéntesis y paragoge si se trata de un fonema (103-105).

Debe tomarse nota, sin embargo, de que los anteriores son únicamente fenómenos de supresión parcial y adición simple; cuando se estudia el nivel complejo, la supresión parcial deja de tener coherencia, pues únicamente se puede eliminar la palabra completa y solo puede ocurrir cuando la redundancia del mensaje basta conservar la inteligibilidad del mensaje sin necesidad de indicación alguna (104). De forma opuesta, la adición en este nivel, despliega la ocurrencia de la “palabra-cofre”, cuyo efecto es fusionar en un nuevo término dos palabras cuya forma semejante permita mantener una parte considerable de ambas: “evoluptuoso” como producto de evolución y voluptuoso (105). Esto último no cuenta, sin embargo, como adjunción repetitiva solo por involucrar dos términos; esta operación más bien puede hallarse en cualquier subnivel del metaplasmo: los términos “viene-viene”, propio del habla coloquial mexicana, “grandototote” o “grrriquísimas” son buenos ejemplos y abarcan todos los niveles.

Adicionalmente, es posible encontrar muestras de este fenómeno en la poesía tradicional que, si bien involucran muchas palabras a la vez, resultan mucho más familiares; la aliteración y la rima, esta última, de acuerdo con el Grupo μ , “no es otra cosa que la recurrencia regulada de unidades fónicas equivalentes” (106). Sin embargo, tampoco es exacto adjudicarles una limitación a lo auditivo, pues también queda expuesta la manera en la cual estos desvíos pueden abordar lo gráfico; obsérvese este verso de Garcilaso de la Vega: “Confiese cuanto cerca el ancho cielo” (ctd. en 107). Según el Grupo μ , esta línea contiene, en principio, una aliteración; no obstante, el fonema /k/ no aparece más que dos veces, a diferencia de las cinco incidencias del grafema ⟨c⟩ (107).

En lo respectivo a estas dos operaciones, resta mencionar casos particulares como la sinéresis y su opuesto, la diéresis; estas también se encuentran consideradas dentro de los fenómenos de supresión y adjunción en el dominio metaplásmico respectivamente. La primera implica redistribuir los elementos fonéticos de un lexema y con ello reducir su cantidad de sílabas con el fin de ajustarse a una métrica; mientras que la segunda lleva a cabo todo lo contrario, aunque con el mismo objetivo (103-105).

La supresión-adjunción, por su parte, tiene efectos muy similares a los de las dos operaciones anteriores, con la salvedad de una aplicación más sistematizada: “en lugar de afectar a un rasgo distintivo único, la supresión-adjunción puede producirse en varios femas y, a partir de aquí, en varios fonemas en el interior de la palabra” (108). El producto de lo anterior resulta ser una imitación del lenguaje según lo usan los niños o los hablantes no nativos de una lengua o de zonas periféricas; el ejemplo que proporciona la *Retórica General* es “si tú saber, tú responder”, en el cual son los morfemas los que están en juego. Esto es así al menos cuando se limita a un grado parcial, sin embargo, también es posible ejecutarla de forma total y su resultado sería la sinonimia; “para un significado idéntico, todos los elementos del significante son suprimidos y sustituidos por otros elementos” como puede ser el caso de “marcharse” e “irse”, aunque también están incluidos en esta categoría los neologismos, los préstamos y otras ocurrencias similares (108-111).

Por último, la permutación consiste en intercambiar de lugar los elementos formales de la palabra

sin añadir ni eliminar ninguno; por ejemplo, a partir del simple reordenamiento de unos pocos fonemas como entre “perjuicio” y “prejuicio” o “Grabiél en lugar de “Gabriel”. Sin embargo, esto también se puede llevar a cabo de una manera más general como en un anagrama o en un nivel más alto como en la antístrofa o contrepét. La variación de grado que conoce esta operación surge cuando se deja de realizar de forma libre para buscar la inversión en el orden de sus componentes; el nombre conocido para este fenómeno es palíndromo y uno de los más conocidos de esta especie es “dábale arroz a la zorra el abad” (114-115).

Lo anterior cubre de forma efectiva las cuatro operaciones posibles en el dominio metaplásmico con sus potenciales divisiones de grado; es preciso, no obstante, exponer de manera sintética también los otros dominios y el metatáxico es el de mayor relación con el anterior. Como su nombre lo sugiere, este se encuentra en estrecha cercanía con la sintaxis y en ocasiones posee una frontera muy difusa con el otro dominio de la forma e incluso con el plano del contenido (121-122); esto se debe a una muy alta variabilidad en lo respectivo al concepto de frase y, por ello mismo, al estándar de lo que constituye una frase, es decir, a su grado cero. Si bien es posible reducir la cuestión a “la frase mínima acabada” (Dubois ctd. en 123), es imposible elegir entre todos los potenciales esquemas que satisfacen tal cláusula; basado en esa idea, no obstante, el Grupo μ propone los siguientes cuatro parámetros cuya susceptibilidad de modificación permite señalar la acción de una operación retórica en este dominio:

1. la integridad de la frase y de los sintagmas, es decir la presencia de sus constituyentes mínimos;
2. la pertenencia de los morfemas a clases (sustantivo, artículo, verbo, adverbio, etc.) que se definen primero por la capacidad de sus elementos para ocupar tal posición en tal sintagma;
3. las marcas complementarias que unen entre sí los morfemas y los sintagmas y que son los signos representativos de al menos cuatro grandes categorías: el género, el número, la persona y el tiempo;

4. el orden relativo de los sintagmas en la frase y de los morfemas en el seno del sintagma, comprendiendo también la distribución lineal del texto (123-124).

Lo anterior no se encuentra exento de puntualizaciones y colindancias con otros dominios, sin embargo, posee la suficiente exactitud como para cumplir su propósito. De esta manera, y por su gran relevancia, únicamente resta desarrollar las anotaciones acerca de la métrica y la versificación antes de exponer las operaciones en este dominio. La métrica está considerada, en la *Retórica General*, como un “desvío sistematizado”; esto puede parecer contradictorio y, en efecto, implica la aceptación de una normativa establecida tal como el ritmo, la rima o la distribución de los sintagmas; no obstante, tiene lugar dentro de la propuesta del Grupo μ como “un subcódigo superpuesto al código de la expresión usual” y puede explicarse sin problema bajo los términos de la *Retórica General*; en este caso, una continua operación de adjunción silábica que, sin embargo, trasciende el nivel de la palabra y altera la sintaxis en pos de una estructura. Así mismo, el verso y la rima también consisten en una operación aditiva, aunque siempre existe la posibilidad de elevarlas a un grado de adjunción repetitiva. El encabalgamiento, por otra parte, consiste en la operación contraria; si bien comparte el objetivo de una disposición preestablecida, precisa de una supresión parcial de la sintaxis para alcanzarla (124-127).

Contrario a las apariencias, también es posible dar cuenta de las transgresiones a este subcódigo; una muestra muy clara que ofrece el Grupo μ es la conformación de una armonía en el mensaje poético a través de una operación adjunción con el propósito de generar un patrón o un balance (127-128) y, opcionalmente, romper luego esa misma pauta con una operación de supresión (133). El ejemplo más sencillo de esto sin llegar a la ruptura se puede observar en la simetría presente en el siguiente fragmento de Calderón de la Barca (ctd. en 128): “que toda la vida es sueño/ y los sueños, sueños son”. Lo anterior se considera una “anomalía sintáctica” o, en otras palabras, una estructura sintáctica cuya repetición se adjunta a una frase ordinaria (128).

La operación de supresión no se limita únicamente a la ruptura de un patrón, sino que se encuentra en estrecha relación con los parámetros primero y tercero de los cuatro mencionados con anterioridad.

En su grado parcial, su equivalente es la crisis o aquel fenómeno en el cual dos términos pierden morfemas y se unen en un solo lexema de manera similar al proceso de composición léxica; la operación suele verse en contextos periodísticos, técnicos y publicitarios y los ejemplos que proporciona el Grupo μ son “lavamatic”, resultado de “lavadora automática”, y “minigolf” cuyo original en algún momento fue “golf en miniatura”. Si, por otro lado, el grado de la operación pasa a la totalidad, entonces la figura retórica será una elipsis, en la cual se elimina una parte de la forma sin por ello anular un fragmento del sentido o, incluso, el zeugma, en el cual ocurre algo similar por estar sobreentendido el elemento faltante debido a su presencia en una frase u oración adyacente (128-130).

De la misma manera, la supresión puede ejercer su efecto sobre palabras gramaticales en lugar de léxicas y aun en signos de puntuación; los nombres comunes para tales incidencias son asíndeton y parataxis para el primer caso y, aunque el segundo no posee un nombre de amplio uso, es bien conocido el efecto de ambigüedad que genera y del cual se saca provecho tanto en composiciones tanto en verso como en prosa. Esto último, desde luego, tan solo es posible en el medio escrito y puede ser llevado a un extremo tal que elimine la linealidad del texto para disponer de los lexemas de una manera mucho más libre, lo cual, por supuesto, también rompe con la sintaxis en su forma estándar (131-133).

Los desvíos de la operación contraria también se vinculan con los cuatro puntos señalados, sin embargo, se encuentran mejor resumidos en las siguientes anotaciones:

1. el hecho de conceder una primacía a los elementos secundarios (primacía sensible en especial a su longitud relativa);
2. el hecho de distender las relaciones y de retardar los contactos entre los elementos principales;
3. el hecho de añadir una estructura particular de la construcción normal con el fin de atraer la atención hacia el mensaje (134).

Así la adjunción, en su escalón mínimo, consiste no tanto en romper con el código sino en añadir elementos donde, quizá, no se espera encontrarlos; ya sea por la aparición de un objeto directo en una

construcción con verbo intransitivo; por la digresión que, evidentemente, intercala componentes entre los secundarios y los principales a manera de inciso o paréntesis; por concatenación de elementos o, inclusive, por formular un pleonasma. También existe la opción de “desplegar en cierto modo el sintagma por multiplicación de sus aspectos o de los atributos de uno de sus lexemas”, de acuerdo con el Grupo μ , esto tiene cierta naturaleza sinecdóquica y el término que le corresponde es el de “enumeración” o “acumulación”. El grado mayor de la adjunción, encuentra su representación en la repetición, por ejemplo, de las marcas de coordinación presentes en una determinada construcción sintáctica; esto, por supuesto, es la operación contraria al asíndeton, el polisíndeton. Otras manifestaciones de ello pueden hallarse en la anáfora y el paralelismo o las ya mencionadas métrica y simetría (135-137).

La operación mixta, producto de la combinación de las dos anteriores, encuentra su área de influencia sobre todo en los puntos segundo y tercero de los cuatro mencionados como propios de este dominio; es decir, se involucra con las relaciones paradigmáticas y la concordancia. Así, a una discordancia entre marcas de género, número o tiempo y sintagmas, se le denomina silepsis y está considerada como una operación de este tipo en un grado parcial, puesto que no se reemplaza una categoría gramatical sino tan solo un morfema (137); también es posible, no obstante, recurrir al anacoluto para sustituir un lexema o un sintagma completo con otro sin relación de concordancia con el resto de la frase (140).

De esta manera, resulta lógico que el grado mayor de esta operación resulte de un cambio más radical y este no puede ser otro sino el reemplazo de una clase por otra en el eje paradigmático, sin importar el nivel de la unidad; en este ejemplo de Mariano José de Larra (ctd. en 141) el cambio se da en el nivel de la frase: “cree que toda la crianza está reducida a decir los ‘Dios guarde a ustedes’”. Por otra parte, este fenómeno también se puede presentar de un modo simétrico en el quiasmo; este consiste en formar una estructura sintáctica que se repite de forma inversa y elimina un elemento de una clase determinada para insertar otro de manera paralela (143) tal como se puede observar en el siguiente ejemplo: trabajo para vivir, no vivo para trabajar.

La permutación tiene aquí, evidentemente, los mismos efectos que en el dominio metaplásmico; si bien con unidades de mayor nivel. Es en teoría posible, por lo tanto, encontrar una amplia variedad de desvíos relacionados; sin embargo, los límites que impone la gramática deben ser considerados, pues, como se ha mencionado, el desvío requiere conservar un mínimo de redundancia y hay alternativas en esta operación que simplemente no son viables o, dicho de otra manera, son agramaticales (144). Así, el Grupo μ de nueva cuenta ofrece un listado de puntos cuya observación resulta esencial para el estudio de este tipo de fenómenos retóricos:

1. Se pueden separar dos elementos de la misma secuencia para permitir la inserción de uno o de otros más.
2. Se pueden extraer uno o incluso varios elementos de la secuencia para ‘proyectarlos’ en su principio o en su final.
3. Se puede también alterar el orden procediendo a la inversión de dos o varios elementos (144-145).

Es preciso recordar, no obstante, la posibilidad de hallar más de uno de estos procesos, o incluso todos ellos, en un desvío particular. Por otro lado, el uso más sencillo y conocido de lo anterior es, con toda probabilidad, el hipérbaton, el cual se caracteriza como una alteración del orden sintáctico usual, si bien en ocasiones se lo subdivide según criterios similares a los anteriores. De la misma manera, si se buscase una muestra de la intervención de dos de estos puntos en un solo desvío, una gran opción sería la tmesis, cuya ejecución requiere la inserción de un componente entre dos elementos cuyo vínculo sintáctico sea fuerte como el sujeto y el verbo de una oración o este último y su preposición correspondiente (145).

Hasta este punto se ha expuesto de la manera más sintética posible, sin menospreciar la claridad, el plano de la forma; es preciso, no obstante, dar continuidad con el dominio del sentido, cuya naturaleza presenta peculiaridades que exigen sus propias puntualizaciones. Al igual que con anterioridad, empezar por el nivel más bajo resulta lo más sensato, aunque se debe añadir desde este momento que las fronteras

entre ambos dominios, el del metasemema y el del metalogismo, pueden ser todavía más difusas que entre sus contrapartes formales y poseen una relativamente frecuente incidencia en la cual el segundo se vale del primero para lograr sus propósitos.

De esta manera, sirva para empezar la comparación, acertada y necesaria, que realiza el Grupo μ entre el metasemema y el tropo; designan los mismos fenómenos, aunque este último refiere a la concepción tradicional de la figura que reemplaza una palabra por otra y tal definición no es viable en la *Retórica General* por ser aplicable con la misma validez al metaplasmo o inclusive a cualquier otro dominio si se observa desde un panorama más amplio. Por tal motivo, el Grupo μ opta por delimitar el concepto de la siguiente manera: “la figura que sustituye un semema por otro”; concede, no obstante, que “el semema de manifiesta siempre a través de una palabra” y las carencias todavía irresolutas respecto a la cuestión del significado (155-157).

Se entiende, por lo tanto, que en la sinécdoque por cuya consecuencia se denomine “vela” a un barco no se está sustituyendo esta forma por otra, sino alterando el significado de una para abarcar también el de su contraparte (157); en otras palabras, “en el metasemema, el cambio de forma va acompañado del cambio de sentido” (158). Esta operación requiere, además, de la ya mencionada redundancia para evitar la pérdida total de inteligibilidad; el clasema de Greimas es lo que hace esto posible (163), pues las modificaciones en el contenido del lexema únicamente son apreciables por el contraste con su contexto y no de forma aislada (162).

Este desvío, sin embargo, no puede ser asignado a una sola operación determinada o, mejor dicho, cambia de operación según la alteración del significado que requiera. El primer caso corresponde a la “sinécdoque generalizante” y se caracteriza por llevar a cabo una supresión parcial de semas de manera tal que el término afectado pierde especificidad o se vuelve más general. Cuando, por ejemplo, en lugar de decir “hombres” se dice “mortales” eso es exactamente lo que ocurre; este último término debería abarcar de forma mucho más amplia también a los animales o, de hecho, a todo ser vivo, sin embargo, los semas se han suprimido para comunicar un concepto mucho más concreto a través de un término

cuyo significado lo supera en extensión (171-172). Es correcto asumir que su contraparte, la “sinécdoque particularizante”, realiza el proceso opuesto; en el primer ejemplo, “vela” designa una parte del todo, es mucho más específico que “barco y, sin embargo, su sentido es el de este último debido a la adjunción de semas que se le ha llevado a cabo (173).

Resulta de especial interés que la metáfora, bajo este enfoque, no sea más que el producto de dos sinécdoques trabajando en el mismo desvío y no una sustitución de sentido (176). Requiere una de cada clase y está comprendida como “una intersección entre los dos términos”; esto quiere decir que si al primer lexema, el de partida, se lo reemplaza por otro, el de llegada, la metáfora se hallará precisamente en el área compartida de sus respectivos significados (178). Para lograr una mayor claridad al respecto, a continuación se muestra un diagrama que reproduce uno similar (178) propuesto por el Grupo μ y al cual, sin embargo, se le han hecho algunas añadiduras cuyo fin es el de contribuir a la ilustración del asunto:

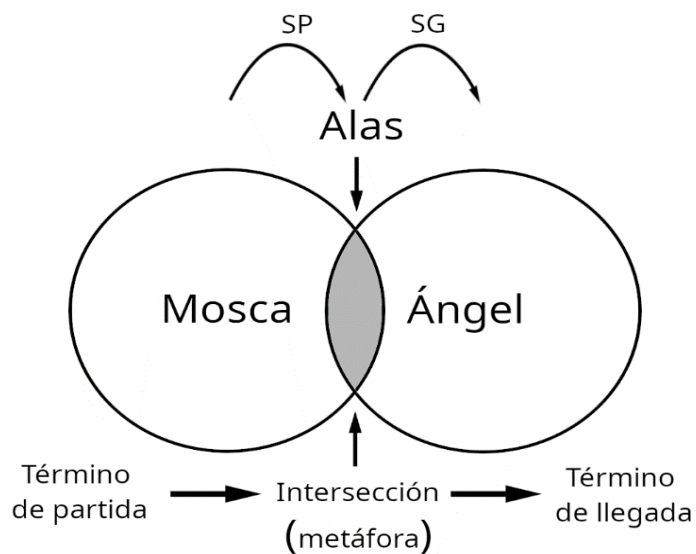


Diagrama 1. Funcionamiento de la metáfora.

Dada una metáfora en la cual el término de partida, “mosca”, sea sustituida por “ángel”, el término de llegada, la intersección (o metáfora) se encontrará, entonces, en el punto en común de sus respectivos

significados, las alas. Debe notarse la manera en la cual esto se puede descomponer con facilidad en dos sinécdoques; la primera es una sinécdoque particularizante (SP) en la cual “alas” reemplaza a “mosca” por adición de semas, es decir, se toma la parte por el todo; la segunda es una sinécdoque generalizante (SG) que retoma ese fragmento, “alas”, y expresa ahora el todo por la parte mediante la supresión semántica, de manera que el resultado es “ángel” (178-180).

El estudio que realiza el Grupo μ de la metáfora es, por supuesto, mucho más profundo de lo que se ha mostrado hasta ahora; baste, no obstante, con esta exposición de relativa superficialidad para comprender la cuestión a la brevedad. Por el mismo motivo, la comparación o símil escasamente requiere explicación alguna y la asemeja, por otra parte, no resulta ser más que la supresión del sentido de una palabra llevado a la totalidad (172).

Por el contrario, la metonimia es un desvío cuya tradicional indefinición exige, y obtiene, una solución adecuada dentro de este panorama; su considerable similitud con la sinécdoque quedó cuestionada con el señalamiento de César Chesneau Du Marsais: “la relación que hay entre los objetos es de tal clase que el objeto cuyo nombre es tomado subsiste independientemente de aquel del que extrae la idea, y no forma en absoluto un conjunto con él...” (ctd. en 191). La *Retórica General* acepta tal proposición y la desarrolla todavía más al exponerla ya sea como una “coinclusión en un conjunto de semas” o como una “copertenencia a una totalidad material”; en cualquiera de los casos, la separación entre la metonimia y la metáfora radica en que la metonimia no posee una “intersección”, sino un “englobamiento” y recurre a la connotación en lugar de a la denotación (192). El siguiente esquema utiliza la propuesta del Grupo μ con uno de los ejemplos más comunes de metonimia (“Compró un Picasso”) para presentar este punto:

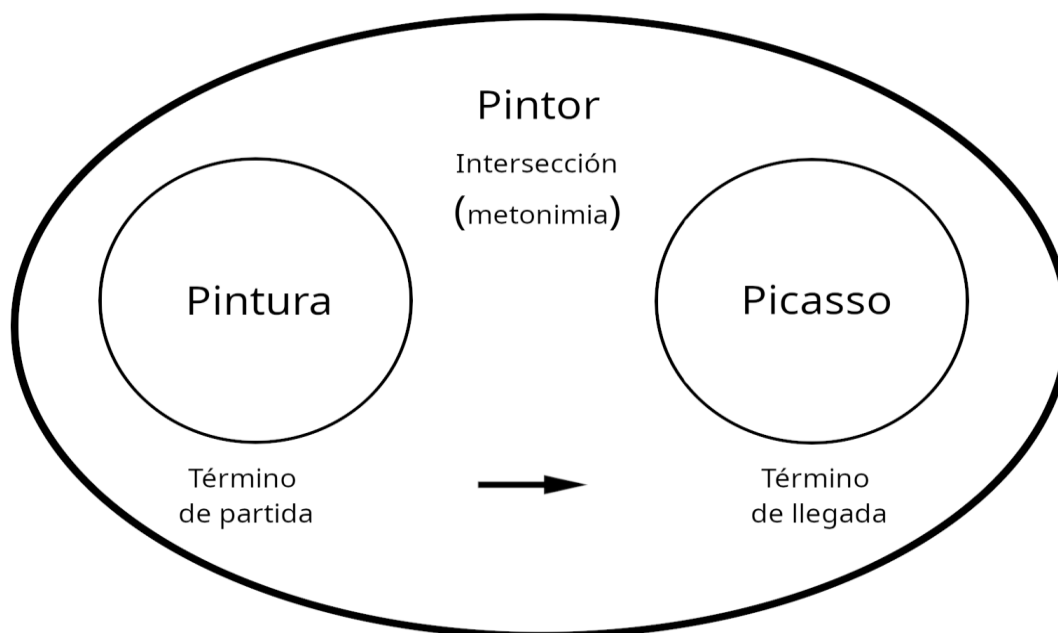


Diagrama 2. Funcionamiento de la metonimia.

