

Hibridación y organización retórica en los *Cantares de Dzitbalché*

Hybridization and Rhetorical Organization in the Cantares de Dzitbalché

MICHELA CRAVERI

Universidad Católica de Milán, Italia

ORCID: 0000-0001-9553-8134 / michela.craveri@gmail.com

RESUMEN: El presente trabajo se propone el estudio del lenguaje poético de los *Cantares de Dzitbalché*. A pesar de su importancia en el ámbito literario, los textos contenidos en este manuscrito maya han recibido escaso interés desde el punto de vista retórico. Sin embargo, el uso de los paralelismos y de otras figuras de profundización semántica hacen de esta obra un ejemplo magistral de poesía maya. Asimismo, se puede observar en los textos una influencia de la tradición hispánica a nivel morfosintáctico y temático, que también será analizada y discutida a lo largo del trabajo.

PALABRAS CLAVE: *Cantares de Dzitbalché*, poesía maya, retórica indígena, literatura maya.

ABSTRACT: The aim of this paper is to study the poetic language of the *Cantares de Dzitbalché*. Despite its importance in the literary field, the texts contained in this Maya manuscript have received little interest from the rhetorical point of view. However, the use of parallelisms and other figures of semantic deepening make this work a masterful example of Maya poetry. Likewise, it is possible to observe in the texts an influence of the Hispanic tradition at the morphosyntactic and thematic level, which will also be analyzed and discussed throughout the work.

KEYWORDS: *Cantares de Dzitbalché*, Mayan Poetry, Indigenous Rhetorics, Mayan Literature.

RECEPCIÓN: 26/11/2023

ACEPTACIÓN: 15/12/2023

DOI: <https://doi.org/10.19130/iifl.ecm.63.2024/00171S0XW34>

La finalidad de este artículo es el estudio del lenguaje poético de los *Cantares de Dzitbalché*. Me enfocaré en el análisis de su retórica, evidenciando la presen-

cia de recursos de la oralidad y de específicas estrategias estilísticas propias de la tradición maya, como el paralelismo, los difrasismos y los recursos fonéticos. A pesar de la presencia de fuentes heterogéneas, de origen europeo y mesoamericano, es evidente el patrón discursivo maya. También me centraré en la estratificación semántica que el paso de la oralidad a la escritura alfabética ha implicado y la convergencia de significados culturales en las redes del lenguaje poético maya. Considero este documento como un ejemplo representativo de la poética indígena, tanto de la época colonial como de los siglos XIX y XX. Más allá de la clasificación literaria del *corpus* occidental, entiendo por poesía una organización del lenguaje que se aparta de la lengua estándar a través de su específico sistema retórico, para connotar la realidad y expresar sus múltiples significados.

Mi marco metodológico parte de la teoría de la retórica de Paul Ricoeur (1995 y 1980) y en particular de la consideración del lenguaje poético como un instrumento hermenéutico de comprensión de los nudos esenciales de una sociedad. Esto no se reduce a la descripción de los fenómenos retóricos, sino que lleva a la comprensión profunda del sistema de pensamiento y de organización simbólica de una cultura. Se considerarán entonces no solo la desviación de la norma lingüística, sino también la producción de un excedente de sentido por medio de la organización de las figuras fonéticas y de significado.

Los Cantares de Dzitbalché

El libro de los cantares de Dzitbalché consiste en un cuaderno de nueve folios escritos en maya yucateco en doble cara, que contienen 15 cantares, más la portada. Su contenido es poético y ritual y la crítica no ha dejado de subrayar su gran riqueza semántica y su delicado lirismo (Garza, 1980: 39; Nájera, 2007: 11). Entre otros, se señala el importante trabajo de análisis simbólico de Martha Iliá Nájera (2007) sobre el contenido religioso de este documento, que ha permitido aclarar puntos oscuros de la obra y reconstruir también las fases de su composición y de su descubrimiento en el siglo XX.

El mayista Alfredo Barrera Vázquez compró el cuaderno en Mérida en 1942 y terminó su traducción al español muchos años después, en 1959 (Nájera, 2007: 9; Barrera, Cervera y Peniche, 2009: 22). El papel es europeo y la tinta ha sido trazada en parte con el *cheeb*, la varilla maya para la escritura, y en parte con pluma de ave. La variante del maya es del norte de la península, con algunas excepciones (Barrera, 1980: 351-352).

Los *Cantares de Dzitbalché* forman parte de un grupo de documentos alfabéticos que recogen una tradición oral maya prohibida por las autoridades, en la intersección entre oralidad y escritura, sistemas simbólicos y también modalidades discursivas. Habría que plantearse si los *Cantares* pertenecen a un género ya establecido en la época prehispánica o si en cambio configuran un nuevo género, con su propio lenguaje y funciones específicas.

Por su contenido, los *Cantares* son un ejemplo excepcional en la producción poética maya, tanto que una parte de la crítica no ha tardado en definirlos como un ejemplo único de lírica maya (Edmonson y Bricker, 1985: vol. III, 52). Sin embargo, lo que se conserva hoy con el nombre de *Cantares de Dzitbalché* a mi parecer no es la cristalización fiel de textos líricos prehispánicos, sino el resultado de sucesivas estratificaciones surgidas en el horizonte cultural de la Colonia. Los *Cantares* constituyen un *corpus* complejo, en donde se superponen distintos géneros textuales, que cruzan las tradiciones poéticas mesoamericana y europea. Las fuentes son múltiples y heterogéneas, pasando desde la tradición oral maya hasta elaboraciones poéticas occidentales, junto a definiciones y modalidades comunicativas de los documentos religiosos cristianos.

Los Cantares como libro

El encabezado del documento es significativo. La portada se abre con este paso:

*U áanalte'íl óók'ot úuchben wíiniko'ob
suuk u beeta'al way t[e'] kaajo'obe'
ma'ili' kóojok sak máaxo'ob[e']* (Portada, folio 1 r.).¹

Libro de las danzas de los hombres antiguos
se acostumbraban hacer aquí en los pueblos
no había llegado la gente blanca.

y más adelante:

*Le áanalte'a' ts'úbta'ab tumen yuum Ajbam,
u ka'a áabil noj Ajk'ulel tu kaajil Ts'útbaálche', ti' túun jumpúik...
Tu kaajil Junts'útbaálche' t[u] ja'abil ti' jumpúik jumbáak' ka'ak'atun.*

Este libro fue escrito por el señor Ajbam
el biznieto del gran Ajk'ulel del pueblo de Dzitbalché en el entonces un mil...
En el pueblo de Hun Dzitbalché en el año mil cuatrocientos [setecientos] cuarenta
(Portada, folio 1 r.).

La definición del manuscrito como *analte'* (posiblemente del náhuatl *amatl*, “corteza de amate, papel, libro”) constituye un marco que da unidad a los canta-

¹ La paleografía y la modernización gráfica de este y de todos los siguientes pasos de los *Cantares* son de Miguel Oscar Chan, Irma Yolanda Pomol y José Concepción Cano Sosaya. *Cantares de Dzitbalché*, s.f., paleografía y modernización de Miguel Oscar Chan, Irma Yolanda Pomol y José Concepción Cano Sosaya, documento electrónico sin publicar. La traducción del maya al español de todos los pasos de los *Cantares de Dzitbalché* es mía.

res allí contenidos. Es como una perspectiva analítica que nos permite interpretar los textos como un conjunto unitario, a pesar de los diferentes orígenes, funciones y perspectivas de los textos. El uso del término *analte'* no es muy frecuente en la Colonia, ya que se registran solo pocas menciones, por ejemplo en el *Chilam Balam de Tizimín* (Ana Patricia Martínez Huchim, comunicación personal, mayo de 2013). El término más frecuente en maya era *uoh*, “libro, papel”, pero es probable que en el siglo XVIII ya circulara esa definición.

El concepto de libro presupone en sí un criterio de coherencia interna y de autonomía semántica e interpretativa; es la naturaleza misma del libro la que juega un papel unificador y contextualizador de los cantares (Vandendorpe, 1999: 37, 237-238). A pesar de esta indicación de lectura, cabe subrayar que el libro en sí es un artificio colonial, que da una cohesión a textos que en origen se recitaban con mucha probabilidad de forma separada.

La fecha indicada como 1440 quizá es un error del copista por 1740, como indica Barrera Vázquez en su traducción (Barrera, 1980: 356). Es posible también que no sea un error accidental, sino una indicación simulada de forma voluntaria, para dar mayor credibilidad y prestigio al texto, como ocurre con otras fechas deliberadamente falseadas en el *Chilam Balam de Chumayel, Tizimín y Maní* (Gunsheimer, 2009: 132).

El autor indicado, Ajbam [Aj Báalam], posiblemente se refiere al copista de una versión temprana del documento; su papel está legitimado por marcas de autenticidad y por el uso de déicticos, que arraigan la voz hablante en el territorio y en la comunidad. El autor es un portavoz, autorizado a hablar por el grupo social. En muchos documentos mayas a partir de la época colonial, el nombre del lugar y la fecha funcionan también como marcas de autoría, con una identificación entre la voz narrante y su comunidad (Hanks, 2010: 99-101). El cargo del *aj k'ulel* del bisabuelo de Ajbam se asocia a una fecha colonial temprana y desaparece en el tiempo con el surgimiento de las reducciones. Esta figura tenía funciones asociadas a las parcialidades o barrios de los pueblos, junto a los *batab* y a los *kuchcabal* (Hanks, 2010: 81-82). Cabe mencionar también que Dzitbalché estaba bajo el control de los Kanul en época prehispánica (Hanks, 2010: 30) y su *batab* dependía de la autoridad de Calkiní (Nájera, 2007: 15).