Nótese la manera en la cual el término de partida y el de llegada no tienen absolutamente ningún punto de intersección; “pintura” no tiene ninguna parte denominada “Picasso” ni tampoco pertenece a un género con ese nombre, por lo cual resulta sencillo saber que este desvío no es una sinécdoque ni mucho menos una metáfora. Sí existe, no obstante, una relación semántica entre ambos términos o, de lo contrario, sería imposible interpretar el desvío; es a esto a lo que se refiere el Grupo μ cuando señala el uso de semas connotativos, pues “pintor” constituye ese vínculo al permear ambos términos sin sobreponerlos.

El oxímoron, por otra parte, es mucho más sencillo de caracterizar; “resulta de una contradicción entre dos palabras vecinas, generalmente un sustantivo y un adjetivo: ‘oscura claridad’, ‘nieve ardiente’, etc.” (195). Su peculiaridad radica en la manera en la cual se vale de los semas nucleares de uno de los términos para negar o contradecir los clasemas que propone el otro. Se ha mencionado ya que los clasemas son semas en común entre las palabras cuyo efecto es contribuir a la inteligibilidad del mensaje

generando redundancia; de esta manera, en los ejemplos anteriores “claridad” implica un clasema relacionado con la luz y este, a su vez, es incompatible y se encuentra negado por los semas nucleares de “oscura” (195). Así, se vuelve más claro que se trata de una operación de supresión-adjunción negativa, pues su grado cero sería una expresión bastante estándar como “luminosa claridad”, en la cual no aparece ninguna oposición al clasema mencionado (196).

Por último, resta añadir una especie de “tropos mixtos” que se puede resumir bajo el término de “silepsis”; no obstante, este término toma distancia con aquel visto ya en las operaciones del dominio metatáxico y se entiende, más bien, bajo la conceptualización de Pierre Fontanier: “emplear una misma palabra a la vez con su sentido propio y su sentido figurado” (ctd. en 197). Para el Grupo μ , esto se resume a una simple operación de adjunción semántica, pues “el mensaje asume plenamente y a la vez los dos sentidos, teniendo justamente el cuidado de aislarlos en dos sintagmas diferentes” (199).

En lo respectivo al cuarto dominio, el del metalogismo, se había mencionado la necesidad de realizar algunas precisiones; la primera y más importante es la de su naturaleza extralingüística, es decir, su permanencia en un nivel ajeno al código y propio más bien del contexto o de la realidad pues, en palabras del Grupo μ , lo que se hace es: “...recurrir a la objetividad de la realidad tal como es para separarse francamente de ella y obtener efectos de ese distanciamiento”, en lugar de alterar el significado de los términos (201).

La segunda consiste simplemente en el desarrollo de un punto también referido con anterioridad; el vínculo cercano al extremo de este dominio con el del metasemema. En consecuencia, los desvíos de ambos dominios pueden resultar difíciles de discernir, sin embargo, ambos puntos se pueden esclarecer con el ejemplo que se despliega a continuación. En “el gato es un Dios” se puede observar sin esfuerzo la naturaleza metafórica del desvío; por otro lado, en la afirmación “este gato es un tigre” lo que se encuentra es el mismo tipo de metasemema ahora unido a un metalogismo; la hipérbole. Es de esta manera porque “el empleo del demostrativo remite a una situación ostensiva, es decir, aún más allá del lenguaje”; implica, por lo tanto, una comprobación del referente; la constatación de si es o no un gato en

realidad, independientemente de la metáfora. El efecto es más pronunciado con la siguiente paradoja; “esto no es un gato” solo puede ser desvío si, al cotejar la realidad, el referente es un gato, de lo contrario, es una mera declaración (202-203).

De esta manera, es evidente que ambos dominios pueden convivir en las mismas expresiones si bien sus respectivas naturalezas son distintas. Las diferencias se pueden resumir en tres puntos; el primero es que el metalogismo “puede modificar nuestra mirada hacia las cosas, pero no perturba el léxico” (203); el segundo, que este mismo “exige el conocimiento del referente para contradecir la descripción fiel que se podría dar de este” (204) y el último es que también “debe contener al menos un ‘circunstancial egocéntrico’, lo que equivale a reconocer que solo hay metalogismos de lo particular” (204). Este último punto utiliza un término tomado de *Signification et verité* de Bertrand Russell y hace referencia al demostrativo utilizado en los ejemplos anteriores (202).

A pesar de lo expuesto, el Grupo μ admite la potencial confusión al momento de distinguirlos; por un lado, pueden obtener efectos similares; por otro, el procedimiento metalógico también se puede adaptar al desvío metasemémico. Sin embargo, lo importante es la capacidad de reconocerlos y comprender sus respectivos funcionamientos (208).

Así, resulta natural hallar entre las operaciones de supresión a la lítote, pues cuando se afirma “no odiar” esto puede indicar “amar” o, en otras palabras, “se dice menos para decir más” (216). A pesar de que en este caso la operación es parcial, el Grupo μ señala como argumento a favor de tal juicio el hecho de que se están suprimiendo datos extralingüísticos (216) y no parte del código (209). En términos generales, no se considera en su forma parcial ni total al silencio como un modificador del código, pero sí como un desvío de gran elocuencia que puede encontrar su explicación dentro de las fronteras del metalogismo (208).

En el extremo opuesto aparece la hipérbole, pues “se dice más para decir menos” o se adjuntan datos extralingüísticos; se sabe que se trata de una exageración. Además, existe también la posibilidad, quizá contraintuitiva, del “silencio hiperbólico”, en el cual el silencio se usa de forma elocuente y

exagerada para expresarse; como ejemplo, se menciona el locutor enmudecido ante algún espectáculo o frente a una gran emoción (217). Por otro lado, en su grado repetitivo, el pleonasma se presenta como el desvío representativo debido a su obvia reiteración de una idea; sin embargo, requiere de un desglosamiento más profundo, “pues no añade sino algo inútil”, “los significantes que convoca están vacíos”. El pleonasma, entonces, tampoco se encuentra modificando el código, aunque esta “inutilidad” solo es aparente; se encuentra, más bien, aportando información extralingüística (217-218).

Otra manifestación de esta operación y en este grado se encarna en la antítesis; “es una figura por repetición en el sentido que, en lugar de enunciar A, añade A no es no-A”. Esto implica, desde luego, la oposición de términos contrarios y, por extensión, una inclinación por los términos abstractos ya que “los términos concretos carecen muy a menudo de opuesto” (218). Además, queda señalado un “carácter hiperbólico” (220) cuya razón de ser no es otro sino el de reforzar el efecto de oposición, aunque se precisa de una isotopía en común (219). Esto se aprecia con mayor claridad en el ejemplo, tomado de Théophile Gautier, que expresa “el cielo es negro, la tierra es blanca” (ctd. en 219); el cielo puede ser gris, pero se lo lleva al extremo y esto, por supuesto, también ocurre con la tierra (219).

En una combinación peculiar, el eufemismo tiene el potencial de pasar por una lítote o incluso por una hipérbole cuando, al evitar una expresión de significado no deseado, opta por eliminar parte de esa información o, al contrario, por exagerar el resto. Lo cierto es que en realidad lleva a cabo ambas cosas a la vez, “pues a menudo dice al mismo tiempo más y menos”; es decir, se trata de una operación de supresión-adjunción parcial cuya tarea es, en efecto, eliminar información no requerida para reemplazarla con otra (220).

La alegoría, por otra parte, avanza un grado más en el mismo tipo de operación y, si en los fenómenos anteriores ha quedado claro que el metalogismo suele servirse del metasemema para lograr sus objetivos, en este caso el desvío posee un vínculo con la metáfora o, en palabras del Grupo μ , la alegoría “está hecha a menudo de metáforas”, “pero puede apoyarse también en sinécdoques particularizantes” (220). Esto es así porque suelen utilizarse “para disfrazar, bajo un aspecto anodino,

insólito o encantador, realidades cuya expresión cruda puede molestar o que, formuladas literalmente, parecerían inaccesibles al entendimiento” (221) y, en efecto, tal es su propósito la mayoría de las ocasiones; la caverna de Platón, con los hombres mirando las sombras en la pared de la cueva mientras afuera la realidad transcurre, es un conjunto de metáforas cuyo sentido en conjunto es mayor a la suma de sus partes y es evidente, además, que el resultado no es ninguna modificación del código, aunque se conforme de tales.

Entre otros desvíos relacionados se puede mencionar la ironía, cuya función es muy semejante a la del eufemismo, con la excepción de que aquella tiende más a los extremos; opta por suprimir los semas “positivos” en pos de otros “negativos” y, por ello, suele negar aquello que expresaría si se leyera en su grado cero (223). Algo muy similar ocurre con la antífrasis, de hecho, ambas “proceden por negación simple y se señalan por la no pertinencia de la relación entre el contexto o el referente por una parte, y por otra, por el sentido aparente de la figura” (224). Adicionalmente, la paradoja también es una operación de supresión-adjunción; sin embargo, es peculiar por la manera en que “cancela la realidad” o, dicho de otra manera, primero suprime la información que no se desea y luego permite que el receptor los sustituya con lo que desee (228).

Por último, en lo respectivo a la permutación en el dominio del metalogismo, los ejemplos más viables son aquellos provenientes de la narrativa; sea en forma literaria, cinematográfica u otra cualquiera. El Grupo μ propone el ejemplar más explícito de esto si se intentara “contar la vida de un hombre empezando por el ataúd y terminando por la cuna” (229) y, en efecto, hay muestras de desvíos similares como “Viaje a la semilla” de Alejo Carpentier o inclusive, si se prefiere un caso menos extremo, cualquier analepsis.

Finalmente, queda claro que los dos niveles superiores de ambos planos poseen, en efecto, diferencias muy concretas respecto a sus contrapartes inferiores y, si bien ya se admitió que los primeros se pueden valer de estos últimos, el perfil único de cada dominio es reconocible sin dificultad a estas alturas. El ethos, cuyos detalles ya se han expuesto, no requiere de mayor explicación; se trata, en

resumen, de la apreciación del receptor frente a un mensaje u obra determinada y se construye a partir de las metáboles.

Queda claro en este punto aquello mencionado con antelación; la teoría de la *Retórica General* del Grupo μ no persigue “la elucidación global del fenómeno poético”. Los mecanismos que se han observado hasta ahora permiten, sin embargo, una comprensión de su funcionamiento desde una perspectiva que sirve a los propósitos de este trabajo.

3. Aproximación analítica desde la *Retórica General* a la poesía náhuatl contemporánea

En primera instancia, es preciso señalar que el desvío en un poema en náhuatl resulta en extremo difícil de precisar por la carencia de un grado cero al cual acudir como punto de referencia. Aunque existe la posibilidad de utilizar el Náhuatl Clásico para tal efecto, su validez es cuestionable dada su lejanía cronológica y las diferencias dialectales con las variantes de náhuatl que perviven en la actualidad. Por tal motivo, establecerlo como grado cero sería el equivalente de utilizar el castellano de hace quinientos años como base para los estudios modernos tanto lingüísticos como literarios del español; además de que consistiría una reafirmación de la idea del Náhuatl Clásico como la variante “más pura” del náhuatl como agrupación lingüística, lo cual afectaría negativamente la tolerancia y el respeto por la diversidad cultural y lingüística de sus hablantes al permitir una gradación de las múltiples variantes del náhuatl en términos de “pureza” o de “qué tan bien hablado está” según su semejanza con el Náhuatl Clásico, algo por completo falso y fuera de la cuestión.

Por lo tanto, y dada la justa equivalencia entre todas las variantes, en este trabajo la tarea se abordará a través del trazado de las particularidades de cada poema, comparando entre sí sus diferencias y semejanzas. No obstante, debe tomarse en consideración desde este mismo instante que la demarcación de lo etiquetable como metaplasmo o metataxis, es decir, los desvíos del plano de la expresión, requiere un conocimiento en extremo profundo de todas y cada una de las variantes del náhuatl representadas en el corpus, lo cual supera las capacidades del autor de este proyecto de investigación. Se evitará, de cualquier manera, apuntar como tales las diferencias atribuibles a las variaciones dialectales; la ortografía, por ejemplo, queda descartada por la inexistencia de una estandarización en las grafías utilizadas para la escritura del náhuatl.

No resulta práctica, a pesar de su inherente bilingüismo actual, la indagación del plano de la expresión en la traducción al español de cada poema. Sin embargo, esta sí se presenta como terreno

provechoso para la búsqueda de desvíos en el plano del contenido, pues se asume que las traducciones provienen de los respectivos autores (aunque difícilmente se encuentra tal información en las publicaciones relacionadas). No es la intención de este trabajo hacer una crítica traductológica; aunque si se toma por correcta la asunción anterior, eso implicaría la mejor fuente posible para asegurar certeza en el sentido de las obras, por lo cual, no se harán anotaciones al respecto salvo por considerable pertinencia con la metábole en cuestión. De esta manera, se abarcan ambos planos y se abre la posibilidad de establecer una muy rudimentaria base para un nuevo grado cero de la poesía en náhuatl, ya sea por sus afinidades o por la carencia absoluta de ellas.

A continuación, se presenta, además, una tabla cuyo contenido consiste en una clasificación de todos los autores que componen el corpus con el que se ha trabajado. Abarca seis integrantes en total y, como se puede observar, se ha procurado que sus lugares de procedencia sean lo más diversos posible; con la salvedad de Veracruz, ninguno se repite. Nótese la existencia de otros dos parámetros para la selección y clasificación del corpus; el primero es el de una representación equivalente de ambos sexos y el segundo es una agrupación por edad. Esta heterogeneidad tiene por objetivo comprender múltiples dialectos, preocupaciones, modos de vida y, tal vez, incluso diferentes dominios de la lengua náhuatl.

	Lugar de origen					
Grupo de edad	Guerrero	Puebla	Veracruz	Veracruz	Tlaxcala	México
>40		Eugenio Valle Molina	Santos de la Cruz Hdez.	Judith Santopietro		
<40	Araceli Tecolapa Alejo				Fabiola Carrillo Tieco	José Carlos Monroy

Tabla 2. Composición y clasificación del corpus.

De esta manera, únicamente resta señalar la manera en la cual se desarrollarán los análisis de cada obra. En un inicio se encontrará una breve presentación del autor junto con la información pertinente de su lugar de origen y grupo de edad; la versión en náhuatl de la obra, seguida del estudio del plano de la expresión conformarán la parte siguiente y, por último, la traducción del poema junto con el análisis del plano del contenido. Esto se lleva a cabo de tal manera para facilitar la lectura y evitar, por un lado, la subdivisión por dominio o, por otro, el aglutinamiento de la información si se trabajasen todas las metáboles en una sola sección. Por lo tanto, se ha considerado más conveniente proceder como se explicó y se presenta a continuación el trabajo inicial.

3.1 “Siuayaotl” de Araceli Tecolapa Alejo

Este poema escrito por Araceli Tecolapa es el primer material al que se aplica en este trabajo el análisis neorretórico del Grupo μ . La autora se ubica en el grupo de menores de cuarenta años del corpus seleccionado y es originaria de Zitlala, Guerrero, estado en el que estudió una licenciatura en Ciencias de la Comunicación y Mercadotecnia. El poema, adjunto más abajo, se encuentra publicado en múltiples fuentes, sin embargo, aquí se ocupa tal como aparece en el artículo “Xochitlajtoli” de la página web de la revista *Círculo de Poesía* con fecha de junio de 2021 y su respectiva traducción.

Siuayaotl

- | | | | |
|---|--|-----|-----|
| A | Kermanian ninomojmocha | [4] | |
| B | niman ninoteka impan tlali pastik, | | |
| C | ompa nikaki keniki nejnemij siamej uan koxnesi,
kitemoua akinon kiteneua intokayoj. | | |
| A | Kermanian koxnineki ika manechitakan,
san noxayak uanesi ipan teskatl | [3] | (5) |

C	kampa uelis tikitás nochi nemilistli.		
A	Kemáñian nechyolkokoua nonemilis	[3]	
B	niman ninemilia tla san nitemiki,		
B	niman tepostin uan tlatoponia kox nech tlachalcha.		(10)
	Kua nichoka	[6]	
	kiyautli achi chikauak choka		
C	pampa tech miktitokej		
B	niman pampa maka nimikis		
D	ninokoteua ipan temej		(15)
B	niman ipan motlauelmik.		
D	Ninokoteua pampa	[8]	
	nonanantsin xkeman okaxili		
C	pampa noseuis,		
C	pampa kiyautli		(20)
	kinalcha mojmokayotl,		
C	pampa telpokatsitsintin		
	tepostlatoponaltin		
	kinmajtokaj.		
D	Ninokoteua pampa siuakokonej	[3]	(25)
	nonemakaj		
B	niman kinmiktitokej.		
D	ninokosteua pampa	[3]	
	kox kineki niamimikis ika		
	nochi yestli tlin titoyaua.		(30)
D	Ninokoteua niman titokoteuaj	[2]	
E	tinochimej.		
C	Pampa tisiuaikniutin,	[17]	
E	tiualeua ipan kalpamej uan xotikinmiktij,		
F	tejuamej tepemej ineljuayoj,		(35)
G	uan tlaxinia, uan toka, tiayojtin, tisintsintli,		
F	tejuamej tiauelik,		
E	titlachololuan otli yaotl,		
F	tejuamej itliu komaltin,		
E	tikuautin uan kualtsin noskalcha		(40)
G	uan titlamachilisiakej, tiyaotl siuamej,		
F	tejuamej ineljuayoj nochi yolchikauilistli tlin tejua kox tikpiya,		
E	tixochoponi ipan kojtlí,		
F	tejuamej itlatemikuan tonanantsitsintin		
G	uan kinekiya techitasia ika tiyolpaki,		(45)
F	tejuamej tisiuamej uan tlauitekiya niman tlakiyauicha,		
F	tejuamej tlali tonan,		
	mestli tosiuaikniu,		

F tejuamej tisiuamej, kampa peua nemilistli.

Con el plano de la expresión en primera instancia puede observarse que la estructura del poema no sigue un patrón reconocible de métrica. La obra consta de cuarenta y nueve versos en total, cuya numeración puede observarse entre paréntesis, distribuidos en estrofas de longitud variable. Un cuestionamiento muy válido en este punto, dados los antecedentes, sería el de la pertinencia de una división en estrofas y versos; no obstante, en esta muestra hay indicadores que conducen a esa conclusión. Debe notarse cómo es visible un metagrafo cumpliendo la función de un delimitador entre las estrofas, es decir, una separación de estas por medio de mayúsculas y puntos en lugar de espacios en blanco. La única excepción se encuentra entre el cuarto y quinto verso en la versión en náhuatl y entre el vigésimo cuarto y vigésimo quinto de la versión en castellano cuyas respectivas contrapartes no replican; sin embargo, hay una alta probabilidad de que la explicación para esta incidencia consista en una errata menor.

La sola disposición en estrofas y versos constituye ya una operación metatáxica de supresión parcial en la cual el discurso e incluso los sintagmas se fragmentan en pos de una estructura y, a pesar de la ausencia absoluta de métrica o rima, se puede encontrar de forma muy pronunciada un metaplasmo de adjunción repetitiva en la palabra con la cual empieza cada línea. Este fenómeno se ha señalado con letras mayúsculas a la izquierda del poema y, si bien posee una destacable semejanza con desvíos como la aliteración o la anáfora, no se trata con exactitud del mismo desvío; a falta de un mejor nombre, este patrón podría considerarse como una especie de “rima inicial”, pues, como se verá a continuación, aparece tanto al inicio como al final del lexema con el cual abre cada línea y resulta ser, sin duda, otro elemento a favor de la identificación de estas como versos.

Por lo tanto, merece la pena detenerse a examinar con detenimiento el desvío *C*, que se distingue de los otros en que no utiliza la misma palabra, como *A*, ni coincide en los primeros fonemas como *E*, sino que parece indicar indistinción en la posición de la rima dentro del lexema en tanto este se

ubique al inicio del verso, pues en este caso /ompa/, /kampa/ y /pampa/ coinciden al final. Esto invita a establecer un distanciamiento respecto a la presentación común de la anáfora y mucho mayor en el caso de la aliteración; justifica, adicionalmente, la utilización de un término alternativo si bien provisional.

De manera paralela, existe una operación de supresión parcial dentro de la misma adopción de la estructura versificada, esto es un encabalgamiento que, en conjunto con la realización de adjunciones en el nivel sintáctico por la abundancia de oraciones subordinadas, establece una armonía para ocho de las nueve estrofas del poema. A continuación, se detalla lo anterior con algunos ligeros cambios sintácticos y léxicos en la traducción para alcanzar una ejemplificación más precisa y con sentido para un hispanohablante.

Ninokoteua pampa	Me levanto porque
nonanantsin xkeman okaxili	mi abuela nunca pudo (tener tiempo)
pampa noseuis,	para descansar,
pampa kiyautli	porque la lluvia
kinalcha mojmokayotl,	baña el miedo,
pampa telpokatsitsintin	porque los niños
tepostlatoponaltin	las armas
kinmajtokaj.	toman.

Se reitera la nula intención de realizar un estudio (mucho menos una crítica) traductológico. Con el mayor apego semántico posible a la traducción original, en esta muestra el objetivo es el de hacer notar la figura, muy similar al polisíndeton, pero en este caso con el nexos subordinante causal /pampa/ para llevar a cabo tres operaciones a la vez: la adjunción de la subordinación, el encabalgamiento como supresión parcial y, por último, la adjunción repetitiva de la rima inicial.

Como se mencionó, existe una armonía que abarca las primeras ocho estrofas de la obra y consiste en el predominio de la subordinación y el uso de la primera persona del singular. Sin embargo, en una operación conjunta entre el plano de la expresión y del contenido, en la última estrofa esta armonía se

rompe a favor de una profusión de oraciones yuxtapuestas y del uso de la primera persona del plural. De esta manera, la forma se ajusta al contenido y en una sola estrofa se adaptan diecisiete versos que, yuxtapuestos, manifiestan todo en plural. Para una mayor facilidad de lectura, el número de versos de cada estrofa aparece señalado con un número entre corchetes a la derecha del verso inicial en ambas versiones.

Se ha hecho énfasis, tanto a nivel metaplásmico como metatáxico, en la dificultad que entraña el discernimiento de los desvíos expresivos de las singularidades dialectales. No obstante, es provechoso enumerar algunas incidencias cuyas características favorecen una inclinación por colocarlas en el primer grupo, si bien su naturaleza parece indicar lo contrario. En primera instancia se hace presente una operación de supresión parcial en el nivel metatáxico la cual se conoce de forma más común como crasis. Sirva de ejemplo el título *siuayaotl*, sin profundizar demasiado en la morfología se compone de dos lexemas: /sua/- (mujer) y -/yaotl/ (guerrero). De ahí la traducción como mujer guerrera y muy sensatamente se puede argumentar en contra de considerar esto como una crasis; es bien sabida la tendencia polisintética (o aglutinante, dependiendo del autor) del proceso de formación léxica del náhuatl. No obstante, los mismos términos, aunque en plural, aparecen separados en el verso cuarenta y uno:

tiyaotl siuamej

/ti/ (nosotros, -as) + /yaotl/ (guerrero) + /sua/ (mujer) + /mej/ (plural)

No se debe olvidar que el verbo copulativo ser no existe en la forma conocida para un hablante de lengua indoeuropea, por lo cual la traducción más completa sería: nosotras somos mujeres guerreras. El plural o la construcción atributiva, contrariamente a lo que podría pensarse a primera vista, no es el motivo de esta separación, pues en el verso veinticinco se encuentra /siuakokonej/ (mujer + niño + plural) y en el trigésimo tercero, /tisiuaikniutin/ (nosotros + mujer + hermano + plural). Dado que ambas

muestras pueden traducirse de la misma manera y se encuentran formuladas en una sola unidad gráfica, tal suposición puede descartarse.

Adicionalmente, y aunque ya no podrían ser considerados como un desvío similar a la crisis, existen otras dos ejemplificaciones en las que ocurre este fenómeno. En primer lugar, en los versos tercero y quinto se presentan las expresiones negativas /koxnesi/ y /koxnineki/ como una unidad, en contraste con expresiones similares en el décimo y el vigésimo noveno verso; /kox nech/ y /kox kineki/, ambos divididos en dos elementos léxicos. En segunda instancia, en los versos número ocho (/nechyolkokoua/), diez (/nech tlachalcha/) y trece (/tech miktitokej/), aparecen las partículas /nech/ y /tech/, las cuales marcan el caso acusativo en la primera persona del singular y del plural respectivamente, tanto separadas como unidas al verbo posterior.

Lo expuesto bien podría dar cuenta de la inestable y en absoluto estandarizada ortografía del náhuatl, aunque también sería razonable esperar que un mismo autor opte por una sola forma en su escritura o, por el contrario, hallar variaciones mucho más pronunciadas y en un mayor número de construcciones morfosintácticas. Se presta a la posibilidad, entonces, de que, con conocimiento de la gramática de la lengua y la capacidad de escribir tanto en español como en náhuatl, se utilicen estas incidencias con un propósito estético, lo cual calificaría como desvío incluso si únicamente es un recurso gráfico, como la separación de los lexemas. Una propuesta factible, por ejemplo, sería la finalidad de hacer énfasis.

Si bien queda admitida la evidente índole especulativa de las últimas operaciones; vale la pena su consideración por el ofrecimiento que implica de una posible apertura de un tema para un nuevo estudio de mayor profundidad. Resulta muy probable, sin embargo, que los criterios estéticos a los cuales satisfacen estos desvíos, si se asume verdadera esta conjetura, se encuentren más al alcance de un hablante de náhuatl que de un estudioso de cualquier otra lengua.

Para abarcar lo respectivo al plano del contenido, resulta práctico colocar a continuación la traducción del poema tal como se encuentra en la publicación original y se conservarán, además, las

mismas marcas y numeraciones del texto en lengua náhuatl con el fin de facilitar la consulta y comparación de ambas versiones.

Mujer guerrera

A	A veces tengo miedo	[4]	
B	y me acuesto en la tierra mojada,		
C	ahí escucho el caminar de las desaparecidas, buscando la voz que grita su nombre.		
A	A veces no quiero que nadie me vea pero mi cara aparece en el espejo	[3]	(5)
C	que refleja la vida.		
A	A veces me duele vivir,	[3]	
B	y pienso que estoy soñando,		
B	pero las balas no me despiertan.		(10)
	Cuando lloro	[6]	
	la lluvia llora más fuerte		
C	porque nos están matando		
B	y para no morir		
D	me levanto sobre las piedras y		(15)
B	sobre tu odio.		
D	Me levanto porque mi abuela	[8]	
	nunca tuvo tiempo		
C	para acostarse,		
C	porque aquí la lluvia		(20)
	baña al miedo,		
C	porque los niños		
	ponen sus manos		
	sobre las armas.		
D	Me levanto porque las niñas	[3]	(25)
	son vendidas		
B	y asesinadas.		
D	Me levanto porque	[3]	
	no me quiero ahogar con		
	la sangre que derramas.		(30)
D	Me levanto y nos levantamos	[2]	
E	todas juntas.		
C	Porque somos mujeres hermanas,	[17]	

E somos de los pueblos que no mataste,
 F somos las raíces del cerro, de la montaña, (35)
 G las campesinas, la calabaza, la mazorca,
 F somos el agua de las tinajas,
 E las huellas del camino que lucha,
 F somos el fuego de los comales,
 E el árbol que no se torció (40)
 G las sabias, las guerreras,
 F las raíces de todas las fuerzas que tú no tienes
 E somos el tronco que florece,
 F los sueños de las abuelas que
 G quisieron vernos libres, (45)
 F las mujeres del trueno y de la lluvia.
 F somos hijas de la tierra,
 hermanas de la luna
 F somos nosotras, donde comienza la vida.

Desde la primera estrofa es distinguible una ruptura en la lógica que debe ser compensada con información extralingüística, lo cual es terreno del metalogismo; “tener miedo” y “acostarse en tierra mojada” (en absoluto la consecuencia esperable del miedo) empieza a construir, a través de una operación de supresión-adjunción, una isotopía de la humedad y de descenso, que, en conformidad con un ethos de oposición, forman un colectivo con otras isotopías cuyo fin es un enfrentamiento con un conjunto opuesto.

Lo anterior se puede observar en las palabras acuesto, tierra, mojada, caminar, lloro, lluvia, piedras, baña, ahogar, sangre y derramas, en las cuales predominan los semas de violencia, dolor, sangre, llanto, muerte, terrenal, ausencia y derramamiento en tanto se eliminan otros como riego, agua, vida, limpieza y naturaleza, por mencionar sólo algunos. A la vez, esta isotopía se entreteje con otra de muerte y violencia, presente en lexemas como desaparecidas, grita, duele, balas, matando, morir, odio, miedo, armas, vendidas y asesinadas. En este segundo caso, las operaciones a nivel metasemémico apenas modifican el contenido, más bien se valen del metalogismo para referir a situaciones de extrema violencia que se vivieron en ciertas etapas de la historia reciente de México y lograr su efecto estético.

Para apreciarlo cabalmente, es necesario un acercamiento a las operaciones retóricas que tienen lugar en cada estrofa. En primera instancia, “acostarse en tierra mojada” y “escuchar en ella el caminar de las desaparecidas” utiliza operaciones metalógicas de supresión-adjunción en los términos “mojada” y “desaparecidas”; eufemismos que eliminan algunos de los semas más crudos como ensangrentada y secuestrada. En “escucho” y “caminar” la operación es idéntica, pero a nivel metasemémico; son metáforas que construyen una alegoría a nivel metalógico en conjunto con “buscando la voz que grita su nombre”, cuyas operaciones son también una metáfora para “buscando”, una sinécdoque particularizante en “voz” y “nombre” y un punto intermedio en “grita” que el Grupo μ menciona como silepsis de acuerdo a Fontanier, puesto que su sentido es una operación de adjunción metalógica a la vez que literal.

Esta primera estrofa, entonces, es una alegoría y sirve de apertura para las isotopías mencionadas. Una interpretación basada en lo anterior y con una razonable certeza podría ser la siguiente. Por miedo se inicia un descenso a la tierra en la cual se han llevado a cabo actos de violencia, por lo cual está mojada, tanto de sangre como de lágrimas, y esto es un rastro, seña del destino sufrido por personas secuestradas. Dada la búsqueda emprendida por otras personas y la tierra como punto tanto de ocultamiento como de perpetración, es en ella en donde los indicios aguardan o “buscan” su encuentro.

Como se puede apreciar, las isotopías construidas comparten cierta direccionalidad inferior; no solo material, sino moral. Las estrofas siguientes añaden algunos detalles bajo una perspectiva más individual hasta llegar a la cuarta, donde aparece por primera vez una isotopía ascendente que se opondrá a las anteriores. Se la llama ascendente no únicamente por el verbo levantar, sino por las locaciones e imágenes que evoca; cerro, montaña, fuego, árbol, y luna, además de la apreciación moral superior del inicio y la conservación de la vida en contraposición con las primeras isotopías. Esta es, entonces, una confrontación entre naturaleza, feminidad, vida, ascenso y colectividad contra violencia, muerte, descenso e individualidad.

Esta última dualidad tiene características particulares y se vale de recursos que la vinculan profundamente con el plano de la expresión, como se mencionó en los párrafos dedicados a la forma del

poema. En ambos frentes la operación predominante es la adjunción repetitiva y, si inicialmente el patrón de enunciación era un “yo contra lo impersonal”, en el noveno verso se transforma en un “nosotras contra ti”; aunque el paso del impersonal a la segunda persona es gradual, a diferencia del notorio viraje del singular al plural. Esta enfatización en el aumento del número de individuos presenta una replicación constante de los semas de feminidad, de naturaleza, y de inicio, conservación y transcurrir de la vida; es decir, una operación de adjunción repetitiva que se acerca mucho al pleonasma sin serlo del todo. Es cierto, existen otras incrustaciones semánticas como “el camino que lucha” y “las guerreras”, pero su sentido lleva una supresión parcial que lo ajusta al lineamiento anterior. El resultado es, de esta manera, una multiplicación de los individuos y sus atributos en contraste con la cortedad del “tú” y la violencia.

Por último, resta centrar la atención en dos aspectos más. Primero, en la silepsis al cierre del poema; “somos nosotras, donde comienza la vida”, que también lleva tanto un significado literal como retórico con algunas operaciones de supresión parcial para ahorrarse la especificación del ser humano. En segunda instancia, en el simbolismo profundamente arraigado de las culturas originarias de México que concibe la tierra como ente femenino y cuya representación en esta obra, mojada con sangre, podría considerarse también una silepsis, aunque con más de un sentido figurado. Así, resulta evidente que el trabajo de Tecolapa apunta no solo a un ethos cuya temática es de un contemporáneo y que demuestra preocupación por los asuntos sociales, sino que también utiliza una considerable variedad de recursos retóricos para conseguirlo.

3.2 “Techotzin” de Santos de la Cruz Hernández

El siguiente poema es obra de Santos de la Cruz Hernández, quien es originario de Ixcatepec en el estado de Veracruz y, de acuerdo con *Círculo de Poesía*, ha llevado a cabo diversas labores de traducción, tiene múltiples publicaciones previas de relatos y poemas e imparte clases de cultura y lengua náhuatl. Este

autor pertenece al grupo de mayores de cuarenta años y su poema se transcribe aquí desde la misma fuente con fecha de publicación en el año 2021.

Techotzin

A	Tiahcitoc	[4]	
B	Ehecacihuatzin.		
A	Ahcitoc techotzin pilateonalle.		
	¡Cah! ¡Cah! ¡Cah! ¡Cah!	[2]	(5)
A	ahcitoc cacalotl.		
C	Pehua tlaeheca.	[1]	
	¡Chic-Chic! ¡Chic-Chic! ¡Chic-Chic!	[2]	
C	Pehua tlachichipica		
D	Techpilnotzatoc ipilahuiyahcayo tilitzapotl petlayoxoxoctzin.	[2]	(10)
D	Techotzin zanoc tipilpopolocatica	[2]	
C	¡ipohual tilitzapotl!		
	¡Cah! ¡Cah! ¡Cah! ¡Cah!	[1]	
	Cuecuepochtli huetzi tzapotl nicmati tiitztohca nicanin ¡Chic-Chic! ¡Chic-Chic! ¡Chic-Chic!	[4]	(15)
A	Ahcitoc chichictototzin.		
A	Ahcitoc cuahchichiltototl.	[1]	
B	Ehecacihuatzin	[4]	(20)
E	¿Aquin quinequi tzapocahualli?		
E	¿Aquin quinequi tzapocuahuitl?		
E	¿Aquin quinequi zan ipilyollo?		

En esta obra de veintitrés versos se hace presente de nueva cuenta una estructuración en estrofas cuya existencia es justificable de manera muy similar a la de la muestra anterior; se puede señalar claramente el uso de la puntuación para delimitar las estrofas y, por añadidura, el del espacio en blanco para separarlas. La única salvedad (con toda probabilidad una errata) se encuentra en el verso noveno, cuyo final no incluye ningún tipo de puntuación.

No obstante, en el uso que el autor le da al espacio en blanco se puede hallar un metagrafo, pues no es un mero recurso para la división estrófica o, mejor dicho, la propia distribución de los versos en estrofas y, a la vez, de las palabras dentro de cada verso constituye ya una operación metaplásmica y metagráfica. Obsérvese, en primera instancia, que tanto la longitud del verso como la cantidad de estos agrupados por estrofa son altamente variables, sin embargo, es fácil notar cierta inclinación hacia el extremo de la exigüidad; abundan los versos de una o dos palabras y las estrofas con la misma cantidad de versos (señalada entre corchetes a la derecha). En segunda instancia, la quinta estrofa presenta una transición peculiar entre el décimo y el undécimo verso; si bien podría decirse que se encabalga, lo cual sería una simple operación de supresión parcial en el nivel metatáxico, también funciona como una permutación en el plano gráfico. En la mayoría de las ocasiones, si un lector se encontrara con un verso cuya última palabra se encabalga en el siguiente, este esperaría hallarla justo al inicio incluso si dicho verso estuviera conformado por tal lexema en solitario. En este caso, no obstante, lo que ocurre es un intercambio o permutación; el espacio en blanco que normalmente seguiría al final de un verso, sin importar su longitud, aquí precede al único lexema que conforma el verso y aparenta la supresión del resto del verso o la “caída” de la última palabra a la línea siguiente.

Aunque estos no son los únicos fenómenos en el plano de la expresión, sí resultan ser de los más relevantes, pues tal reducción de la oración, el verso y la estrofa a los componentes mínimos posibles, indica una clara tendencia hacia la supresión, ya sea total o parcial. Lo anterior no se limita al plano expresivo, sino que abarca tanto la forma como el contenido. Tómese la primera estrofa como ejemplo; ambos planos se encuentran restringidos casi a lo indispensable y, sin embargo, da la impresión en un

primer momento de que se ha llevado a cabo una adjunción en el cuarto verso por la ausencia paradigmática de una categoría léxica cualquiera que iniciase una nueva oración, la subordinase a la precedente o simplemente añadiese información circunstancial. Es decir, parece una aposición, al menos en la traducción, dada la coma precursora. No obstante, tal coma es inexistente en la versión original y, aunque, en efecto, existe una adjunción, también hubo una operación de supresión que predomina y por la cual resulta de suma dificultad tener certidumbre sobre su naturaleza exacta.

Tiahcitoc	Has llegado
Ehecacihuatzin.	Mujer-viento.
Ahcitoc techotzin	Ha llegado el hermano menor,
pilatonalle.	tonal de agua.

Entre otros fenómenos del plano de la expresión, cabe señalar la ausencia de metro y rima final, al igual que en la primera muestra, pero también el debilitamiento de la rima inicial. A pesar de que esta hace su aparición con tenues remanentes, indicados con letras mayúsculas a la izquierda del poema, resulta sencillo advertir una presencia muy disminuida de este fenómeno si se compara con la obra de Tecolapa dado el decrecimiento en el número de versos en rima y la variedad de las palabras que lo hacen; se trata del mismo lexema en la mayor parte. Existe la posibilidad, sin embargo, de que esto se deba a la brevedad y tendencia supresora de la obra, en cuyo caso vuelve a cobrar importancia, aunque continúa siendo destacable el declive de una operación de adjunción, como la rima o la anáfora, en favor de las opuestas.

La ausencia de marcas de coordinación y subordinación es otro síntoma de lo mencionado; predomina la yuxtaposición como una forma estética que, además, ahorra una gran cantidad de morfemas. Esto otorga a la obra una composición que se perfila, en apariencia, como una operación global de adjunción repetitiva; no obstante, las unidades adjuntas se hallan todas reducidas al mínimo posible, pues son pocas en número y además breves por estar suprimidas parcialmente. Esto tiene

evidencia en el notorio dominio de los verbos intransitivos y las construcciones impersonales en el poema, cuyo resultado es un ínfimo requerimiento de argumentos verbales y, por lo tanto, la capacidad de arreglar oraciones (y versos) de apenas unos pocos lexemas.

En lo concerniente al plano de la expresión, aunque ya con cierta injerencia del plano del contenido, resta señalar la manera en la cual la propensión reductora de la obra la incita a abandonar sus ya exiguas unidades para, en una operación de supresión-adjunción, reemplazarlas con onomatopeyas. Si bien la *Retórica General* menciona la escasa posibilidad de considerar estas como metaplasmos dada su débil lexicalización (99), el acto de eliminar parte del sentido y la totalidad de la expresión sí constituye un desvío retórico; en el verso quinto no dice “grazna el cuervo” o similar, sino que suprime todo lexema además de /cah/, y se permite, no obstante, adjuntarlo repetitivamente para satisfacción estética del autor.

En cuanto al sentido y sus fenómenos retóricos, se presenta en lo siguiente la traducción del poema fiel a la publicación de la fuente original. Tal como en la muestra anterior, permanecen todas las marcas de la versión en náhuatl por conveniencia a la hora de observar ambas versiones.