La fecha y el lugar de redacción están indicados en la parte inferior —según la costumbre de los documentos mayas coloniales— y lateral izquierda. Los textos legales de matriz hispánica, en cambio, presentan el lugar de redacción en la parte inicial arriba y solo la fecha en la porción inferior (Chuchiak, 2009: 174).

El manuscrito y su copista

Ruth Gubler y David Bolles (2001: 15-16) en su edición crítica de las *Relaciones de las cosas y sus nombres de esta provincia del Yucal-Petén* han señalado las semejanzas gráficas entre este manuscrito y los *Cantares de Dzitbalché* (Gubler y Bolles, 2001:

15-16; Bolles, s.f.). El autor de las *Relaciones de las cosas y sus nombres de esta provincia del Yucal-Petén* fue fray Juan Pedro de Herrera, que ya había participado en la evangelización del Petén. Posiblemente llegó de Andalucía a Guatemala en 1683 (Gubler y Bolles, 2001: 9-10). A principio del siglo XVIII, redactó esta obra, que contiene un catecismo en maya y un breve vocabulario, junto a información etnográfica y botánica de la provincia de Yucatán. Tal vez parte de este documento es la copia de manuscritos anteriores de la misma provincia (Gubler, 1992: 27). La escritura de las *Relaciones* es típica del siglo XVIII, con una mezcla de letra mayúscula y minúscula. Como afirma el mismo Juan Pedro Herrera, el material fue dictado a unos escribas, que redactaron concretamente la obra (Gubler y Bolles, 2001: 14, 42).

El vocabulario y los epítetos usados en los *Cantares de Dzitbalché* y en las *Relaciones de las cosas* del padre Herrera son muy parecidos. En particular, el catecismo presente en las *Relaciones* parece haber servido como base para la terminología religiosa del autor de los *Cantares*. Se nota, por ejemplo, la recurrencia de las mismas expresiones en los dos manuscritos, como *vay-yokol-c[ab]*, “aquí sobre la tierra” (Gubler y Bolles, 2001: 5 r.; Nájera, 2007: 143, 148, 150, 160), *hvn-nab-kú*, “el único dios” (Gubler y Bolles, 2001: 5 r.; Nájera, 2007: 145, 146, 148, 163), *ciich-celem yum*, “hermoso señor” (Gubler y Bolles, 2001: 5 v.; Nájera, 2007: 143, 144, 145), *ciich zuhuy colel*, “hermosa virgen señora” (Gubler y Bolles, 2001: 7 v.; Nájera, 2007: 150); *Cizin*, “dios de la muerte, diablo” (Gubler y Bolles, 2001: 5 r.; Nájera, 2007: 146).

Sin embargo, según la lectura de María Elena Guerrero (comunicación personal, 2013), los documentos tienen características paleográficas distintas. En particular, en los *Cantares* los rasgos son firmes, pero las líneas de las letras no son uniformes, con una carga de tinta en algunas letras y una ligera inclinación hacia la derecha. Hay líneas de separación entre las sílabas o palabras. Los cuerpos de algunas letras son cuadrangulares y sobresalen, con los rasgos de inicio y fin angulados, por ejemplo en la *p*, *a*, *h* y *d*. Por último, la *x* tiene la terminación y el inicio de la línea de cruce de forma angulada o de bastón (Guerrero, comunicación personal, 2013).

Por otro lado, siempre, según la misma estudiosa (Guerrero, comunicación personal, 2013), en el documento del padre Herrera, las letras escritas con mayúsculas son más uniformes, con rasgos firmes y una escritura recta. La separación de los párrafos es clara y a diferencia de los *Cantares*, los párrafos después de una pausa empiezan con letra capital. En los subtítulos las letras sobresalen y la *h* se ve como *k*, pero en el cuerpo del texto estas características no se evidencian. La *t* tiene tilde del cruce tajante y la *u* está escrita indistintamente como *v*, como en latín. El guion de separación de los morfemas es poco visible. Desde la foja 7v del manuscrito de Herrera, la escritura es más compacta, con mayúsculas y minúsculas indistintas y con una inclinación a la derecha. A partir de la foja 8r la escritura no respeta los párrafos, sino que es corrida de extremo a extremo; sin embargo, en la foja 8v se vuelve a trabajar como en las anteriores (Guerrero, comunicación personal, 2013).

Sin duda el copista no fue el mismo padre Herrera. En primer lugar, por las diferencias gráficas y además por el contenido subversivo de los *Cantares*, que con seguridad no hubieran sido transcritos para su conservación por un religioso español, abiertamente dispuesto a la extirpación de la idolatría. En segundo lugar, por la presencia de un estilo retórico propiamente maya en los *Cantares*, que presupone la intervención directa de algún intelectual maya.

Resulta evidente que el copista de los dos documentos no fue el mismo, pero es inevitable notar las semejanzas morfológicas entre los dos textos. Ambos usan la variante *lail* del demostrativo en lugar del *lay o le*, una variante regional; las letras *ch'* y *ch* cortada en lugar de *ch* y *th* o *t* cortada en lugar de *tt*, además del uso de *laibetic* por *lailbeetiic* en ambos documentos, escasamente documentados antes del siglo xx (Gubler y Bolles, 2001: 15-16; Bolles, s.f.).

Por otro lado, la ausencia de la cedilla nos autoriza a colocar la redacción del manuscrito de los *Cantares* para después de 1740, cuando Pedro Beltrán de Santa Rosa suprimió el uso de este signo gráfico (Barrera, 1998: 11; 1980: 351). Además, algunos grafemas (por ejemplo la *ᵛ*) parecen indicar que los *Cantares* fueron escritos antes de 1813. En este año fue introducida la imprenta en Yucatán y se empezó a usar la *dz* por la *ᵛ*, ya que no existía el carácter tipográfico correspondiente. Sin embargo, no es imposible que en algunas áreas se siguiera usando la grafía antigua también después de esta fecha (Ana Patricia Martínez Huchim, comunicación personal, mayo de 2013).

Según la propuesta de Bolles, por las características gráficas arriba señaladas, tanto las *Relaciones de las cosas* del padre Herrera como el documento de los *Cantares* serían copias de principio del siglo xx, por la cercanía gráfica con el maya moderno y por la ausencia de ciertos elementos morfológicos que se conservaban todavía en muchos otros documentos coloniales. Según este autor, la probabilidad de que el documento bajo análisis sea una copia posterior a la época colonial es muy alta (Bolles, s.f.). Sin embargo, no tenemos indicios certeros para descartar o confirmar esta hipótesis. Solo podemos señalar la peculiaridad gráfica de este manuscrito, sin duda obra de un intelectual mayahablante de entre los siglos xix y xx. No sabemos tampoco el grado de intervención del copista sobre el texto original, que seguramente por su contenido ritual y su estilo retórico remonta por lo menos a la época colonial.

Por lo que se refiere a la variante regional del maya, también es muy frecuente en el manuscrito de los *Cantares* la aspiración delante de adjetivos y sustantivos masculinos, como por ejemplo *h'zac*; *h'analt-teá*; *h'ahculeel*; *h'paapal*; *h'muukan*; *h'ch'oo*, posiblemente una variante regional de Campeche (Miguel Oscar Chan, comunicación personal, febrero de 2013). A veces se indica la glotal después de la vocal, por ejemplo la negación *ma'* y en otros casos se usa el acento como vocal glotalizada, como en *chí* (por *chi'*, “boca”) o *ná* (por *na'*, “casa”). También se registran otras variantes regionales, como el demostrativo *lail* por *le*; *vm ciib-balché* por Dzitbalché; *k'* o *c'* con valor de primera persona plural antepuesta al verbo, por ejemplo *C'ᵛA*.

El libro y sus páginas

La noción de página implica la imposición de la tabularidad, o sea de la disposición gráfica y jerárquica de la información, sobre la linealidad del discurso que sustenta el concepto de libro. La página introduce la idea de selectividad de la información y también de organización en unidades semánticas discretas (Vandendorpe, 1999: 49-52). Si en los libros de matriz occidental el discurso fluye según un desarrollo lineal desde una página a la siguiente (Vandendorpe, 1999: 194-195), el copista de los *Cantares* interpreta la página como una unidad semántica bien definida, con una identificación entre la estructura visual y la estructura de sentido de cada cantar. Con la única excepción de los Cantares 12 y 13, cada cantar está contenido en una sola página y donde termina el espacio disponible del folio, el copista interrumpe el texto, aun en medio de una frase. Por esta razón, casi todos los cantares resultan incompletos.