Hermano menor

- | | | | |
|---|--|-----|-----|
| A | Has llegado | [4] | |
| B | Mujer-viento. | | |
| A | Ha llegado el hermano menor,
tonal de agua. | | |
| | ¡Cah! ¡Cah! ¡Cah! ¡Cah! | [2] | (5) |
| A | ha llegado el cuervo. | | |
| C | Empieza el viento. | [1] | |
| | ¡Chic-Chic! ¡Chic-Chic! ¡Chic-Chic! | [2] | |
| C | Empieza el chipi chipi | | |

D	Nos ha llamado el olor del zapote negro cáscara verde.	[2]	(10)
D	Hermano menor apenas empiezas a balbucear	[2]	
C	¡es el tiempo del zapote negro!		
	¡Cah! ¡Cah! ¡Cah! ¡Cah!	[1]	
	Los zapotes suenan al caer	[4]	(15)
	sé que ya estás justamente aquí		
	¡Chic-Chic! ¡Chic-Chic! ¡Chic-Chic!		
A	ha llegado el pequeño pájaro chic-chic.		
A	Ha llegado el pájaro carpintero.	[1]	
B	Mujer-viento	[4]	(20)
E	¿Quién quiere los zapotes picoteados?		
E	¿Quién quiere la madera de zapote?		
E	¿Quién quiere sólo las semillas?		

Lo respectivo al plano del contenido posee una propensión muy similar a la del plano expresivo, aunque menos pronunciada en tanto que opta por las operaciones de supresión-adjunción. Esto se hace evidente por la cantidad tan importante de metáforas utilizadas en toda la obra y no es casualidad en absoluto, puesto que resulta en exceso laborioso, si no por completo irrealizable, conseguir un trabajo descifrado para el lector si únicamente se utiliza la supresión en el significado. El objetivo es, así, velar parte del significado a través de estas metáforas para construir una alegoría que se relaciona íntimamente con el ethos del poema sin recurrir al silencio, la lítote u otra supresión cualquiera.

El ethos, entonces, se construye desde esta alegoría del alumbramiento de un ser humano y se encuentra integrado por dos isotopías principales; una de naturaleza y otra de inicio. La primera se localiza con facilidad en los muchos elementos naturales que son invocados desde la primera estrofa; el nombre Mujer-viento, el cuervo, el viento y la llovizna (o “chipi chipi”), por mencionar algunos. La segunda, por otra parte, se halla entrelazada con la primera tanto en la forma como en el contenido, pues estos cuatro componentes son todos anunciados por un verbo que marca un inicio; llegar o empezar. Sin

embargo, existe también otro fenómeno cuya función es informar la llegada de estos integrantes y es la onomatopeya que precede a varios de ellos. Como se mencionó, esta se encarga de suprimir en ambos planos, pero además cumple el doble propósito de evocar lo sensorial, lo auditivo en este caso, y de augurar estos inicios incluso antes que el verbo en algunas ocasiones.

Lo anterior es fácilmente observable en los versos quinto y sexto u octavo y noveno; no obstante, tal alusión a los sentidos no es exclusiva de la onomatopeya, ni tampoco la antelación como anuncio de una llegada o un inicio le pertenece. Más bien, la onomatopeya es tan solo una de las maneras en que el poema refiere a las sensaciones y son estas las que en realidad presagian lo que está por empezar o arribar. Basta con prestar atención a la octava estrofa para tener una muestra:

Cuecuepochtli huetzi tzapotl	Los zapotes suenan al caer
nicmati tiitztohca nicanin	sé que ya estás justamente aquí
¡Chic-Chic! ¡Chic-Chic! ¡Chic-Chic!	¡Chic-Chic! ¡Chic-Chic! ¡Chic-Chic!
Ahcitoc chichictototzin.	ha llegado el pequeño pájaro chic-chic.

Es muy clara la preponderancia del sonido no sólo en este fragmento sino en la totalidad de la obra; la mitad de las estrofas tiene, cuando menos, una alusión directa a lo auditivo. Esto no implica una ausencia del olfato, cuya referencia se encuentra en el verso número diez con “el olor del zapote negro”; el tacto, por otra parte, se presenta en un talante más indirecto en el viento, en la cáscara y en los zapotes picoteados. Lo visual halla representación en los dos colores que en el poema se nombran directamente; el verde y el negro, sin embargo, quizá sea pertinente la mención de un color aludido de forma indirecta y cuya presencia podría cobrar relevancia para algunos; el rojo de la madera del zapote, cuyo leño se conoce por la posesión de esa tonalidad, tal vez aparezca como el complemento del negro para conformar una dupla muy conocida por ser uno de los difrasismos más mencionados en las obras de Miguel León-Portilla: la tinta negra y roja. Esto último dista de la certidumbre, no obstante, la posibilidad existe y su mención es sensata para abrir la oportunidad de un examen desde esa óptica.

El significado, en efecto y a semejanza de la forma, resulta una sumatoria de unidades parcialmente suprimidas. El alumbramiento de un ser humano, quizá no evidente a primera vista, se localiza al examinar el orden de llegada de los primeros elementos de la isotopía de naturaleza, la cual es tal en tanto ha suplantado a otra de lo humano que se encuentra anulada en su mayor parte. Esto quiere decir, contrario a la intuición, que los semas suprimidos no son los relativos a lo humano sino los de naturaleza. Al introducir a la Mujer-viento y al hermano menor en la primera estrofa se ofrece el indicio de lo humano que, al no estar presente explícitamente, se servirá de la isotopía de la naturaleza como portador de sus semas.

Es insuficiente, incluso así, conocer la llegada de la mujer y luego la del hermano menor para hacer inferencias; no obstante, la llegada de estos dos individuos no es la misma, la más relevante es la segunda y junto con la invocación del tonal de agua como posible referencia a la fuente, la del llanto en las estrofas siguientes y el balbuceo del hermano menor en el duodécimo verso sí existe suficiente información para reconstruir el significado de las metáforas.

Aunque sobra mencionar la multiplicidad de lecturas de una misma obra, a continuación se ofrece una posible interpretación. El llanto es una de las primeras acciones del neonato; tiene sentido representarlo al formular un nacimiento, sin embargo, no aparece mencionado explícitamente en ninguna parte y esto se debe a su fragmentación en tres partes representadas metafóricamente en las estrofas segunda, tercera y cuarta: el sonido, la exhalación y las lágrimas. Sirva de ejemplo el sonido en la segunda estrofa, el plano del contenido presenta una onomatopeya y la llegada del cuervo; el desvío retórico consiste en el siguiente proceso.

La vocalización del llanto sufre una sinécdoque particularizante, u operación de adjunción de semas, en la cual el sonido /cah/ es la parte que representa a todo el lexema. Esto es posible por lo ya referido respecto a las onomatopeyas; esta representación del sonido que produce el llanto es tan válida como cualquier otra por su débil lexicalización (aunque para un occidental quizá parezca más apropiado /gah/). Sin embargo, la operación no termina ahí debido al doble referente al que alude /cah/; ya que este

es el sonido que el autor también entiende como graznido, entonces /cah/, que en circunstancias de relativa normalidad para un desvío retórico fungiría como punto de intersección para la formulación de una metáfora en la cual el llanto sería como un graznido, resulta entonces ser un caso de silepsis, el cual apunta tanto al sonido literal, como al verbo graznar. El siguiente diagrama lo ilustra de forma más adecuada.

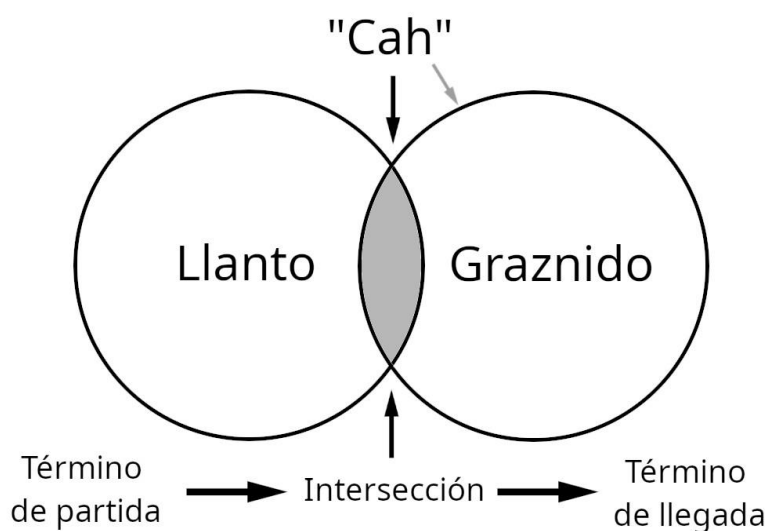


Diagrama 3. Funcionamiento del desvío del llanto.

En una segunda instancia, /cah/ también participa como intersección en otra operación retórica que compara ya sea al infante o al llanto con un cuervo; esta palabra, así mismo, posee de forma adjunta los semas de lo humano al mismo tiempo que ha perdido los semas de naturaleza como ave, plumas y vuelo, entre otros. El resto de las partes del llanto, la exhalación y las lágrimas, siguen procedimientos similares y de esta manera es como queda detallado el funcionamiento de las isotopías de naturaleza, humanidad e inicio.

La mayoría de las estrofas, no obstante, se encuentran circunscritas al parto y poco más. Es luego de los versos decimoquinto y decimosexto, en los cuales existe una comparación del neonato con un fruto al caer, donde adquiere un tono más valorativo la obra. Primero llegó la mujer, luego el hermano y,

seguidamente, el cuervo, el viento y la llovizna en representación de llanto. Sin embargo, en los últimos versos llegan dos aves cuya encarnación resulta muy difícil de precisar e incluso es posible que se trate del mismo ente; podría ser el padre, por ejemplo, pero, aunque su identidad exacta permanezca indeterminada, es clara su relación con las preguntas retóricas de la última estrofa, en particular, con los zapotes picoteados.

Si el zapote negro que cae es el hermano menor, es posible que los zapotes picoteados personifiquen a ambos hermanos o al resto de ellos, los cuales, además, han recibido un daño moral o físico por causa de las aves mencionadas. A pesar de que la equivalencia de la madera de zapote y las semillas es también difusa (podría ser la madre), estos cuestionamientos retóricos podrían poner de manifiesto un abandono o indiferencia, ya sea por causa de esta llegada o inmediatamente posterior a ella.

De esta manera, aunque se comprende la posibilidad de inexactitudes en esta interpretación, la obra adquiere riqueza por su no univocidad, además del tratamiento de un tema potencialmente muy complejo con recursos discretos y el ethos construido a partir de ello. El poema no se limita a ser un enaltecimiento de la naturaleza, ni una apreciación estética o filosófica pura; se trata, sobre todo, de un asunto personal, de alguien con algo que decir cuyo medio es la poesía. Pero además con estilo propio cuya tendencia a la supresión, tanto en lo formal como en lo expresivo, no implica simpleza, sino sobriedad; una especie, quizá, de aprovechamiento de las palabras que busca decir lo máximo con lo mínimo posible y la remembranza de un hecho, pues, si la interpretación es acertada, no busca el reclamo sino la mera declaración de su perspectiva individual.

3.3 “Gossypium hirsutum” de José Carlos Monroy

El trabajo que a continuación se presenta corresponde a José Carlos Monroy de Ciudad de México en donde colabora con múltiples publicaciones, realiza servicios de traducción del náhuatl y ha presentado

sus trabajos literarios. El autor se encuentra en el grupo de menores de cuarenta años de edad y su trabajo tiene fecha de publicación en *Círculo de Poesía* de abril del año 2019, aunque el poema se encuentra fechado en junio del 2018.

Gossypium hirsutum*

Kampa mochipapatlajko, [7]

motlate ikatsak tekipeujkan.

Tlilmaitl, maseualmaitl,

numpuna Luisiana, Iankuik Orleans,

India, Egipto... (5)

Imixkatsitsiuan tlaltipak tsetselouaj

ixkichka xichkatsin iluikak kueponij.

Miek ipatioj iken tlakamej kikouaiaiaj [6]

kaman pixkatekej motolinkej

uan tlalaxkauaj kiueietiaj (10)

itomin, imelio, ipialis.

Imixkatsitsiuan tlaltipak tsetselouaj

ixkichka xichkatsin iluikak kueponij.

Itechka okse tlajle technamakaj [4]

nochi touantin tiuelis tijchiusaskej (15)

Imixkatsitsiuan tlaltipak tsetselouaj

ixkichka xichkatsin iluikak kueponij.

Istak ichkatl kichipauatis [7]

xesoj tekitlej okitemikchajkej

numpuna Napalpí, Elaine, (20)

La Bomba, uan oksekan xtimatiskej

tlika mikamej ajmo techilijtojkej.

Imixkatsitsiuan tlaltipak tsetselouaj

ixkichka xichkatsin iluikak kueponij.

Mexko okimakak ichkatl kikemitia tlaltipak, [8] (25)

kema melak... Tel ajke kikemis Mexko?

Tla kichiuaskia ijkon Gandhi ika irrueka

uan kitlamalinas ikenuan iajaia?

Ajmo mopinauis ipampa

iken ajmo pinomej? (30)

Imixkatsitsiuan tlaltipak tsetselouaj

ixkichka xichkatsin iluikak kueponij.

Teopan, Mexihko-Tenochtitlan. Chikasen tochtle xiuitl, toxcatl metstle, matlaxsen koskakuaujtle tonajle (11/0618).

*Gossypium hirsutum itoka ichkatl motoka achto ipan Mexihco tlajle uan ach kitoka ipan kitlamalinas uan tsotsomas.

A diferencia de las muestras previas, esta obra procura hacer un énfasis en lo local; si bien es cierto que el motivo del poema de Tecolapa tenía un tinte similar cuyo cometido era el retrato de una situación social a nivel nacional, el de Monroy tiene por meta lograr un testimonio de lo regional en relación con lo universal. Esta es la manera en que se encuentra construido el ethos y para ello abarca ambos planos; tanto el del contenido como el de la expresión.

La estructura no parece reveladora en primera instancia y posee similitudes previsibles a estas alturas. Por ejemplo, la organización de sus treinta y dos versos en cinco estrofas cuyas fronteras señala con los mismos recursos metagráficos: punto, espacio y mayúscula. Aunque sigue las normas estándar de puntuación del castellano, debe mencionarse la ausencia del signo de apertura en las interrogaciones, pues puede ser considerado un indicio del permeo de la norma anglosajona dentro del náhuatl y tan solo uno de varios fenómenos en el plano expresivo que delatan esta orientación ecuménica.

El primero y más notorio de ellos es el título de la obra, “Gossypium hirsutum”, nombre científico de la planta a la que alude esta obra. La inclusión del latín en un poema en náhuatl constituye por sí mismo un desvío en ambos planos; se trata de una operación de supresión-adjunción cuyo fin en el aspecto formal es eliminar el uso de un localismo, con toda probabilidad /ichkatl/ (algodón), en pos de un lexema sustituto cuya pretensión es apuntar a la universalidad que le otorga su calidad de nombre científico sin por ello dejar de aludir a una especie de algodón autóctona de México. Es decir, que el significante se generaliza y amplía el alcance del plano del sentido, pero el referente permanece local.

Otra muy clara ejemplificación de tal vínculo entre globalidad y regionalidad se puede hallar en las locaciones mencionadas en los versos cuarto, quinto, vigésimo y vigésimo primero; son sitios de todo el mundo, sin embargo, la perspectiva no es universal, sino que está circunscrita a lo nacional, pues al

cambiar el adjetivo de “Nueva Orleans” por su equivalente en náhuatl, /Iankuik/, se lleva a cabo una operación de supresión-adjunción muy similar a la anterior, pero a la inversa. Expresado de otra manera se puede afirmar que en esta ocasión se parte desde lo cosmopolita, representado por un adjetivo ampliamente conocido en inglés (new), francés (nouvelle) o español, cuyo aspecto es convertido, sin perturbar el plano del sentido, a un formato regional.

A pesar de que lo expuesto constituye una diferencia importante respecto a otras muestras, también es posible hallar similitudes en el aspecto formal como la completa ausencia de un patrón métrico discernible y, en este caso, de operaciones de adjunción repetitiva como la anáfora y la rima. Sí aparece, no obstante, una operación de esta naturaleza en el nivel metatáxico cuya función es, por un lado, la de cerrar cada estrofa y, por otro, la de otorgar armonía a una obra cuya estructura parece de lo más fluctuante: el estribillo.

Esto es así por dos motivos principales; primero, por la longitud variable presente tanto en la estrofa como en el verso, un par de cuyos ejemplares llegan a componerse únicamente de dos de sus unidades inferiores inmediatas (sin considerar el estribillo en el primer caso). Y segundo, por las muy considerables diferencias que presenta el plano de la expresión entre la versión en náhuatl y la castellana.

Tal disparidad no se limita a las discrepancias que naturalmente ocurren en la cantidad de lexemas y la equivalencia de sus significados al realizar una labor de traducción, lo cual atañe más al plano del contenido y no requiere mayor explicación. La divergencia real radica en la pérdida de un fenómeno metatáxico como el encabalgamiento por la alteración inexplicable de la cantidad de versos en la primera estrofa y, más importante todavía, en la existencia de dos versos al inicio de la segunda estrofa de la versión en castellano que no existen en su contraparte escrita en náhuatl. Hay, desde luego, otros fenómenos en este plano que podrían ser mencionados como la pérdida del punto final luego de cada estrofa en la segunda transcripción del documento y la aparente reducción de cinco a cuatro estrofas en esa misma versión por la omisión del espaciado entre las dos últimas estrofas. Si bien se comprende la inevitabilidad de alguna errata ocasional e incluso bajo la suposición de que resulte intencional un par de

ellos, encontrar todas estas inexactitudes juntas en un solo trabajo, con particular énfasis en los dos versos añadidos sin justificación aparente, resulta extraño, por decir lo mínimo.

En el plano de la expresión es sencillo encontrar fenómenos adicionales sean estos metatáxicos, metaplásmicos o incluso metagráficos; tales como el particular espaciado entre los versos, la reticencia del quinto verso, una supresión parcial constante de la continuidad sintáctica (encabalgamiento) e incluso un modo de hacer énfasis, muy similar al usado por Tecolapa en “Siuayaotl”, que consiste en separar el adjetivo del sustantivo cuando tal es la finalidad y en presentarlos unidos como un solo lexema cuando no. Esto se puede observar en los versos tercero y décimo octavo; /tlilmaitl/ y /maseualmaitl/ son ambos resultado de la unión entre /maitl/, palabra para mano, y /tliltic/ (negro) o /macehualli/ (trabajador, poblador o peón), lo cual concuerda con la traducción “la mano negra, la mano del pueblo”. En el segundo caso, no obstante, el autor se ha permitido mantener separados los lexemas /istak/ (blanco) e /ichkatl/ (algodón, aunque también refiere al ganado ovino) para, con toda probabilidad, hacer hincapié en el adjetivo; la traducción muestra “el blanco algodón”. Esto es una operación de supresión parcial que para un hablante de español luce muy similar a la crasis; si bien existe la facultad otorgada por las normas de formación léxica del náhuatl para realizar lo anterior en el grado cero del discurso, su uso para enfatizar constituye el desvío.

Los fenómenos retóricos más destacados son, no obstante, aquellos cuya contribución es la de formar el ethos en colaboración con los pertenecientes al plano del contenido. Este ethos tiene por objetivo dar la impresión de leer una combinación entre registro histórico y poema o canto tradicional. Obsérvese, por ejemplo, el metagrafo del asterisco al lado del título, normalmente indicador de la existencia de una nota al pie en un texto escrito en prosa, aquí se usa con ese mismo fin e incluso es posible hallar tal nota, escrita en náhuatl y detallando lo referido por el título en latín bajo otra similar con la tarea de fechar el trabajo, lo cual realiza tanto en el calendario mexica como en el gregoriano.

Esto es un alejamiento del grado cero de lo poético; una adaptación a la formalidad de un registro histórico, pero sin alejarse en exceso de lo esperable en el primer ámbito. No es en absoluto una alteración

del código, ya sea en el aspecto formal o incluso en el del sentido. Se permite recurrir a desvíos retóricos que por lo general no tendrían cabida en un texto no literario; varios de ellos se han mencionado ya, pero tómese por muestra la adjunción repetitiva (pleonasma) del verso décimo primero /itomin/, /imelio/, /ipialis/, lo cual en español se ha traducido como “su dinero, su recurso y su haber”. Sin embargo, el desvío global es metalógico; esa discrepancia entre lo propio y lo ajeno de lo literario es una parte muy importante de la construcción del ethos. Con ello en consideración, es conveniente presentar a continuación el plano del contenido.

Gossypium hirsutum*

En el lugar donde se ensancha el blanco [6]

se esconde lo sucio del lugar donde empezó

la esclavitud. La mano negra, la mano del pueblo

allá en Luisiana, Nueva Orleáns, India, Egipto...

Las nubecillas de la tierra se agitan (5)

mientras el algodón celestial florece

El blanco algodón, la amarga sal [9]

sobre el llanto de los recolectores.

Es mucho el precio de la ropa

que las personas compraban (10)

cuando los recolectores empobrecían

y los terratenientes incrementaban

su dinero, su recurso y su haber.

Las nubecillas de la tierra se agitan

mientras el algodón celestial florece (15)

Desde otra tierra nos venden [4]

todo lo que nosotros podemos hacer.

Las nubecillas de la tierra se agitan

mientras el algodón celestial florece.