Se puede observar también que en la primera página el espacio está relleno aun de forma vertical, en la porción central izquierda, creando distintos bloques y distintas direcciones de lectura, pero manteniendo de alguna forma la unidad gráfica y semántica de la portada. La concepción de la página se impone sobre la del libro como unidad de significado, y el criterio gráfico de la página es tan fuerte que supera el concepto de completitud semántica del enunciado.

De alguna forma, la división tan marcada en páginas representa un medio de infiltración de la oralidad, que a duras penas encaja en el molde del manuscrito alfabético. La identificación página-cantar es un reflejo de la oralidad latente, que no se compagina con el modelo artificial del libro europeo como unidad de significado, con un desarrollo lineal. Probablemente el documento representaba solo un auxilio mnemónico de la tradición oral, que hacía superflua la transliteración literal del texto completo del cantar.

El copista considera entonces la página como una unidad básica de significación y su espacio como la medida de la duración del cantar. Aun cuando hay espacio suficiente, como en el Cantar 2 o 3, donde hay una porción en blanco en la parte superior de la página, los textos se interrumpen abruptamente al concluirse el folio, en algunos casos comprometiendo el sentido del texto.

También se notan algunos errores de transcripción, que revelan que el texto es la copia de otro manuscrito, como por ejemplo el título del Cantar 5 corresponde en realidad al Cantar 10; la portada lleva el título del Cantar 1, registrado en la página siguiente, y el folio 14 r. se abre con unas líneas iniciales de otro cantar, ya que recita “En su camino, si vienen los días ponzoñosos”, que forma parte temáticamente del Cantar 3 del folio 2 v.

Además, los 3 versos de la portada posiblemente formaban parte del Cantar 15, que lleva como encabezado este verso: “besar tu boca entre los huecos de la palizada”, que retoma las líneas antes citadas (Nájera, 2007: 178 y 180).

Biin in ts'u'uts' a chi' tu yáam kolojche'.
Xki'ichpam sak, yaan,
yaan a wajal (portada, folio 1 r.)

Besaré tu boca entre los bajareques
hermosa blanca, habrás
habrás de despertar.

Mi interpretación es que el copista actuó sobre un material preexistente, dando cohesión bajo la forma de libro a textos que tenían un orden y una extensión distinta en el documento original.

Los títulos

Los títulos parecen frases dedicatorias más que indicaciones temáticas y no son usuales en el arte poético maya. Desde el punto de vista semántico, no siempre tienen una relación directa con los cantares (Edmonson, 1982: 174-175), tal vez por un error de transcripción, como señalamos antes. De hecho, manifiestan una naturaleza vinculada con la escritura, que descontextualiza el mensaje verbal y lo inserta en una nueva secuencia discursiva, de la cual no formaba parte originalmente. Son el artificio por excelencia de la escritura, en el cual se nota la influencia de géneros textuales españoles, en particular de los poemas líricos.

Los Cantares y la tradición europea

Los *Cantares* son el resultado de una articulación de prácticas culturales, de fuentes literarias y de funciones religiosas muy complejas y heterogéneas. En primer lugar, se nota la presencia de un vocabulario sagrado de derivación cristiana. A pesar de la falta absoluta de palabras españolas, es evidente que muchas definiciones de entidades divinas mayas son un calco del español, como “Verdadero señor”, “Dios Único”, “Padre en el Cielo”, “Hermosa Virgen”, “Hermosa Señora virgen T'ot' muuch”, “el Verdadero Redentor”.

Sin embargo, como bien ha analizado Martha Iliá Nájera (2007) en su trabajo sobre la simbología religiosa de esta obra, el contenido refleja una concepción meramente indígena de los seres sagrados y de su relación con los seres humanos. Los rituales manifiestan evidencias de una continuidad desde la época prehispánica en sus dinámicas ceremoniales y también en su significado religioso. No me detendré aquí en el simbolismo religioso y cultural de estos cantares, ya que el trabajo de Nájera lo aborda exhaustivamente, con gran profundidad crítica. Solamente quisiera señalar que la organización verbal de estos cantares constituye una malla espesa de significación, donde los autores supieron reelaborar con su

propio lenguaje retórico un sistema complejo de referencias retóricas, simbólicas y también religiosas.

Algunas fuentes literarias hispánicas, sus motivos y sus mitos, pueden haber servido como ingrediente en el imaginario poético reflejado en los *Cantares*. Sin embargo, estas fuentes son reelaboradas según los modelos discursivos de la tradición maya.

La orfandad es un tema tópico de la literatura española desde la época medieval, a partir de las *Cántigas de Santa María* de Alfonso X (Espí, 2008: 53) y de la literatura picaresca. Posiblemente este tema se haya consolidado en la cultura yucateca a través de textos orales hispánicos de difusión popular. Si bien es cierto que existen cantos de privación entre los *icnocuicatl* nahuas (León, s.f.: 79), la orfandad es un problema asociado más al ámbito urbano que al contexto rural de la familia extensa, donde las relaciones transversales entre todos los miembros del grupo familiar crean una red social que supera el concepto de ausencia parental estrecha.

Es muy probable que el Canto 8 “El pobre huérfano” sea el resultado de una situación de privación concreta surgida a raíz de la conquista española y de la ruptura de los vínculos familiares tradicionales. El eco de las cántigas populares hispánicas debe haber jugado un papel importante a la hora de la sedimentación del tema en la cultura yucateca. Además, el motivo de la orfandad responde muy bien a la óptica misionera, que propone a la Iglesia como madre de todos los seres humanos y consuelo para la soledad existencial.

Es posible también identificar otros motivos míticos del mundo europeo clásico, por ejemplo el tema recogido en Eurípides de la monstruosa Esfinge, que mataba a quien no sabía resolver el enigma. En el Cantar 10 el monstruo es una horrible escolopendra, Ajchapáat, quien pertenece a la tradición mesoamericana, como bien demuestra Martha Iliá Nájera (2007: 39-41; 2004: 104). El monstruo de siete cabezas, parecido a la Hidra clásica, aquí es un ser devorador y precósmico, que representa el caos de las épocas anteriores y las fuerzas mortíferas del Inframundo maya (Nájera, 2007: 39-41; 2004: 104). También los juegos verbales y los enigmas, cuya solución determinaba la vida o la muerte del iniciado, están atestiguados en el *Chilam Balam de Chumayel* y posiblemente remontan a una tradición maya más antigua. Si bien el monstruo de siete cabezas y el tema del enigma podían formar parte de un acervo mesoamericano más antiguo, es probable que también los motivos míticos europeos circularan en la cultura colonial yucateca y que hayan contribuido a la sedimentación de modelos simbólicos comunes de las dos culturas.

Por último, cabe mencionar que algunos pasos bíblicos pueden haber favorecido la cristalización de fórmulas y de episodios míticos americanos, como el eco del Apocalipsis que se vislumbra en el Cantar 3 a propósito del fin del mundo y la imagen de la medición de los pecados de los seres humanos, de claro origen cristiano (Ruz, 1997: 85) o un reflejo del *Cantar de los Cantares*, en la imagen de beso en la boca de la amante: “Ah, si me besaras con los besos de tu boca” (*Can-*

tar de los Cantares, s.f.) y en el caso de los *Cantares de Dzitbalché*: “Besaré tu boca entre los bajareques” (Portada, folio 1 r.), imagen sensual completamente ausente en la literara maya colonial conservada hasta la fecha.

La mayanización del discurso misionero

La incorporación de referencias culturales y de fuentes heterogéneas no ha desvirtuado el modelo discursivo de la tradición maya. Las fuentes occidentales son incorporadas en una estética de la palabra de matriz mesoamericana, que reelabora, incorpora, filtra y transforma los elementos ajenos como parte de su propio ritmo discursivo.

Para Edmonson, los *Cantares* están formados casi completamente por paralelismos y en algunos casos por difrasismos, según el estilo clásico mesoamericano (Edmonson, 1982: 175; Curl, 2001: 57). Con difrasismo entiendo la ruptura de la frase en dos o más términos, que ocupan el mismo papel gramatical en la oración. El difrasismo sería una forma de paralelismo que atañe la relación entre palabras gramaticalmente paralelas, desde cuya relación se verifica una ampliación de significado de los términos asociados.

A mi parecer, el estilo retórico de los *Cantares* es mucho más variado con respecto a lo que propone Edmonson y escapa de la mera aplicación de un modelo rígido. Los cantares se moldean en distintos planos de recurrencias cíclicas a nivel estructural, gramatical fonético y también semántico.

En primer lugar, podemos notar que el modelo sintáctico predominante, aunque no exclusivo, es la coordinación sintáctica, en donde la información se distribuye de manera paritaria en la sucesión de las frases. Por ejemplo, en el Cantar 7, cada frase ofrece un distinto punto de vista en la coparticipación en el evento narrado.

*Uj[e'] ts'u k'uchul chíumuk ka'an,
chéen sakt'in kab u sáasilil yóok' tuláakal ba'al.
Yaan ki'imak óolil ti' tuláakal ma'alob wúinik* (Cantar 7, folio 4 v.)

La luna ya ha llegado en medio del cielo
solo resplandece su luz sobre todas las cosas.
Hay alegría en todo buen hombre.

Así, la llegada de la luna, el resplandecer de su luz y la alegría de los seres humanos se configuran como acciones que se dan al mismo tiempo, en un movimiento circular, que alumbra de luz la alegría de los hombres y las mujeres y connota de alegría la luz y el movimiento de la luna.