El blanco algodón limpiará [7?] (20)

la sangre de los trabajadores que mataron

allá en Napalpí, Elaine, La Bomba

y otros lugares que no sabremos

porque los muertos no nos lo han dicho.

Las nubecillas de la tierra se agitan (25)

mientras el algodón celestial florece.

México dio el algodón que viste al mundo, [7?]

es verdad... ¿Pero quién viste a México?

¿Si hiciese como Gandhi con su rueca

y tejiera sus ropas por sí mismo? (30)

¿No se avergonzará porque su ropa no es occidental?

Las nubecillas de la tierra se agitan
mientras el algodón celestial florece.

Teopan (ahora barrio de la Merced), centro histórico de la Ciudad de México, año seis conejo, veintena de tóxcatl, día once zopilote rey (11/06/18).

**Gossypium hirsutum* es el nombre del algodón originario de México y el que se prefiere para la industria textil.

Al iniciar el tratamiento de este plano, y dando por expuestas las discrepancias formales, es preciso reiterar la contribución conjunta en pos del establecimiento del ethos. Un punto de partida, por conservar todavía un pie dentro de lo concerniente a la expresión, es la ausencia de una enunciación personal; se trata en su mayor parte de la relación de un colectivo respecto a otro. Esto es distinguible desde la primera estrofa y persiste hasta el final de la obra, pues resulta sencillo observar el dominio absoluto de la tercera persona y la abundancia del plural; incluso en las escasas conjugaciones en singular, los sustantivos que las acompañan refieren todos a un conjunto, ya sea de manera más figurada que literal o a la inversa.

Lo anterior queda ejemplificado con la operación sinecdóquica presente en el tercer verso; “la mano negra” y “la mano del pueblo”. Descontando la operación de adjunción exhibida por la repetición del lexema “mano”, este término constituye una operación metasemémica de adjunción de semas; es decir, una sinécdoque particularizante en la cual los semas de pluralidad, persona, trabajo y explotación le son añadidos. Los sustantivos anexos bien pudieron calificarse en un principio como operaciones retóricas; “negra” alude, por supuesto, a un color y este, indirectamente, sugiere la pigmentación de la piel propia de una etnia, en tanto que “pueblo”, de acuerdo con la definición del *Diccionario de la lengua española (DRAE)* en el sitio web de la *Real Academia Española*, tiene las siguientes acepciones: “ciudad o villa”; “población de menor categoría”; “conjunto de personas de un lugar, región o país”; “gente

común y humilde de una población” y “país con gobierno independiente”. Esto último, por lo tanto, ya no constituye un desvío sino tan solo parte del grado cero del discurso; es muy probable, no obstante, la alusión simultánea del segundo término a varios de estos significados.

Queda clara, entonces, la manera en que estos términos no apuntan a un único ente, sino a un conjunto de estos. A partir del vigésimo séptimo verso, por ejemplo, se realiza una operación de supresión-adjunción de semas en “México” de manera que recibe un tratamiento en tercera persona del singular bastante antropomorfizado, no obstante, sigue refiriendo a la población del país. Por lo tanto, aunque involucra al plano expresivo, la colectividad no necesariamente se halla de forma literal en las conjugaciones, sino que se trata sobre todo de desvíos retóricos del sentido.

Con lo anterior como punto de partida se conforma una de las isotopías centrales del poema; la colectividad o, con mayor precisión, la relación entre colectividades. El vínculo de por medio es, así mismo, vertical y asimétrico en su totalidad; denota la existencia de un grupo hegemónico y otro sometido. Su expresión se vale de una isotopía de verticalidad que no se presenta de manera explícita salvo en el estribillo:

“Las nubecillas de la tierra se agitan
mientras el algodón celestial florece”

En esta operación de supresión-adjunción a uno de los lexemas, algodón por ejemplo, se le confieren semas propios de su contrario; las nubes en este caso. El nivel en el cual actúa este fenómeno resulta muy difícil de precisar dadas las diferencias entre la versión en náhuatl y en castellano. Mientras en náhuatl se lee /imixkatsitsiuan tlaltipak/ y /xichkatsin iluikak/, en español se puede traducir de las siguientes maneras; tanto de forma extendida “las nubes sobre la tierra” y “el algodón en el cielo”, como de manera sintética “las nubes terrestres” y “el algodón celestial”. Dependiendo de la elección podría

ubicarse en el nivel metasemémico o metalógico del plano del contenido; baste señalar su parecido con el oxímoron y la isotopía vertical que establece en la cual hay un horizonte superior y otro inferior.

El resto de las oposiciones isotópicas de la obra cumple la función de ampliar el alcance del sentido de aquella de relación entre colectividades; no obstante, todas ellas siguen de modo paralelo la pauta que establece esta relación de lo celeste con lo terrenal y su distinción en peldaños. Sirvan de muestra los primeros tres versos; por un lado, se hace mención al algodón a partir de una de sus características físicas, como el color, en una operación de adjunción de semas; la suciedad, por otra parte, no se encuentra en absoluto relacionada con lo tangible, sino con lo moral por su asociación con la esclavitud. Aun así, se halla en directa oposición con el blanco, por lo cual se hace evidente que ambos términos pertenecen al mismo panorama ético en el que uno posee superioridad frente al otro; la virtud, si se quiere, contra la vileza. Lo mismo ocurre con la mano negra y la mano de pueblo, cuyas referencias ya se han señalado y permiten establecer un contraste con sus opuestos; incluso si estos no se hallasen explicitados, la inferencia resulta sencilla tanto por lógica como por alusión histórica. Se trata de un antagonismo étnico en el primer caso y de estrato socioeconómico en el segundo; esta idea se reitera de forma manifiesta en los versos vigésimo y vigésimo primero. En conjunto se presenta como una operación bastante significativa de supresión-adjunción que bien podría considerarse ironía.

Las derivaciones de lo anterior llegan todavía más lejos, pues aparece también la confrontación entre el primer y tercer mundo en lexemas como “México”, “mundo” y “occidental”. Esto, por supuesto, es una extensión de los colectivos anteriores, pues la diferencia entre ambos suele involucrar etnia y disponibilidad de recursos y es entonces cuando cobra sentido también la implicación de la globalidad contra la localidad que se mencionó en lo respectivo al plano de la forma.

Como en las muestras previas, en esta obra existe también una isotopía de la naturaleza con una diferencia de importancia; aquí la naturaleza no se integra con el ser humano, sino que juega parte en su modo de vida en tanto recurso. Esto, en efecto, involucra las relaciones entre colectivos y el estrato que ocupan tanto a nivel meso como macro. Sin embargo, también atiende a la construcción de la verticalidad

y de un paso gradual desde el cielo y la tierra a lo ideal y lo terrenal, de lo moral a lo material y, en última instancia, de la repartición a la apropiación; estas últimas con las ideas subyacentes de justicia y explotación de forma respectiva.

La cantidad de isotopías latentes es, como se puede observar, considerable, pero esto no indica necesariamente una tendencia a la adjunción en lo semántico; mejor dicho, requiere en gran medida del conocimiento de un contexto histórico, es una especie de circunstancial egocéntrico que no se encuentra del todo explícito, lo cual responde a las intenciones del ethos. No obstante su carácter poético, la linealidad lógica o discursiva presente en la obra también es propia de otro género literario y se puede sintetizar de la siguiente manera: la primera estrofa introduce uno de los colectivos, la locación, la época, la condición de esclavitud y el recurso; la siguiente estrofa presenta al segundo colectivo y su relación con el primero bajo el concepto de la repartición de ese recurso o sus derivados; la tercera resume el recurso en movimiento entre colectivos en un intercambio desigual; la cuarta estrofa, si se toman por tal los versos vigésimo al vigésimo sexto de la versión en castellano, muestra el resultado de lo anterior en términos humanos; por último, la estrofa restante mueve todo lo presentado a un ámbito local y lo eleva a un nivel macro a la vez que realiza la hipótesis de una situación alternativa.

De esta manera queda manifiesta la impresión intermedia entre un documento histórico y un canto o poema tradicional que el ethos tiene por objetivo evocar en el receptor. Se trata, probablemente, de una especie de reivindicación de lo local frente a lo global y de lo sometido ante lo hegemónico, no de un asunto personal como “Techotzin”. La conservación del formato regional para las fechas e integración del léxico en un nombre extranjero son muestra de ello; del reclamo de la lengua y cultura locales a coexistir con las predominantes. Ocurre lo mismo con la denuncia de la explotación y la injusticia, pero se sintetiza en la última estrofa dedicada a México; tejer sus ropas por sí mismo y no avergonzarse por su origen no son cuestiones personales en absoluto, pero sí expresan preocupación por las personas y sus asuntos.

3.4 “Inacaztla tepetl” de Fabiola Carrillo Tieco

El próximo análisis corresponde al poema de Fabiola Carrillo Tieco, originaria de San Pablo del Monte en el estado de Tlaxcala. Carrillo estudió la Licenciatura en Historia en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y el posgrado en la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha impartido talleres de revitalización de la lengua náhuatl y realizado diversas publicaciones. Se trata de la segunda autora de entre las muestras seleccionadas y la tercera clasificada entre menores de cuarenta. El poema tiene fecha de publicación en septiembre del año 2019 (“Xochitlajtoli”).

Inacaztla tepetl

A	Motzontecon xoxoctic	a	
A	Momahuan tzopelic	a	
	Ehecatl chipahuac mocamac	a	
	Nechnanquili: ¿Tlica	ab	
B	Nimitznequi?	a	(5)
A	Nonacayo mitzitta,	b	
B	Nimitzmachilia nochipan,	b	
A	Motzontecon quen ce		
	hueyi tlahuilli		
B	Nicnequi moatzin ipa	b	(10)
A	nonacayo		

En el trabajo de Carrillo el plano de la expresión presenta un aspecto muy acotado, aunque de pulido considerable. Si bien un rasgo predecible por su constancia en las muestras anteriores es la carencia de una disposición métrica, en sus apenas once versos de longitud aparecen condensados múltiples fenómenos que abarcan tanto al significado como a la forma y cuya presencia demuestra la atención preponderante de la autora en lo concerniente a esta última.

La adjunción repetitiva en el nivel metaplásmico al inicio del verso es un excelente ejemplo de lo anterior y refuerza la tendencia hacia la ejecución de operaciones retóricas en esta parte del trabajo lírico que se ha percibido en los autores anteriores. Sin embargo, cabe señalar la presencia de desvíos similares al final de cada línea, lo cual no se ha visto en los análisis previos y distingue este caso del resto.

Tal operación al principio del verso se ha señalado con una letra mayúscula a la izquierda del poema y posee una peculiaridad que en definitiva la vuelve cuestionable: las líneas marcadas como *A* no inician todas con la misma consonante. Esto requiere de una explicación, pues tendría igual validez y mucha más lógica separar en dos los versos cuya primera letra es *M* de aquellos iniciados con *N* o no agruparlos como un desvío retórico en absoluto; sin embargo, se debe tener en consideración el descenso de la operación hasta el nivel merismático de Émile Benveniste. Es decir: se encuentra funcionando a partir de los rasgos distintivos de los fonemas y es bajo tal óptica que el desvío cobra sentido.

Nótese cómo todas las líneas tanto en *A* como en *B* conservan su respectiva primera vocal y la mayor parte de los rasgos distintivos de su consonante inicial con la nasalidad como rasgo principal. El cambio, entonces, se da tan solo en el punto de articulación; alveolar o bilabial, nada más. Por lo tanto, sí es posible hallar un patrón contemplado dentro del nivel metaplásmico por el Grupo μ , que califica como desvío y el cual posee, en efecto, un gran parecido con la anáfora o con lo que se ha denominado con anterioridad como “rima inicial”.

Al final del verso tiene incidencia una operación muy similar, la cual se ha marcado con letras minúsculas a la derecha del poema, que posee una gran semejanza con la rima asonante en *b* con la

posible salvedad de la influencia del acento prosódico debido a que, en principio, todas las palabras en náhuatl son graves, mas no es posible descartar inequívocamente la injerencia de las vocales largas y cortas de algunas variantes de esta lengua cuya presencia y configuración en esta o alguna de las muestras restantes podría ser indicio de una operación formal que sería pasada por alto con facilidad. Esto supera los límites del trabajo en este documento, pero es, sin duda, una posibilidad digna de estudio.

De manera independiente a lo anterior, se le debe atención al caso de las líneas marcadas como *a* por la clara incompatibilidad entre /xoxotic/ y /nequi/, por ejemplo, si se buscara una pauta similar a la rima como en el caso de *b*, la cual no emerge y abre la cuestión al motivo detrás de su etiqueta en común. Estas líneas se han clasificado como un único desvío por una operación de adjunción repetitiva y otra de permutación, ambas en el nivel fonemático, que perfilan un fenómeno similar a la anáfora o a la aliteración, pero con un foco situado sobre el final del verso. Obsérvese cómo la última palabra de la primera línea /xoxotic/ presenta dos veces el fonema /k/: uno entre las dos vocales finales y otro como término del lexema. Si se estudia el resto de las palabras que cierran los versos señalados, se observa con facilidad la persistencia de uno de esos dos criterios en todas ellas e inclusive aparece involucrada la cuarta línea, que participa tanto en *a* como en *b* y les otorga una armonía peculiar en la cual casi la totalidad de los versos se encuentran vinculados sin importar en cuál de estas categorías se halla.

Bajo una observación más cuidadosa, es posible encontrar indicios adicionales del empeño de la autora por la forma en su poema y una evidente predilección por el inicio del verso; rasgo que comparte con sus pares y se perfila como proclividad común dentro de la producción lírica en lengua náhuatl a estas alturas. Tal es la importancia del extremo izquierdo de la línea en esta obra que resulta imperioso mencionar la operación de supresión parcial del cuarto verso cuyo efecto rompe la continuidad de la interrogación y la encabalga hasta el quinto en pos de mantener la armonía de *B*, junto con la de *a* por añadidura. Y en este punto debe notarse el modo, contrario a las indicaciones ortográficas, con el cual este quinto verso sigue el lineamiento de un metagrafo que precisa la apertura de casi todos los versos con mayúscula.

Lo señalado hasta ahora no es casual y bien podría añadirse la manera en la cual esto justifica la existencia de versos en extremo breves, algunos de tan solo una palabra y ninguno con más de tres, dada su preferencia por romper la integridad de la sintaxis con el fin de lograr un desvío retórico. Dicho de otra manera; es patente una abundancia de operaciones de supresión parcial en el nivel metatáxico y, como se verá más adelante, en el plano del sentido. Así, es posible explicar la inexistencia de nexos y, en consecuencia, la abundancia de yuxtaposición, lo cual se conoce de forma más común como asíndeton.

A pesar esto último, no se debe pasar por alto el hecho de que no todo se encuentra subordinado al inicio del verso; en los versos primero y segundo se da inicio a una armonía, o también podría denominársele como un patrón, cuya continuidad se rompe en el tercer verso al cambiar de lugar /mocamac/ y dejar esa línea fuera del desvío A. Esto queda expuesto con mayor claridad a continuación:

Motzontecon xoxoctic

Motzontecon xoxoctic

Momahuan tzopelic

Momahuan tzopelic

Ehecatl chipahuac **mocamac**

Mocamac ehecatl chipahuac

A la izquierda se observa la versión original y a la derecha, otra modificada. Es en esta en la cual se hace presente un cambio sintáctico cuyo efecto sería alinear /mocamac/ con el resto de los versos iniciados en /mo/ para formar algo muy similar a la anáfora. En cambio, al mover tal lexema hasta el final de la línea el fenómeno presente en realidad semeja a la rima interna por la notoria coincidencia entre las vocales de /momahuan/ y /chipahuac/. Esto se traduce en tres operaciones retóricas simultáneas; una de supresión parcial por la ruptura de la armonía, la cual, no obstante, continúa en los versos siguientes; otra de permutación por las alteraciones sintácticas; y, por último, una adjunción repetitiva por la rima interna.

Esta obra, entonces, se caracteriza por la multiplicidad de fenómenos retóricos presentes en el breve espacio que abarca y por valerse de todos ellos para lograr su efecto estético; aunque debido a lo

mencionado respecto al asíndeton y el encabalgamiento es posible advertir una muy tenue inclinación hacia la supresión. Esto le otorga un parentesco considerable con “Techotzin” de Santos de la Cruz Hernández, pues ambas producciones demuestran la intención de alcanzar la mayor amplitud posible con la menor cantidad de recursos factibles; muestra de ello, además de las últimas operaciones aludidas, es el metagrafo conformado por el espacio en blanco entre cada línea del poema. Además, y como se verá más adelante, esta pauta persiste en el plano del contenido.

Oreja del cerro

A Tu cabeza verde,

A tus manos dulces.

Viento fresco tu boca.

Responde: ¿por qué

B te quiero? (5)

A Mi cuerpo te ve,

B te siente todo el tiempo,

A tu cabeza una gran luz.

B Necesito de tu agua en

A mi cuerpo. (10)

En un primer vistazo, podría parecer que los fenómenos del plano de la expresión y, hasta cierto punto, el sentido de la versión original permanecen en la transcripción en castellano. No obstante, luego de una observación más detallada, se pueden apreciar algunas inexactitudes; si bien podría argüirse que tales desvíos no siempre encuentran equivalente al momento de realizar una traducción, aquellos

presentes en esta obra son fácilmente reproducibles. Tómense, por ejemplo, el metagrafo cuyo efecto es iniciar cada línea con mayúscula, el verso faltante debido a un símil y un encabalgamiento que también han sido omitidos en la octava línea:

Motzontecon quen ce

Tu cabeza como una

hueyi tlahuilli

gran luz

Aquí es posible notar una disposición acorde con la original, en la cual se han conservado las operaciones mencionadas y, con ello, se ha obtenido una traducción alternativa que no omite la equivalencia entre /quen/ y “como” para formar un símil. Resulta curioso este empobrecimiento de desvíos retóricos en la versión en castellano que es exactamente lo contrario a lo observado en “*Gossypium hirsutum*”; obra cuya versión en náhuatl presentaba un menor número de operaciones y versos respecto a su traducción. Especular una relación entre la trayectoria de la traducción y la versión que presenta este detrimento es, entonces, razonable; si bien no es pertinente sostener tal hipótesis sin la información de un examen pormenorizado.

No obstante, lo que sí permanece en el plano del sentido es cierta tendencia hacia la fragmentación, una especie de supresión parcial cuya manifestación en el plano de la expresión recae en figuras como el asíndeton o el encabalgamiento y, en el del sentido, no llega a ser con exactitud una sinécdoque sino una especie de acumulación de estas. Lo anterior debe explicarse con mayor detenimiento; es completamente cierto que el desvío predominante en los primeros versos de la obra es la metáfora y esta, en efecto, es definida por el Grupo μ como “el producto de dos sinécdoques”, motivo por el cual la supresión parcial y la adjunción de semas son frecuentes. Desde luego, a la sumatoria de metáforas deviene la alegoría y su correspondiente análisis, sin embargo, el fenómeno en cuestión antes de pasar a ello es la segmentación del objeto del poema en múltiples porciones, cada una en asociación con un atributo de la naturaleza, para dar pie a la construcción de esa misma alegoría en primer lugar.

Nótese, por ejemplo, cómo desde el título hasta el tercer verso, aparecen componentes de un ser humano; oreja, cabeza, manos y boca, los cuales son precisos para construcción de la primera de tres isotopías presentes en la obra, pero también son resultado de esta división del objeto del poema; son partes de un “tú” al cual se dirige directamente a partir de las líneas siguientes. Esta isotopía de lo humano sigue una trayectoria relacionada de manera estrecha con otra de naturaleza cuyo origen se encuentra en los elementos adjuntos línea por línea a los primeros. Se entiende de este modo la fractura de lo humano en partes del todo; sinécdoques, es decir, a las cuales se les añaden otras más, pero en esta ocasión provenientes de esta segunda isotopía de naturaleza para formar las metáforas de estos primeros versos.

La adición de estos últimos desvíos no expresa, sin embargo, la totalidad de lo humano ni de lo natural. Esto es evidente y no es el objetivo de llevar a cabo tal división; su desdoblamiento permite, más bien, expresar más al respecto que si se hablara del todo y es entonces cuando aparece la alegoría. En este aspecto, el trabajo de Carrillo posee de nueva cuenta gran semejanza con “Techotzin”, el cual también realiza un desvío similar con el alumbramiento y el llanto de un infante.

La elección de las porciones representadas no es incidental; de la alegoría levantada en torno a ellas surge una isotopía, la tercera, que abarca lo sensorial y el deseo. En primera instancia, los semas relacionados a la sensación se hacen patentes en lexemas, aunados a los cuatro ya mencionados, como cuerpo, ve, siente y luz; se puede advertir sin mayor dificultad su vinculación con los cinco sentidos, aunque con debilidad en lo respectivo al olfato, cuya única relación es probablemente el “viento fresco” en el verso tercero. En segunda instancia, esta isotopía también se relaciona con la atracción o el afecto por palabras como quiero, cuerpo y necesito. Y es a partir de esto desde donde empieza a perfilarse la naturaleza del ethos en la obra de Carrillo.

Si se considera lo anterior, entonces resulta muy sencillo encontrar la inclinación erótica del ethos y existe, además, una gran cantidad de indicios de ello; tan solo en las partes elegidas del cuerpo humano ya hay un componente erógeno e incluso podría tomarse en consideración el fenómeno de la nasalidad

mencionado en lo concerniente al plano de la expresión, pues también posee la posibilidad de contribuir a la sugestión del receptor si el poema le fuese proferido de forma oral.

También es preciso mencionar la manera en que el yo lírico de la obra se expresa principalmente a través de su cuerpo o la operación de supresión-adjunción en el nivel metalógico cuyo efecto es retirar algunos semas de “agua” en el noveno verso de la versión en español para añadir otros y conseguir un eufemismo. Y si bien se ha establecido el patrón de redundancia semántica propio de la tercera isotopía, el ethos también presenta una dosis de ambigüedad; pues, en efecto, la obra parece hablar del deseo de contacto humano a través de su comparación con la naturaleza, pero la posible interpretación de un anhelo de lo natural cuya magnitud es tal que se lo compara con un amante, también tiene sentido. Esto puede ser casual o intencional, pero el ethos dependerá, sin duda, de la lectura elegida o de la aceptación de la vigencia de ambas de forma simultánea.

Un elemento que sugiere tener correspondencia con esta ambigüedad es el fragmento /nechnanquili/ y su respectiva traducción en el cuarto verso. Esto se traduce, según la transcripción, como “responde”; sin embargo, esto tiene coincidencia tanto con la conjugación del presente en tercera persona del singular en modo indicativo de ese verbo como con el imperativo. De manera tal que no es posible saber si el yo lírico se dirige a una tercera o a una segunda persona; en cuyo caso, podría ser al viento fresco-boca o al individuo al cual esta pertenece. Lo natural, dado el caso, es buscar respuesta en la versión en náhuatl, sin embargo, /nechnanquili/ únicamente proporciona la siguiente información:

/nech/ (a mí) + /nanquili/ (responder)

En circunstancias normales se considera un morfema nulo al inicio de semejante construcción que indica un agente en tercera persona del singular, es decir: “él o ella me responde”. Para obtener un imperativo, se requiere la adición del morfema /xi/ al comienzo de la expresión, lo cual resulta en /xinechnanquili/ y se traduce como “respóndeme” o “responde”. La ausencia del morfema mencionado

en la versión original puede obedecer a una licencia poética, por ejemplo, si se pretendiese la apertura del verso con una consonante nasal; también puede ser una simple omisión y, dada la abundancia de referencias a la segunda persona en el resto del poema (cuyos morfemas sí se encuentran presentes), la conclusión lógica sería que, en efecto, se dirige a una segunda persona. Sin embargo, como mínimo debe admitirse la otra posibilidad, pues se debe recordar que el título del poema sí exhibe morfemas de tercera persona y, en tal caso, es plausible el protagonismo del cerro en la cuestión: “él (el cerro) me responde”.

Lo anterior no implica en absoluto la búsqueda de figuras retóricas donde quizá no las hay, ni mucho menos de forzar interpretaciones. Sin embargo, tampoco es el objetivo desconocer la posibilidad de una manera diferente de hacer las cosas. Dadas las múltiples opciones, pero sustentado en la evidencia disponible, la alternativa más razonable es la de una licencia poética que busca perpetuar una armonía al iniciar el verso con una consonante nasal.

Destacan entre lo observado, los pequeños desajustes de la traducción respecto a la versión original; se puede conjeturar, no obstante, que se trata de un esfuerzo por hacer más digerible la lectura del poema a un hablante del castellano, en particular por los cambios tan pronunciados en la puntuación. También es notorio el uso otorgado a la isotopía de la naturaleza, la cual ha sido una constante en las obras analizadas hasta el momento, pero no así el erotismo con el cual se ha relacionado ni el meticuloso cuidado prestado a la forma, si bien la atención en el inicio del verso sí ha resultado ser una característica recurrente.

En términos generales, puede afirmarse que el poema posee una preferencia por la supresión; parcial la mayoría de las veces en el plano de la expresión y complementada con adjunción en el del sentido. Adicionalmente, algunos miramientos respecto a lo auditivo y lo personal de la obra, corroboran la proximidad del trabajo de Fabiola Carrillo con el de Santos de la Cruz Hernández, al menos, en estas dos muestras particulares. Mencionar esto no tiene otra intención salvo la de señalar el esbozo que comienza a trazarse a estas alturas; tanto la cercanía de las obras como la distancia entre ellas sugiere la

aparición, si bien tenue, de un canon no occidental cuyo perfil solo puede hacerse más definido con la contribución de las muestras subsiguientes.

3.5 “Xopantlan” de Judith Santopietro

El trabajo que a continuación se estudia es obra de Judith Santopietro quien proviene de Córdoba, Veracruz. La autora se encuentra en el grupo de mayores de cuarenta años del corpus seleccionado y tiene múltiples publicaciones y premios literarios a su nombre. Estudió su maestría en la Universidad de Texas y aprendió náhuatl de forma posterior al español (“Xochitlajtoli”).

Xopantlan

- A Nimocehuihtoc xochitlan [6]
 A ni tzintlayohua campa tlahuilli patlanih tlahtlayohua
 A nicnehnehuilia tlaahuetziliztli quiixhualtia pilteoxihuitztizin
 A nouhquiya nitemiqui huanya nonanan:
 A inahnahualiz axnechmaca (5)
 B huan poctli quentzin totonic tlen nechtlahltania ma nicpopochhui itlacayo.
- B Zan cequin tonatiuh tlen cueciuhtoc ohtli [4]
 B pan nochipan tzopelic huan yeccaquiztiliztli xochitlahtolli
 totohuicaliztli tlen zanoc quichichilihuiltia elhuicatli:
 cahuitl quemman tlahuilli calaqui tlen ni tlaltepectli. (10)

Al igual que en las muestras anteriores, el análisis de este poema comienza por el plano de la expresión. Una considerable proporción de los desvíos retóricos en este aspecto resultan comunes al resto de las obras examinadas hasta ahora; sin embargo, la única característica cuya naturaleza parece ser universal hasta ahora es la de compartir atributos en diferentes medidas y siempre poseer, no obstante, cualidades distintivas. Esto es, sin duda, positivo en términos de la sanidad de la producción lírica en esta

lengua y se detallará más adelante. En lo inmediato, es conveniente puntualizar únicamente lo respectivo al trabajo de Santopietro.

Si bien breve, este poema ha organizado su estructura en diez versos y dos estrofas discernibles de manera sencilla a través de los mismos recursos usados por las obras precedentes. Una mayúscula y un punto marcan de forma respectiva el inicio y final de la estrofa y esta se separa de su semejante por medio de un espacio en blanco. El verso, por otra parte, no goza de peculiaridades como el metagrafo de mayúsculas iniciales de “Inacaztla tepetl” o de uso del espacio en blanco como en “Gossypium hirsutum” y presenta, más bien, la misma operación metatáxica de supresión parcial para demarcar sus unidades.

Lo anterior con dificultad simboliza un desvío, pues se encuentra establecido ya como parte del grado cero, al menos para el género lírico de occidente. No obstante, en esta obra emerge de nueva cuenta el fenómeno de rima inicial; el cual se ha designado así por practicidad, mas por su persistencia en la mayoría de los poemas analizados perfila efectivamente como una de las propiedades específicas de la producción poética contemporánea en náhuatl.

En este caso, tiene dos incidencias señaladas cada una con una letra mayúscula a la izquierda del verso. En primera instancia, *A* demarca los primeros cinco versos a pesar de las evidentes diferencias en los versos cuarto y quinto. Esto se debe a la semejanza del funcionamiento del desvío con aquel realizado por Carrillo en “Inacaztla tepetl”, con la salvedad de operar en el nivel fonemático de Benveniste en lugar del merismático. Nótese cómo los tres versos iniciales presentan /ni/ al principio de sus respectivos vocablos o como lexema independiente; esto cambia en el cuarto verso al ofrecer únicamente /n/, lo cual reitera la similitud entre ambas obras dado que en este caso también parece dismantelar o, al menos, disminuir el sustento de una operación retórica unificada. Sin embargo, al examinar el quinto verso, es posible encontrar la presencia nuevamente de ambos fonemas, si bien a través de una permutación que presenta ambos fonemas de forma invertida como /in/. La constante es, entonces, /n/ en el desvío *A*.

En *B*, por otra parte, la operación funciona de forma diferente; se trata, sin duda, también de una adjunción repetitiva y en el mismo nivel, pero en este caso el desvío cambia de posición dentro del

lexema. Si en *A* la naturaleza y el emplazamiento de la operación le otorgaba una profunda similitud con la anáfora; en *B* la semejanza con la rima tradicional se hace evidente por su localización en el final de la palabra. Y es posible que parezca un cambio menor; no obstante, su relevancia se hace manifiesta una vez se observa, en primer lugar, la manera en la cual /huan/, /zan/ y /pan/ son todas palabras monosilábicas cuya adjunción repetitiva se presenta en los fonemas /an/ y, dada la persistencia particular del fonema /n/ desde el fenómeno *A*, ahora al final del lexema, resulta difícil ignorar la viabilidad de agruparlas como un desvío retórico de la misma especie con dos incidencias diferentes tal como se hace ya con la rima, por ejemplo.

Es necesario hacer énfasis, además, en el ya señalado hecho de que los tres lexemas involucrados en el desvío *B* son todos monosilábicos. Se sabe que el náhuatl es una lengua cuyo acento prosódico tiende a encontrarse en la penúltima sílaba y esto, desde luego, implica un dominio casi absoluto de palabras graves. Entonces debe considerarse que, de haber insertado incluso un solo lexema compuesto por más de una sílaba en esta operación, la pronunciación habría perturbado por completo la armonía sonora presente en su forma actual y, por lo tanto, se vuelve evidente la intencionalidad de este desvío.

Lo anterior representa el hallazgo del único signo de consideración por el acento prosódico y el conteo silábico al formular un desvío retórico en la totalidad de las muestras analizadas y le otorga un carácter único a esta obra. Si bien es pertinente recordar la presencia de otros fenómenos retóricos que manifiestan observación y cuidado respecto a la sonoridad del poema (baste mencionar “Techotzin”, por ejemplo); esto es lo más parecido a una métrica, en el sentido occidental de la palabra, que se haya encontrado dentro de los límites de este trabajo de investigación y, sin importar su brevedad, permite la posibilidad de la existencia de otras metáboles de naturaleza semejante cuya presencia, con toda probabilidad, puede haber sido ignorada en el pasado.

Por otra parte, y a diferencia de composiciones previas, en el trabajo de Santopietro son notorios los usos y alteraciones de la sintaxis. Se mencionó, en efecto, la exigüidad numérica de los versos; sin embargo, la complejidad de las construcciones enunciativas no se ha presentado a tal grado en los otros

autores e implica, por la patente dificultad para fragmentarlas, algunas líneas de considerable longitud. Estas, además, exhiben relaciones de subordinación, coordinación y yuxtaposición en proporciones similares a pesar de la brevedad del poema; por lo cual, no es posible sostener la idea de una inclinación particular, tal como la parataxis o el polisíndeton; sino que la operación es una permutación del nivel metatáxico, un hipébaton cuya amplitud abarca las dos estrofas por completo. Sirvan de ejemplo los versos iniciales; nótese cómo la oración principal, a la cual se subordinan las líneas primera y segunda, se encuentra hasta el tercer verso. Primero se ofrece un circunstancial de modo y lugar; luego, se precisa más sobre el lugar y, ya en el verso tercero, aparece el verbo “pienso” cuyos complementos no se limitan a los ya mencionados.

A pesar de la continuidad de este mismo patrón en el resto de la obra, esta presenta supresiones parciales de la sintaxis; motivo por el cual no se encuentra conformada únicamente por versos largos, sino por versos cuya separación suele coincidir con la relación entre los enunciados que los componen. Tómense, por ejemplo, los versos quinto y sexto; este último empieza con una conjunción y algo semejante ocurre con la puntuación y la yuxtaposición. Sin dificultad es posible advertir la casi absoluta ausencia de puntuación en la versión en náhuatl; tan solo el punto final de la estrofa y sendos punto y coma cerca de los últimos versos, aunque más adelante se verá cómo esto ya involucra también al plano del sentido, baste por el momento señalar la manera en la cual se utiliza este punto y coma en la estrofa: no se limita a servir como signo de puntuación, parece incluso funcionar como un metagrafo que separa lo más importante de lo circunstancial.

Aunque esto último se detallará a continuación, resta todavía la observación sobre la relativa carencia de desvíos retóricos en el plano de la expresión, pues resulta sencillo advertir la abundancia de estos en obras anteriores. Este hecho en absoluto implica un demérito; dado que, si bien poco numerosos, el peso de cada uno de ellos en la composición es muy considerable con *B*, sin duda, como el más destacable de todos. Esto permite inferir una preferencia, al menos en el plano de la forma, por sacar el

máximo partido de cada operación en lugar de utilizar todos los recursos disponibles a la vez y, en lo concerniente al plano del sentido, se presenta en lo sucesivo la traducción del poema.

Tiempo de lluvia

A	Sentada entre las flores	[6]
A	en este lugar oscuro donde las luces vuelan cada noche	
A	pienso en la lluvia que empuja los pequeños brotes sagrados	
A	sueño también con ellos y mi madre:	
A	su abrazo que no existe	(5)
B	y el humo tibio que me pide esparza por su cuerpo.	
B	Sólo algunos días de batallas tristes	[4]
B	en que habita la poesía dulce y sonora,	
	el canto de los pájaros apenas enrojeciendo el cosmos:	
	es la hora cuando la luz se agota de esta tierra.	(10)

En la versión en castellano se conservan, al igual que en el resto de las obras, las marcas de las operaciones retóricas del plano de la expresión presentes en la versión en náhuatl. Esto tiene el propósito de facilitar las comparaciones entre ambas y, al respecto, se puede mencionar cómo, a diferencia de algunas muestras precedentes, en el trabajo de Santopietro no aparecen diferencias significativas entre las dos versiones. La puntuación, por ejemplo y salvo por una coma en el verso octavo, permanece igual; lo mismo ocurre con el número y la disposición de los versos, aunque es de esperar la no permanencia de *A* y *B* así como de operaciones similares en cualquiera de las muestras.

En una primera lectura salta a la vista la relevancia que tiene el conocimiento del contexto cultural para lograr una comprensión cabal de este poema. Tal requerimiento coincide, como se ha mencionado con anterioridad, con el concepto de “circunstancial egocéntrico” que expone el Grupo μ . Esto confirma la sospecha del metalogismo como el principal fenómeno retórico en el plano del sentido con el cual se

encuentra el lector al comenzar la lectura de esta composición, aunque no se haga evidente sino hasta haberla profundizado.

Obsérvese el primer verso y la poca información que, en principio, ofrece; la traducción dice “sentada entre las flores”, aunque perfectamente válido, la palabra del náhuatl /xochitlan/ bien puede interpretarse como jardín, pradera, o cualquier lugar entre flores. Por sí misma, esa leve ambigüedad ya implica el indicio de un desvío mayor; es evidente que no se refiere a una mujer sentada con una flor a cada lado y se ha tenido el cuidado de mantener la indeterminación de la versión en náhuatl en la traducción. Esto en términos del nivel metasemémico, implica dejar “flotantes” todos los potenciales semas que se le podrían adjudicar o suprimir a este lexema (xochitlan), pero sin proporcionar información suficiente para resolver el fenómeno retórico sino hasta los versos subsiguientes.

El verso segundo es, con toda probabilidad, el de mayor aporte en cuanto a información extralingüística de todo el poema. Cuando se lee “en este lugar oscuro donde las luces vuelan cada noche” la metáfora de luces que vuelan es objeto de suma atención; sin embargo, posee gran relevancia el hecho de existir cierta oposición o, mejor dicho, una leve disonancia entre los semas de oscuridad y flores. Dada la considerable rareza de encontrar asociadas las ideas de lo florido del primer verso con lo oscuro del segundo, la operación que transcurre entre estos dos es metalógica y en gran medida localizada; pues sería correcta la posibilidad de interpretar las dos líneas iniciales como la estancia en un jardín o paraje nocturno (lleno, tal vez, de luciérnagas) a semejanza de los emplazamientos propios del Romanticismo. Sin embargo, lo que a primera vista se podría presentar como una operación de incompatibilidad o paradoja en el nivel del metasemema, escala para dar pie a un metalogismo cuyo referente es, en realidad, propio de la tradición mexicana y puede aludir tanto a la celebración del Día de muertos como a un velorio.

Si bien no se descarta inequívocamente la primera interpretación, las dos últimas poseen mucho mayor fundamento; cumplen con las condiciones circunstanciales mencionadas y la metáfora de las luces puede representar velas o, quizá incluso, ánimas. No obstante, sería poco viable sostener tal conclusión

sin el refuerzo ofrecido por los versos cuarto, quinto y sexto. En primer lugar, el sueño; de manera muy amplia suele considerarse emparentado con la muerte y existen ejemplos tanto en el clasicismo como en el romanticismo; lo cual, por la evidencia, parece terreno común entre el pensamiento occidental y el originario de México. Esto podría considerarse como un metalogismo relativamente establecido, pero no conforma parte del grado cero y sigue constituyendo un desvío del plano del sentido. Además, ya sea en vigilia o en reposo, el sueño también representa de forma metafórica un acercamiento a la madre, de quien se vislumbra el fallecimiento. Tal inferencia surge, por un lado, de la supresión-adjunción de semas en el eufemismo que implica el abrazo materno; el cual, aparece en la versión en náhuatl como “no me da” (/axnechmaca/) o “no existe”, para la versión en castellano. Por otra parte, también el “humo tibio” que esparce por el cuerpo apoya esta conjetura; es evidente la operación metalógica y la referencia al copal y el sahumerio típicos de varias costumbres mexicanas, entre ellas, la del Día de muertos.

En este punto resulta sencillo observar cómo, independientemente de si el ambiente hace alusión a un cementerio, a un recinto o de cuál ceremonia se trata, la autora ha dejado el trazo de las isotopías fundamentales de esta obra. La muerte, en primer lugar, podría ser la candidatura obvia, sin embargo, no existe por sí misma una isotopía de la muerte sino una isotopía de ciclos dentro de la cual la primera permanece inserta. Tal es la isotopía mayor a la cual se hallan subordinadas todas las demás con la excepción de una; la de lo personal, lo subjetivo o lo individual. Esta última, si se viera de forma lineal, avanzaría junto con la primera, casi de forma paralela, pero no por completo; se encuentra, para mayor exactitud, incrustada en el centro de la otra de manera tal que funciona como su eje, alrededor del cual se desarrollan los ciclos.

La periodicidad no se encuentra explicitada, no hay palabras tales como inicio, final, retorno o similares; resulta ser una mera insinuación de los semas con los que operan los desvíos tanto del nivel metasemémico como metalógico. Esta isotopía, entonces, no se limita a subyacer sino a auto-replicarse internamente a través de otras isotopías menores cual si de muñecas rusas se tratara. Esto, sin duda, requiere una pormenorización; obsérvese el título de la obra y cómo desde el título ya existe un ciclo

implícito; /xopantlan/, traducido como “tiempo de lluvia”, carga consigo los semas del cambio estacional y esto, a la vez, involucra una isotopía de la naturaleza cuyos lineamientos secundan sus análogos. Incluso aquellos cuya índole proviene de lo humano.

De esta manera, por ejemplo, las flores implican una temporada del año y tal temporada, la de lluvias, posee dentro de sí el ciclo del agua y el nacimiento de nuevos brotes, los cuales eventualmente han de morir; aquel detenta, entonces, también el ciclo de la vida. La isotopía del individuo, incluso del ser humano si se desea, no es inmune a lo anterior; sus correspondientes procesos se encuentran supeditados y representados en el poema de acuerdo a lo que dicta la isotopía de la naturaleza. Así pues, si el individuo se encuentra inserto en la celebración del Día de muertos, está sujeto a la misma temporada del año en que florece el cempoalxóchitl; si, por el contrario, se tratase de un velorio, este dependerá del ciclo del día y la noche. Su mera existencia como ente, desde luego, ineludiblemente obedece a la misma ley.

Este último es un punto de particular relevancia en esta obra; si bien quedó establecida la inexistencia de una isotopía de la muerte, es manifiesta la presencia de múltiples operaciones de supresión-adjunción en ambos niveles de este plano, metáforas que conforman una alegoría al respecto. El ciclo del día y la noche, por ejemplo, juega un papel destacable no solo por su asociación con el inicio de la vida y el fin de esta respectivamente, sino por la forma en la cual Santopietro lo utiliza a lo largo del poema. Nótese el predominio de la oscuridad durante la primera estrofa; lo nocturno se encuentra vinculado con el sueño y ambos, con la muerte. El individuo se enfrenta al deceso de otro, uno de especial importancia puesto que la madre, como la tierra, es símbolo de vida; las “luces que vuelan”, sean artificiales o, incluso, sobrenaturales, se alinean con lo humano para presentar oposición a esta penumbra ambiental.