El rasgo más evidente de la retórica de los *Cantares* es precisamente este movimiento concéntrico y helicoidal, de progresiva resemantización del referente. Las frases se suceden como progresivas hendiduras, que nos permiten ver la realidad desde perspectivas cambiantes.

El movimiento alrededor del referente no se manifiesta solo en el modelo paratáctico de la sintaxis, sino también a nivel macrotextual, en la disposición de la información a lo largo del cantar. En la mayoría de los textos, por ejemplo en los Cantares 1, 3, 4, 5, 7, 11, 12, 13 y 14, el poema se abre con un marco descriptivo de tipo temporal o espacial. La voz narrante detiene la mirada en el contexto humano, natural o cronológico, conformando un espacio casi escénico de representación.

El marco comunica una dimensión humana y cotidiana, que transforma el lugar ritual en una dimensión concreta, repleta de sensaciones y cercana a la experiencia del ser humano. La luna se levanta sobre el monte, esparciendo un dulce perfume; el espacio se tiende hacia las cinco direcciones cardinales; el inframundo abre su boca, dejando salir Kisin, la energía mortífera; los pájaros levantan su canto y los cuerpos de los guerreros danzan alrededor de la arbolada y entran en la plaza. El marco introductorio nos sumerge en un mundo físico y concreto, en vilo entre la dimensión política de los cargos militares y sacerdotales y una dimensión natural, vinculada con el ritmo de los astros y el canto de los pájaros.

El marco introductorio nos permite el acceso a la dimensión ritual, que por lo regular está representada a través de diálogos de una o más voces, que participan concretamente en la acción. Las líneas que separan de forma gráfica unas porciones textuales de otras indican la transición de las voces, el paso desde una modalidad narrativa diegética a una mimética.

Aquí también las perspectivas narrativas se cruzan, dando paso a una alternancia de sujetos activos: primero un “nosotros” colectivo de la participación ritual, después un “tú”, dirigido a los dioses, el Dios cristiano o los seres sagrados del mundo maya, y también un “tú” dirigido a los miembros de la acción ceremonial: los guerreros, la víctima, la mujer amada en el día de la fiesta.

En el Cantar 4, el del “Recibimiento de la flor”, este juego de voces es muy evidente, ya que se alterna la participación de la voz narrante, “alegría / cantamos, vamos a recibir nuestra flor”, para pasar a la forma de vosotros “cantáis la flor” y regresar otra vez al nosotros “vamos / vamos / vamos muchachos / así damos mucha alegría aquí en Dzitilpich / en Dzitbalché” (Cantar 4).

Es probable que la división de la página en porciones textuales de dimensión variable se deba precisamente a la alternancia de distintas voces o a la presencia de un coro, que proporcionaba un punto de vista colectivo, a la vez externo e interno a la experiencia ritual.

Muy interesante es también la presencia en los cantares de un “yo”, o sea una perspectiva individual, casi completamente ausente en la literatura maya tradicional. Ni en los textos míticos, ni en los rituales registrados en distintas épocas en el área maya, el mundo interior individual había aflorado en los textos poéticos, privilegiando una dimensión coral y atemporal de la perspectiva narrativa. La voz estaba vinculada con el mundo externo y la tercera persona. Es muy probable que el desarrollo de la primera persona en poesía se deba a la influencia de la práctica escrita y de la evangelización, que privilegiaba una relación directa entre el individuo y Dios.

En efecto, el Cantar 2, que a mi parecer es el que más refleja la experiencia misionera, está construido completamente en primera persona:

*Taalen,
taalen tu táan a ka'anche'il
in najmat tech a ki'iki'óolal, ki'ichkelem in Yuum (Cantar 2, folio 2 r.)*

Vine
vine frente a tu altar
merezco de ti tu alegría, hermoso Señor mío

Y más adelante

*Yaan a utsil
loojil t'aan.
Ten kin wilik ba'ax uts
yéet[el] ba'ax k'aas way te' lu'uma'.
Ts'áa ten a sáasil in Jajal Yuum, (Cantar 2, folio 2 r.)*

Está tu buena
tu redentora palabra.
yo veo las cosas buenas
y las cosas malas, aquí en la tierra
dame tu luz, mi verdadero Señor