En la segunda estrofa, por otra parte, ocurre lo contrario; si primero se mencionan los días en plural, los cuales semejan el transcurrir de la vida; eventualmente, y en sincronía con el final del poema, “la luz se agota” como indicación del fin de aquella. Adicionalmente, las “batallas tristes” y la “poesía

dulce” se pueden considerar ambas como elementos no naturales, sino propios del individuo y, con todo y la antítesis que forman, pueden representar los remanentes luego de la muerte o los retazos de vida que la preceden. En cualquiera de los casos, estos poseen un fuerte vínculo con la novena línea pues el canto de los pájaros sí es un elemento natural y su efecto de enrojecer el cosmos es una operación de supresión-adjunción de semas cuyo referente bien puede ser el ocaso o el alba y, por lo tanto, anuncia “la hora cuando la luz se agota de esta tierra”. Resulta pertinente, entonces, destacar la multiplicidad de lecturas permitidas por la mayoría de los componentes del poema; una ligera ambigüedad cuya conformidad con el carácter cíclico de la isotopía principal se basa en la carencia de un inicio o un final determinados en tal concepto y, en consecuencia, la posibilidad de insertarlos en cualquier parte del periodo que sea.

De esta manera, Santopietro se permite también ofrecer nociones, en principio, opuestas sin que por ello estas resulten incompatibles ni excluyentes entre sí; tierra y cielo, tristeza y dulzura, luz y oscuridad, vida y muerte, cosmos e individuo. Ante tal situación, es preciso recuperar un precedente directo que no se había hecho presente de tal manera en muestras anteriores: los difrasismos descritos por Garibay. Si bien es correcto precisar la ausencia de una manifestación en el plano de la expresión como “in atl in tepetl” y la no contigüidad, es clara la viabilidad de considerar los ejemplos previos como realizaciones del mismo recurso retórico en el plano del sentido. Máxime cuando se observa el conjunto formado por /xochitlahtolli/, cuya traducción es “poesía” o “palabra florida” y /totohuicaliztli/, el “canto de los pájaros”; es notoria la relación con las líneas “dejemos al menos flores”, “dejemos al menos cantos” del poeta Nezahualcóyotl en “Un recuerdo que dejo”; aquello denominado por Garibay y León-Portilla como “flor y canto”.

Resulta sencillo advertir, entonces, la manera en la cual un tema de considerable recurrencia es abordado a través de isotopías cuyo comportamiento no es en absoluto frecuente. Si bien el ethos es perceptible luego de una lectura superficial, revela una mayor profundidad al considerar la auto-incrustación de aquellas en pos de replicar la periodicidad del mundo; lo individual dentro de lo comunitario, lo cual se halla inserto en ciclos cada vez mayores. Sin embargo, el poema se cuida de no

tocar el límite máximo; es probable, en efecto, la supeditación de todo lo anterior al dictamen de la naturaleza, pero no hay especulación allende salvo por la insinuación de lo divino en los semas latentes de algunas imágenes como las luces que vuelan, el copal o la ceniza del humo tibio y los brotes sagrados.

Es así como se concluye que en esta obra se ha llevado a cabo tanto la experimentación en los planos de la expresión y del sentido, como la recuperación de los recursos retóricos “clásicos” dentro de lo perteneciente a la cultura autóctona. Es decir, Santopietro no solo ha indagado en el pasado sino que ha hecho una proyección o, como mínimo, una propuesta para el futuro y eso, en definitiva, es un indicador optimista para la poesía en náhuatl.

3.6 “Keman nimoyekmatajtalis” de Eugenio Valle Molina

Esta obra pertenece a Eugenio Valle Molina, quien es originario de Cuetzalan en el estado de Puebla y nació en 1973, por lo cual, pertenece al grupo de mayores de cuarenta años del corpus. Su trabajo no se limita a la poesía, sino que también se desempeña en otras áreas de las letras y forma parte, además, de la *Enciclopedia de la Literatura Contemporánea en México* (“Xochitlajtoli”).

Keman nimoyekmatajtalis

(cuando)	Keman nimoyekmatajtalis notasojkaikniuan namech tajtaniliti xinech tokakan maj amo onka ixayo niono ixmimiakxochit	[7]
(donde)	kampa kintokaj ne noxolal	
(y)	uan ijkon nikaktos	(5)
(cómo)	keniuj kakisti in ejekat itech in xiuit	
(y)	uan niinekuikatilis in chapolimej	
	Amo xikuikakan kostikxochimej niono xichokakan itenoj notalkomit	[5]
(mejor, sino)	kachi kuali xikamaixpouakan xochitajtolmej tein nikijkuiloj	(10)

(y)	uan ijkon xotas in mexkaltanex	
(que)	tein kitauilis noyolo itayokoyalis	
(cuando)	Keman nimoyekmatajtalis notiotsin nikneki niyetos itech in koujpapatnalis tein totomej	[5]
(donde)	kampa iitsmol tein chamaky	(15)
(y)	uan itech in uiuiyokalis tein mixkiauit	
(que)	tein kikuechauh kafentajmej tein Cuetzalan	

Chikuase mesti tein xiuit 2012

Al ser esta la última muestra del corpus, no es de sorprender la constatación de ciertas características del plano de la expresión que han resultado comunes a todos los poemas observados; en los diecisiete versos que componen la obra y las tres estrofas en que se encuentra dividida no es posible discernir algún patrón métrico. Los criterios para la distinción de versos y estrofas se encuentran por demás explicados si bien es necesaria la acotación de que tal fenómeno sí presenta una variabilidad mucho mayor y no constituye, por lo tanto, un rasgo universal.

Con relación a esto último, sí existe un atributo cuya presencia separa este trabajo del resto de las muestras y es la absoluta supresión de marcas de puntuación; no hay comas, ni signos de interrogación o exclamación e incluso los puntos y aparte del final de cada estrofa están ausentes. Sería admisible objetar que este fenómeno puede tener como origen el simple hecho de que la lengua náhuatl no precisó recurrir a tales mecanismos sino hasta tiempos de relativa actualidad; además, en algunas muestras anteriores se ha encontrado un conjunto de incidencias similares cuyo señalamiento no ha sido omitido; si bien no alcanzan el mismo grado de supresión total, la puntuación sí exhibe disparidades entre las dos versiones de cada poema. No obstante, si en otros casos goza de menor relevancia, en el actual parece sensato considerar tal peculiaridad como un desvío de la forma en lugar de una simple errata; el motivo es sencillo, este poema presenta una inclinación hacia la oralidad.

Nótese, en primera instancia, la marcada tendencia hacia la adjunción de la obra; a tal punto es así que, al menos en el plano de la expresión, no hay operaciones de supresión con la salvedad del

metagrafo involucrado en los signos de puntuación y la de supresión parcial que rompe la sintaxis para formar los versos; aunque en este aspecto es posible afirmar que no existe, como consecuencia, un encabalgamiento, pues la integridad de los sintagmas se mantiene intacta. De esta manera, a pesar de que la versificación efectivamente se trata de una operación de supresión parcial de la sintaxis, también es correcto asumirla como parte del grado cero de la poesía. Esto es relevante porque si bien aquí se presenta una disposición formal similar a la de la poesía escrita, en realidad imita en cierto grado la fluidez del habla.

Para ejemplificar esto basta con observar la manera en la cual cada estrofa se compone de una sola oración si se la considera como la manifestación de una idea completa e independiente. Es cierto, si se las descompone se encontrarán diversas oraciones subordinadas y coordinadas; no obstante, esto constituye una distensión de la sintaxis, además de los correspondientes desvíos de abundancia de coordinación y subordinación, implica la acumulación de complementos del verbo para llevar la oración a una amplitud mucho mayor. Para observar lo anterior con mayor facilidad a continuación se muestra la primera estrofa con su traducción:

Keman nimoyekmatajtalis notasojkaikniuan	Cuando junte las manos, amigos
namech tajtaniliti xinech tokakan	voy a pedirles que me entierren
maj amo onka ixayo niono ixmimiakxochit	sin lágrimas ni nardos
kampa kintokaj ne noxolal	en el cementerio de mi pueblo,
uan ijkon nikaktos	para seguir escuchando
keniuj kakisti in ejekat itech in xiuit	el rumor del viento sobre la hierba
uan niinekuikatilis in chapolimej	y la serenata de los grillos.

Puede notarse, entonces, cómo a cada complemento o sintagma corresponde un verso y si este último existe como tal es únicamente debido, por un lado, al uso del espacio en blanco, el cual casi cumple la función de la puntuación en el sentido de separar los elementos que lo requieren y, por otro, a la preponderancia del inicio del verso. Esta última característica ha probado ser en extremo frecuente en la poesía náhuatl contemporánea y en este caso demuestra incluso que le es posible hallar nuevas formas

de manifestarse; opta, en lugar de recurrir a una operación de adjunción repetitiva en el los niveles inferiores, por una operación de supresión-adjunción que intercambia la categoría léxica del primer elemento del verso por una conjunción (ya sea subordinante o coordinante) y entonces repite este proceso mediante una adjunción repetitiva en la mayoría de los versos.

Esto es, sin duda, la generación de una armonía que, si bien no es exactamente una rima inicial, sigue varios de sus lineamientos y concuerda con los señalamientos hechos respecto a esta tendencia en la mayoría de las muestras. No obstante, no resulta sencillo observar tal fenómeno en la traducción, por ello, se han añadido entre paréntesis a la izquierda de la versión original las conjunciones correspondientes a la primera palabra de cada verso.

Es notoria la manera en la cual la mayor parte de los desvíos del plano de la expresión se aglutinan en torno a este fenómeno y, por consiguiente, también la relativa exigüidad en la cantidad de los mismos. Se puede mencionar, si acaso, la adición de la fecha en náhuatl al final del poema, pero siguiendo el calendario gregoriano a diferencia de “*Gossypium hirsutum*” que sí sigue el formato autóctono. La situación cambia, no obstante, al estudiar el plano del contenido, en donde se advierte una propensión hacia tales dominios.

Cuando junte las manos

Cuando junte las manos, amigos,
 voy a pedirles que me entierren
 sin lágrimas ni nardos
 en el cementerio de mi pueblo,
 para seguir escuchando (5)
 el rumor del viento sobre la hierba
 y la serenata de los grillos.

No lleven flores amarillas
 ni lloren a la orilla de mi tumba,
 sino lean los versos que escribí (10)
 para encender el racimo de luz

que ilumine mi corazón sombrío.

Cuando junte las manos, Dios mío,
quiero estar en el vuelo de los pájaros,
en cada retoño del chamaky
y en el temblor de la llovizna
que humedece los cafetales de Cuetzalan.

(15)

Junio de 2012

Un punto de partida propicio para abordar el plano del contenido es el de retomar la adjunción de elementos subordinados y coordinados a la oración principal. Esto se debe a que tal fenómeno no se encuentra enmarcado con exclusividad al plano de la expresión ni, por el contrario, basta únicamente con las operaciones que abarcan el sentido para explicarlo. Si en la primera instancia se trata de una operación de adjunción que amplía la sintaxis; en el plano del sentido también resulta ser una operación de adjunción muy semejante al pleonasma que, no obstante, añade información extralingüística. Esto podría ofrecer la apariencia de replicar la tendencia aditiva del plano formal, mas no es el caso; como se verá, existe además un conjunto de operaciones cuya tarea es el de “encubrir” parte de esa información, en otras palabras, operaciones de supresión parcial o supresión-adjunción.

Quizá la muestra más evidente de ello se encuentra en el eufemismo presente incluso desde el título: “cuando junte las manos”. El primer verso abre con esta misma expresión, cuya alusión es, sin duda, la muerte y continúa con la solicitud de que entierren a la persona sin lágrimas ni nardos; nótese el peculiar uso del término “enterrar”, es claro que el sentido es literal, sin embargo, posee un segundo significado al cual refiere simultáneamente y es el de la ceremonia alrededor de la muerte, un funeral o un velorio. Lo anterior implica tanto un metalogismo por adjunción como una silepsis en el sentido que le da Fontanier, pero el foco de la cuestión recae en la manera en la cual el primer sentido es reforzado a través de la supresión parcial del segundo.

Obsérvese el tercer verso, añade dos negaciones; “sin lágrimas ni nardos”; ninguno de estos conceptos se vincula en principio con el primer sentido, sino con la ceremonia que implica el segundo.

Las lágrimas, por una parte, funcionan bajo una operación metasemémica de adjunción, específicamente, una sinécdoque particularizante; por otro lado, en los nardos se recurre a una segunda silepsis; primero señala a la flor en sí misma y, metalógicamente, al ornamento que implica; después se lleva a cabo una operación de supresión-adjunción metalógica, algo muy semejante al eufemismo dado que de forma extralingüística apunta a la religión; el nardo es una flor que se relaciona con San José y este, a su vez, con la “buena muerte”. Este simbolismo es lo que permite construir el desvío en cuestión; las lamentaciones, el llanto, la decoración y manifestaciones religiosas son propios de los ritos de despedida de un difunto y su rechazo es lo que suprime parcialmente, aunque también de manera ajena al código, el segundo significado de “enterrar”.

De esta manera resulta más sencillo distinguir el modo en que se opta por velar lo que fue añadido; en otras palabras, en los dominios del metatasa y el metasemema las operaciones adjuntan elementos, mientras que en el del metalogismo se los suprime parcialmente. A pesar de que se puede encontrar esta pauta en otros versos, debe hacerse un señalamiento respecto a los cuatro versos subsiguientes; la traducción presenta desvíos inexistentes en la versión original. Esto no indica en absoluto una traducción deficiente, se trata simplemente de los efectos normales de semejante tarea; algunos desvíos se pierden y otros aparecen sin intención. Obsérvese la siguiente traducción alternativa de la primera estrofa:

Keman nimoyekmatajtalis notasojkaikniuan	Cuando junte las manos, amigos
namech tajtaniliti xinech tokakan	voy a pedirles que me entierren
maj amo onka ixayo niono ixmimiakxochit	sin lágrimas ni nardos
kampa kintokaj ne noxolal	donde entierran en mi pueblo
uan ijkon nikaktos	y así yo escuche
keniuj kakisti in ejekat itech in xiuit	cómo se escucha el viento en la hierba
uan niinekuikatilis in chapolimej	y el canto de los grillos.

Como se puede percibir, el cambio de sentido entre la traducción original y la anterior es casi inexistente. Se podría afirmar que en esta versión el significado es más literal y tal es con exactitud el punto; decir “donde entierran” en lugar de “cementerio” podría considerarse un eufemismo que

desapareció en la traducción; “el rumor del viento”, aunque ya forme parte del grado cero, en su momento debió requerir la aplicación de una metáfora, la cual no existe en esta versión; por último, algo similar ocurre con “serenata” y “canto”, pues el primer término requiere de una operación metasemémica y el segundo es prácticamente grado cero. En resumen, la traducción alternativa es, en efecto, más literal o, si se prefiere, más cercana al grado cero y esto confirma una observación realizada en el apartado correspondiente al plano de la expresión: el poema realiza un ethos a través de la imitación del habla cotidiana o de la oralidad.

Por otra parte, un examen superficial de la segunda estrofa arroja la impresión de que las dos primeras líneas constituyen un pleonasma de los versos segundo y tercero de la primera estrofa y, en efecto, tal es el desvío presente; sin embargo, esta operación metalógica se aleja un poco de este dominio para permanecer en un nivel inferior; es decir, pareciera que los lexemas son cercanos y los significados, casi idénticos y, no obstante, en un nivel extralingüístico las dos estrofas se separan.

Si se empieza por lo más básico los desvíos son muy similares, se añaden elementos cuya información, como se mencionó, puede ser repetitiva e incluso se encuentra velada parcialmente; nótese cómo decir “flores amarillas” en lugar del nombre específico de la flor es un desvío idéntico al de “donde entierran” en lugar de “cementerio” o “panteón”. En el segundo verso, por otra parte, se opta por una expresión de forma más directa; en esta ocasión sí se dice “llorar”, no “lágrimas” y “tumba” no resulta ser un eufemismo. La escisión con la primera estrofa ocurre, entonces, en un plano temporal y costumbrista. Para entender esto debe notarse la ausencia de la expresión “cuando junte las manos” en la segunda estrofa; la primera, sin duda, habla del momento de la muerte, en el cual la solicitud del yo lírico es el de un entierro sin lamentaciones ni ceremonias, pero en el lugar de su preferencia. En contraste, la segunda estrofa habla de un momento posterior al de la muerte puesto que ya no se menciona un entierro, sino una tumba y, con toda probabilidad, la ocasión es la del día de muertos, dado el requerimiento de no llevar “flores amarillas”, lo cual se puede considerar como otra operación de supresión-adjunción que reemplaza al cempoalxóchitl, cuyo color y asociación con los muertos permiten inferir su alusión.

De esta manera, se empieza a vislumbrar el trazado de las isotopías en el poema y el ethos que este genera. Para facilitar su comprensión se puede dividir la obra en tres secciones a cada una de las cuales corresponde una estrofa y un fragmento distinto de la muerte del individuo. Así, existe una isotopía de la vida y la muerte, la cual, a la par del poema, comienza desde el instante mismo del deceso de aquel y continúa en una sola dirección a través de las tres estrofas y de cuatro flores cuyo simbolismo es fundamental para la conformación del ethos. A la primera estrofa concierne, como se mencionó, el momento de la muerte y en ella, además, aparece la primera flor, el nardo; las operaciones que lo vinculan con el ornamento y los ritos fúnebres ya han sido expuestas y su rechazo es de particular importancia pues es realizado en pos de elementos pertenecientes a una isotopía de la naturaleza; es preferible escuchar el viento en la hierba y el canto de los grillos.

En la segunda estrofa aparecen dos flores más; la más evidente es la flor amarilla o *cepoalxóchitl* y su relación con el día de muertos. Sin embargo, la tercera flor no es en absoluto manifiesta hasta que se estudia el décimo verso de la versión original; ahí se puede leer */xochitajtolmej/*, lo cual se tradujo aceptablemente como “versos”, pero suele interpretarse como “poesía” y si se apela a su significado más literal sería “palabra en flor” o “palabra florida”. La aceptación de esta última en conjunto con el rechazo de la anterior provee evidencia del funcionamiento de un desvío metalógico muy similar a la antítesis; algo que se podría sintetizar, a pesar del verso interpuesto, como “no deseo flores amarillas, sino palabras floridas”. En tal caso, entonces, se puede formular una operación similar, aunque con un simbolismo diferente, si se toma en cuenta la información extralingüística de los metalogismos; la segunda flor bien puede simbolizar tradición, pero en el núcleo representa un retorno, un recuerdo. Optar por la tercera flor, la de la poesía, otorga tanto a la estrofa como al ethos una naturaleza testamentaria; pretende dejar atrás un legado.

El ethos, no obstante, tiene el potencial de ir todavía más lejos, resulta más complejo gracias a una capa adicional de significación que aporta la presencia de la tercera estrofa. Esta posee, de nueva cuenta, la expresión “cuando junte las manos”, sin embargo, esto no implica de forma rigurosa un

retroceso al transcurso del deceso; más bien alude, simplemente, al tiempo posterior a su consumación y manifiesta el anhelo ya no de percepción de la naturaleza, como en la primera estrofa, sino de formar parte de ella. Esto es observable en los versos decimocuarto, decimoquinto, decimosexto del poema y, sobre todo, en la encarnación de la naturaleza que la cuarta flor, “el chamaky”, supone. A lo anterior se suma el cambio de vocativo del decimotercer verso respecto al primero; cambia de “amigos” a “Dios mío”. Esto cobra gran relevancia porque, en efecto, en la última parte del poema, al igual que en la parte final de la vida de un ser humano, lo que se expresa es cierta búsqueda de espiritualidad, pero principalmente de trascendencia.

Bajo tales consideraciones se confirma la naturaleza del ethos señalada con anterioridad; el poema tiene considerable similitud con un testamento en tanto que deja atrás un legado, pero posee un parentesco todavía mayor con el de una última voluntad expresada oralmente. En la última estrofa incluso podría señalarse una vaga semejanza con un rezo o una súplica; esto no sería en absoluto incompatible con la alusión de la primera flor, puesto que no constituye una negación de la parte espiritual, o divina incluso, que se le puede atribuir de forma metalógica, sino su búsqueda en fuentes provenientes de la naturaleza.

De esta manera, queda expuesta la estructura del poema y el sentido que posee cada estrofa; en síntesis, la primera habla del fallecimiento y el rito, la segunda es sobre el recuerdo y el legado y la última trata el tema de lo divino y la trascendencia. Por último, resta señalar la existencia de un considerable parecido entre el presente trabajo de Eugenio Valle Molina y dos poemas de Nezahualcóyotl; “No acabarán mis flores” y “Un recuerdo que dejo” pues en todos es posible encontrar el difrasismo de “flor y canto” y hablan sobre la permanencia de una labor a pesar del término de la vida.

Así, no es difícil observar que en la isotopía de la vida y la muerte se presenta esta última tan solo como un momento; la vida, por el contrario, tiene mucha mayor relevancia dado que al indagar respecto a la permanencia todo apunta a seres y fenómenos naturales relacionados con la vida, incluyendo la poesía que se deja atrás para que otros lean. El ethos, en efecto, es el de leer una especie de testamento a la vez que el testimonio de la vida de un personaje.

Conclusiones

Bajo las consideraciones anteriores, no resta sino reconocer la calidad del trabajo de los autores y la naturaleza multifacética que la evidencia aportada por sus obras otorga a la producción lírica del náhuatl contemporáneo. Si bien se admite la necesidad de una mayor cantidad de estudios enfocados en este tema y el desarrollo de un panorama más amplio respecto al canon autóctono, se puede sostener sin vacilación que se ha encontrado el indicio de su existencia y, quizá, vislumbrado el esbozo que traza hacia el futuro.

Las muestras permiten señalar que en el plano de la expresión el metagrafo se encuentra entre las metáboles más relevantes; la distribución de la forma, el uso del espacio en blanco, de las mayúsculas y la puntuación son algunas de sus manifestaciones y establecen, además, la constatación de que la poesía en esta lengua no se halla atrapada en la oralidad; pues a pesar de dificultades, como la ya mencionada falta de estandarización de la ortografía del náhuatl, no se limitan a la mera transcripción de una composición oral, sino que fueron concebidas para transmitirse en un medio escrito.

La oralidad, sin embargo, no queda relegada a un segundo plano; fueron abundantes las operaciones retóricas en ambos planos encausadas hacia lo auditivo. “Techotzin” es, probablemente, el ejemplo en el cual ambos recursos, visuales y sonoros, hallaron cabida de manera más balanceada; no obstante, también “Inacaztla tepetl” y “Keman nimoyekmatajtalis” recurren a operaciones muy destacables. Algunas menciones son el uso de la onomatopeya, los desvíos en los niveles merismático y fonemático e, inclusive, la imitación del habla cotidiana en el plano de la forma.

Adicionalmente, debe mencionarse la incidencia de otra metábole de suma importancia cuya relación con lo anterior se encuentra, con toda probabilidad, eclipsada por su rareza. Esta posee un vínculo simultáneo con los dos niveles del plano de la expresión y se presenta como la consideración del acento y el conteo silábico para formular uno de los desvíos retóricos que Judith Santopietro llevó a cabo en “Xopantlan”. La cuestión de la métrica se ha mencionado con anterioridad; Brinton señaló en su

momento la cantidad de sílabas como un elemento de importancia; Karttunen y Lockhart admiten lo “problemático” del asunto; Garibay reconoce la necesidad de estudios relacionados, pero se limita a poco más que eso. En resumen, hallar una manifestación de este desvío en particular es, en efecto e independientemente de su exigüidad, muy significativo; por un lado, puede ser un vestigio de desvíos que en potencia se han pasado por alto en los estudios relacionados, ya sea en el náhuatl clásico o en alguna otra variante; por otra parte, existe la posibilidad de que sea el indicador de la aparición de nuevos desvíos retóricos en el canon náhuatl, una evolución en ciernes. En cualquiera de los casos, se le debe conceder la razón a Garibay: es precisa la elaboración de nuevos estudios más profundos al respecto.

En cuanto a otras operaciones del plano de la forma, se pudo observar una considerable variedad; si bien entre los más destacados cabe mencionar la considerable ruptura de la sintaxis de algunas muestras en contraste con el cuidado de su integridad e incluso la abundancia de coordinación, subordinación y yuxtaposición de otras. Estas operaciones de adjunción y supresión parcial, no obstante, se hallaron supeditadas a una tendencia de gran distinción dada la influencia que ejerce en otros desvíos y su presencia casi universal; se denominó por su conveniencia para dar a entender un punto como “rima inicial” si bien este nombre no es del todo exacto; se trata, más bien, de una concentración de recursos retóricos en los lexemas iniciales de cada verso. Estos desvíos conformaron un patrón o armonía en cuyo beneficio se alinearon múltiples operaciones del plano expresivo y en niveles variados, al punto de realizar adjunciones repetitivas, tanto al inicio como al final de la primera palabra, que abarcan la lengua en un grado tan elemental como el nivel merismático de Benveniste; alterar, como se mencionó, la sintaxis en pos de continuar la tendencia; tomarse licencias gramaticales e incluso permutar sus categorías.

Lo anterior, por lo tanto, sí posee en ocasiones un parentesco muy cercano con la rima, la aliteración, la anáfora o la paronomasia, pero es evidente que ninguno de estos términos resulta suficiente para comprender este fenómeno y esto, sin duda, justifica el uso de esta herramienta teórica, pues permite describir alteraciones del lenguaje para las cuales no existe nombre o equivalente en las pautas

occidentales. Tal incidencia, común a la mayoría de las obras del corpus, sí puede considerarse como uno de los rasgos definitorios de la producción lírica del náhuatl contemporáneo.

En el plano del contenido, por otra parte, la heterogeneidad de metáboles es equiparable a la de su contraparte; si bien es posible observar operaciones de adjunción, supresión o mixtas en la misma medida, no resulta de esa manera al realizar un balance entre las operaciones de un plano respecto al otro, es decir, que algunas de las obras exhiben una clara preferencia por operar en uno de estos. Sin embargo, esto no compromete la diversidad retórica, sino que demuestra la capacidad de intervenir en cualquiera de ellos o incluso en ambos sin volcarse en una misma fórmula. Por lo tanto, se puede sostener que los resultados obtenidos de este análisis no poseen concordancia alguna, al menos en lo concerniente a la poesía del náhuatl contemporáneo, con lo expuesto por Garibay; sus señalamientos acerca de la homogeneidad formal y significativa de la poesía en la variante clásica de esta lengua, además del “cansancio” derivado, no encuentran cabida en obras recientes.

Se debe conceder, no obstante, que es correcta la anotación respecto a la presencia universal de una isotopía de la naturaleza, pues no es difícil observar las alusiones en todas las muestras del corpus. Sin embargo, es preciso también añadir y resaltar que la utilización dada a tal recurso resultó en extremo variada y muy desarrollada. Se le ha denominado recurso y no temática por el sencillo motivo de que no es posible afirmar que la naturaleza sea el tema de la composición de ninguno de los autores; han demostrado, más bien, valerse de ella como vehículo para la expresión, un medio para construir un ethos. Obsérvese el caso de “Siuayaotl”, en el cual, esta isotopía funciona en asociación con la de feminidad a través de un punto en común para oponerse a la muerte; el punto en común es el del origen de la vida y la muerte no es una muerte natural, sino una violenta, producto de una problemática social del tiempo y lugar en que la obra fue escrita. En “Techotzin”, por otra parte, también se habla del inicio de una vida, pero el tema es otro muy diferente; mucho más personal y en absoluto social; en contraste, “Gossypium hirsutum” exhibe una gran preocupación por el peso de lo social, lo económico e incluso lo histórico sin dar lugar para cuestiones individuales; la naturaleza, entonces, se encuentra considerada en esta obra por

su papel como recurso y recibe una función simbólica para manifestar cuestiones morales. Adicionalmente, “Inacaztla tepetl” toma un camino distinto y explora el erotismo a través de esta isotopía, mientras que “Xopantlan” toca el tema de la muerte; no obstante, no se trata de la misma muerte que en “Siuayaotl” ni tampoco trata la vida y la naturaleza de la misma manera; en lugar de una confrontación, presenta la inserción de la muerte como uno más de los muchos ciclos naturales que existen en el mundo que rodea al individuo y del cual éste forma parte. Por último, en la propuesta de “Keman nimoyekmatajtalis” también se encuentra presente la muerte y la naturaleza; no obstante, la diferencia radica en que la muerte es un evento inevitable y el individuo, consciente de ello, prepara un legado y busca en la naturaleza una forma de trascender.

Por lo tanto, resulta evidente que esta isotopía es, en efecto, otro de los rasgos definitorios de la poesía náhuatl contemporánea con la puntualización, no obstante, de que no lo es bajo la misma conceptualización que hizo en su momento Garibay; en otras palabras, la isotopía es común, pero su propósito y la manera de utilizarla son siempre diferentes. Resulta claro, entonces, que no se puede hablar de una falta de complejidad o un limitado abanico de desvíos retóricos o de temáticas, sino todo lo contrario; la producción lírica en náhuatl ha demostrado su capacidad para desarrollar asuntos que requieren consciencia de su situación como una cultura singular dentro de un entramado global y expresar su pensamiento al respecto con elocuencia. Su aptitud para incorporar nuevos mecanismos retóricos habla de su potencial para evolucionar y crecer; mientras que el uso de sus propios recursos, independientemente de si poseen un análogo o siquiera un nombre en la perspectiva occidental, da fe de sus cualidades, no solo para generar una identidad estética, sino para realizar aportaciones originales al compilado de la poesía universal.

Finalmente, resta hacer una compilación de los retos que todavía no han sido superados y del trabajo que falta por hacer. En primer lugar, por ser lo más importante, la conservación de la vigencia de la lengua en todas sus formas, sin limitarse a la recuperación y registro de material; por ello, se reitera que la crítica literaria y el análisis poético juegan un rol mayor en la persecución de tales objetivos.

Algunas oportunidades vigentes para la continuidad de este trabajo pueden ser el estudio de los remanentes observados en las obras recientes de los difrasismos descritos por Garibay y la influencia del poeta Nezahualcōyotl; también es muy prometedor el hallazgo de un desvío métrico en una de las muestras, estudiar la posibilidad de su aparición reciente o incluso de su omisión accidental es una tarea que vale la pena; quizá sea pertinente, incluso, aplicar esta misma herramienta teórica en obras del náhuatl clásico para obtener una nueva perspectiva al respecto o, cuando menos, conseguir un punto de comparación para observar la evolución de la lírica náhuatl.

Otro de los grandes desafíos persiste en las consideraciones de índoles transcultural y traductológica; aunque tales perspectivas resultan en extremo atractivas y sin duda demostrarían ser muy provechosos enfoques para estudiar la lírica náhuatl de cualquier época, añadir observaciones de esta clase demostró ser una barrera de peso. Se debe admitir que, en un inicio, se había contemplado la adquisición de la lengua del autor y la lengua en la cual fue dada originalmente la concepción del poema como factores para la discriminación del corpus; a pesar de las evidentes repercusiones que tales elementos tendrían sobre el uso de los recursos retóricos y la interpretación del poema, la disponibilidad de ese tipo de información probó ser escasa y, más importante todavía, el desbordamiento de los fines de este trabajo resultó excesivo. Sin embargo, esto no implica que no sea posible realizar nuevos trabajos al respecto; a pesar de las difícilmente evitables alteraciones que entraña la traducción, la pérdida y aparición involuntaria de desvíos retóricos entre versiones podría señalarse como un indicio prometedor o, si se atendiese a una perspectiva dialectológica, un estudio de las variantes de la lengua con énfasis en la relevancia de las vocales cortas y largas en las operaciones del plano de la expresión también demostraría ser en extremo fructífero.

Una de las aspiraciones máximas en el futuro podría ser la obtención de una poética de corte indígena en cuya definición participasen hablantes nativos. Mientras tanto, lo que se puede hacer es persistir en lo que se tiene al alcance de momento. No se debe ceder a la condescendencia ni a la autocomplacencia; la poesía en náhuatl contemporánea posee, en efecto, el respaldo de una tradición de

siglos y rasgos en común que la identifican, así como la flexibilidad suficiente como para diversificar sus cualidades. Todo lo cual permite vislumbrar un futuro lleno de posibilidades; garantizarlo, si bien difícil, es una meta digna de los mejores esfuerzos.

Bibliografía

- Andrews, Richard. *Introduction to Classical Nahuatl: Revised Edition*. University of Oklahoma Press, 2003.
- Bar-Lewaw, Itzhak. “Huellas del náhuatl en el castellano de México”. *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. por Norbert Polussen y Jaime Sánchez, Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, pp. 199-206.
- Barisone, José Alberto. “Problemas en el estudio de las literaturas indígenas”. *Zama. Revista Del Instituto De Literatura Hispanoamericana*, vol. 5, no. 5, 2013, pp. 153-167.
- Bautista Cruz, Susana. “Panorama de la poesía en las lenguas originarias de México”. *Enciclopedia de la literatura en México*, Fundación para las letras mexicanas, 26 nov. 2021, <http://www.elem.mx/estgrp/datos/1376>
- Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general I*. 19a ed., Siglo veintiuno editores, 1997.
- Brinton, Daniel G. *Ancient Nahuatl Poetry, Containing the Nahuatl Text of XXVII Ancient Mexican Poems: Brinton's Library of Aboriginal American Literature Number VII*. The Project Gutenberg, 2004.
- Caballero, Darío J. *Gramática del idioma mexicano: según el sistema de “Ollendorff”*, Tipografía literaria de F. Mata, 1880.
- Calnek, Edward. “The analysis of Prehispanic Central Mexican Historical Texts”. *Estudios de Cultura Náhuatl*, no. 13, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978, pp. 239-266.
- Chavero, Alfredo. *México a través de los siglos: Historia general y completa del desenvolvimiento social, político, religioso, militar, artístico, científico y literario de México desde la antigüedad más remota hasta la época actual*, Vol. 1, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017.
- Dehouve, Danièle. “Un diálogo de sordos: Los Coloquios de Sahagún”. *Estudios de Cultura Náhuatl*,

no. 33, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, pp. 185-216.

Flores, José A., y L. Valiñas. "A research program for nahuatl sociolinguistics". *International journal of the sociology of language*, no. 96, 1992, pp. 97-109.

Garibay, Angel M. *Poesía indígena de la altiplanicie*, 7a ed., Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

———. Editor. Prefacio. *Poesía náhuatl I: Romances de los Señores de la Nueva España*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

Gingerich, Willard. "Ten Types of Ambiguity in Nahuatl Poetry, or William Empson among the Aztecs". *On the Translation of Native American Literatures*, editado por Brian Swann, Smithsonian Institution Press, 1992, pp. 356-367.

Greimas, A. J. "Hacia una teoría del discurso poético". *Ensayos de semiótica poética*, dirigido por A. j. Greimas, Editorial Planeta, 1976, pp. 10-34.

Greimas A. J., y J. Courtés. *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, versión en español por Enrique Ballón y Hermis Campodónico, Editorial Gredos, 1990.

Grupo μ . *Retórica General*. Ediciones Paidós, 1987.

Hernández de León-Portilla, Ascensión. "El arte de la lengua mexicana y castellana de Fray Alonso de Molina: Morfología y composición". *Estudios de Cultura Náhuatl*, no. 39, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, pp. 167-206.

Hernández, Esther. "La acomodación fonética de los nahuatlismos al español". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, no. 1, 1998, pp. 1-21.

Hernández Espinosa, Gabriel. "(Des) Integración de las poesías indígenas a las literaturas nacionales latinoamericanas: Aproximación al campo literario de la poesía en lenguas indígenas en Chile y México". *Tenso Diagonal*, no. 06, diciembre de 2018, pp. 13-49.

Herrera Aguilar, Moisés. "El arte de la lengua mexicana de Fray Andrés de Olmos (1547). El mérito

humanístico de hacer converger dos mundos”. *Memorias de las Jornadas de Lenguas en Contacto*, Universidad Autónoma de Nayarit, 2011, pp. 59-63.

Horcasitas, Fernando. “La narrativa oral náhuatl (1920-1975)”. *Estudios de Cultura Náhuatl*, no. 13, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978, pp. 177-209.

INALI. *Catálogo de las Lenguas Indígenas Nacionales: Variantes Lingüísticas de México con sus autodenominaciones y referencias geoestadísticas*. Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, 2009.

INEGI. “Estadísticas a propósito del día internacional de los pueblos indígenas”. *COMUNICADO DE PRENSA NÚM. 430/22, 8 de agosto de 2022*, https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/aproposito/2022/EAP_PueblosInd22.pdf

Johansson, Patrick. “Yaocuicatl: Cantos de guerra y guerra de cantos”. *Estudios de Cultura Náhuatl*, no. 22, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, pp. 29-43.

Jongsoo, Lee. “Emergence and Progress of Contemporary Nahua Literature: Fray Ángel María Garibay Kintana, Miguel León-Portilla, and the Pre-Hispanic Past”. *Revista Canadiense de Estudios Prehispánicos*, vol. 39, no. 1, otoño 2014, pp. 29-58.

Karttunen, Frances y James Lockhart. “La estructura de la poesía náhuatl vista por sus variantes”. *Estudios de Cultura Náhuatl*, no. 14, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980, pp. 15-64.

———. Editores. Prefacio. *The Art of Nahuatl Speech: The Bancroft Dialogues*. UCLA Latin American Center Publications, 1987.

Klor de Alva, Jorge. “La historicidad de los Coloquios de Sahagún”. *Estudios de Cultura Náhuatl*, no. 15, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, pp. 147-184.

- Lastra, Yolanda. “La evolución de los estudios sobre las lenguas indígenas mexicanas”. *Amerindia*, no. 37, 2013, pp. 21-50.
- Leander, Birgitta. *In xochitl in cuicatl flor y canto: La poesía de los aztecas*. Instituto Nacional Indigenista, 1972.
- León-Portilla, Miguel. Editor. *Literatura del México antiguo*. Biblioteca Ayacucho, 1978.
- . “Cuicatl y tlahtolli: Las formas de expresión en náhuatl”. *Estudios de Cultura Náhuatl*, no. 16, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, pp. 13-108.
- . “Yancuic tlahtolli: palabra nueva. Una antología de la literatura náhuatl contemporánea”. *Estudios de Cultura Náhuatl*. no. 18, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, pp. 123-169.
- Manrique, Leonardo. “Fray Andrés de Olmos: notas críticas sobre su obra lingüística”. *Estudios de Cultura Náhuatl*. no. 15, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, pp. 27-35.
- “Pueblo”. *Diccionario de la lengua española*, 23a. ed., Real Academia Española, 2014, Consultado el 29 de octubre de 2024, <https://dle.rae.es/pueblo>
- Prem, Hanns y Ursula Dyckerhoff. “Los anales de Tlatelolco: Una colección heterogénea”. *Estudios de Cultura Náhuatl*. no. 27, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, pp. 181-207.
- Rastier, François. “El desarrollo del concepto de isotopía”. *Semiosis*, nros. 12-13, Centro de Investigaciones Lingüístico Literarias, Universidad Veracruzana, enero-diciembre 1984, pp. 59-107.
- SIL. “Scope of denotation for language identifiers”. *ISO 639-3*, SIL International, Consultado el 10 de febrero de 2024, <https://iso639-3.sil.org/about/scope#Macrolanguages>
- Téllez-Nieto, Heréndira y José Miguel Baños Baños. “Los uehuetlahtolli de Fray Andrés de Olmos:

Linguae mexicanae exercitatio”. *Revista de Letras*, vol. 59, no. 1, Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, 2019, pp. 83-96.

Tomlinson, Gary. “Ideologies of Aztec Song”. *Journal of the American Musicological Society*, vol. 48, no. 3, University of California Press, 1995, pp. 343-379.

Valiñas Coalla, Leopoldo. “El adjetivo y sus constituyentes en el náhuatl clásico”. *Cuadernos De Lingüística De El Colegio De México*, vol. 1, diciembre de 2013, pp. 287-323.

Victorio, Juan. Traductor. Prefacio. *Retórica General*, por Grupo μ , Ediciones Paidós, 1987.

Wright, David. *Lectura del Náhuatl: versión revisada y aumentada*. 1a ed., Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, 2016.

“Xochitlajtoli”. *Círculo de poesía*, no. 16, abril de 2019, ISSN 2007-5367, <https://circulodepoesia.com/2019/04/xochitlajtoli-jose-carlos-monroy/>

“Xochitlajtoli”. *Círculo de poesía*, no. 16, abril de 2021, ISSN 2007-5367, <https://circulodepoesia.com/2021/04/xochitlajtoli-santos-de-la-cruz-hernandez/>

“Xochitlajtoli”. *Círculo de poesía*, no. 16, agosto de 2020, ISSN 2007-5367, <https://circulodepoesia.com/2020/08/xochitlajtoli-judith-santopietro/>

“Xochitlajtoli”. *Círculo de poesía*, no. 16, junio de 2021, ISSN 2007-5367, <https://circulodepoesia.com/2021/06/xochitlajtoli-araceli-tecolapa-alejo/>

“Xochitlajtoli”. *Círculo de poesía*, no. 16, marzo de 2021, ISSN 2007-5367, <https://circulodepoesia.com/2021/03/xochitlajtoli-eugenio-valle-molina/>

“Xochitlajtoli”. *Círculo de poesía*, no. 16, septiembre de 2019, ISSN 2007-5367, <https://circulodepoesia.com/2019/09/xochitlajtoli-fabiola-carrillo-tieco/>

Yáñez, Agustín. Prólogo. *Cuentos indígenas*, por Pablo González Casanova, 4a ed., Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.