La influencia cristiana es evidente aquí en el uso del vocabulario misionero, por ejemplo en la definición de Dios como *Ki'ichkelem in Yuum* o *in Jajal Yuum*, “Hermoso Señor mío” y “mi Verdadero Señor”, registrados en los documentos religiosos cristianos. También la expresión *loojil t'aan*, “redentora palabra”, forma parte del léxico misionero, del adjetivo *loojil*, “que redime, que rescata”, usado en la Colonia con una evidente connotación cristiana (*Calepino de Motul*, 1995: 465). La influencia hispánica en este texto está atestiguada también por la presencia de un calco del español, “las cosas buenas y las cosas malas”, *ba'ax uts yéetel ba'ax k'aas*, con la anteposición del nombre delante del adjetivo, que no sigue la construcción correcta de la lengua maya. En fin, la conjunción *yéetel*, “y”, rompe el difrasismo tradicional, que normalmente no presenta ninguna partícula gramatical entre los dos términos asociados en este recurso. La construcción tradicional sería “cosas buenas/ cosas malas”, sin la conjunción “y”.

La presencia de un marco de contextualización y la alternancia de perspectivas narrativas constituye el armazón básico de la mayoría de los cantares. Aquí la puesta en escena del marco introductorio abre la posibilidad a un acceso en vivo a la acción ritual. En el Cantar 1, el llamado *Xkomomche'*, “El golpe en la madera”, se alternan momentos de pausas descriptivas a fragmentos casi teatrales, que representan en vivo la acción ritual.

Este esquema de enfoque y profundización se repite por ejemplo en el Cantar 7, el “Canto de la flor”.

Xki'iki'ichpan uj ts'u líik'il yóok' k'áax.
Tu bin u jóopbal tu chíumuk [...] ka'an tu'ux ku ch'uytal u sáasilkuums yóok'ol kaab,
tuláakal k'áax;
chéen ki'iki' u taal iik' u uts'ben book (Cantar 7, folio 4 v.).

La hermosa luna está levantada sobre la selva
está caminando su brillo en medio del cielo donde está suspendida su claridad sobre la tierra

toda la selva
Solamente dulce viene el aire
su perfume.

Aquí, la descripción de la luna da paso al rito de las mujeres en medio del bosque, con una identificación mimética entre la voz narrante y el “nosotros” de las protagonistas “ya llegamos al vientre del bosque, donde nadie podrá vernos” (Cantar 7). El desarrollo circular analizado en la estructura paratáctica de las frases se repite entonces también a nivel estructural, ya que los cantares se construyen a través de un movimiento constante entre perspectivas, que resemantizan constantemente el referente.

Así en el Cantar 12, “El apagamiento del anciano en el cerro”, el marco presenta a todos los personajes que participan en la ceremonia y desfilan hacia la Popol Na', en una enumeración que posiblemente tiene una función ordenadora del espacio y de evocación ritual. Después, delante del Señor del cielo, otra mención del Dios cristiano, se abre otra vez la escena y toman vida los personajes en primera persona:

Ko'one'ex,
ko'on tu chuun ya'axche',
ko'ox ts'áaik k'eex uti'al túumben ja'ab.
Ts'o'ok, ts'o'ok u máan yaayaj k'iinil.
Ko'one'ex [t]u muulailtáambalil kaajalil.
Ko'on lak'in ts'áa u xokomche'il K'ili'is K'amk'áak' yóok'ol wiits (Cantar 12, folio 7 v.).

Vámonos
vamos al tronco de la ceiba
vamos a poner el trueque para el nuevo año.
Ya han pasado los días dolorosos.
Vamos a la reunión del pueblo.
Vamos al oriente a poner la columna de madera del Anciano Recibidor del fuego
[sobre el cerro.]

Este movimiento de enfoque y profundización se manifiesta también en la organización retórica del texto, en la recurrencia de paralelismos, que a mi parecer tienen una parecida función de énfasis y profundización. Los paralelismos, como veremos más adelante, si bien no son tan frecuentes como en otros textos míticos y rituales del área maya (por ejemplo, en el *Popol Vuh*, los cantos rituales contemporáneos y el *Rabinal Achí*), sí representan un recurso importante en los *Cantares*, también en los pasos de influencia cristiana, atestiguando una reelaboración maya del discurso colonial.

El paralelismo

Si el difrasismo es una forma de repetición de palabras sobre el mismo eje paradigmático, el paralelismo funciona también a nivel más amplio, con la repetición de frases. Como propone Hanks para los textos coloniales del cabildo en lengua maya (Hanks, 1989: 98-99), también en los *Cantares* se pueden distinguir diferentes patrones del paralelismo y diferentes niveles de actuación (Meléndez, 2009: 211-213). En primer lugar, podemos identificar un paralelismo gramatical, que consiste en la repetición de frases gramaticalmente paralelas, en las cuales varía un solo elemento. Más adelante, se analizará el paralelismo semántico, o sea, la repetición de frases con estructuras gramaticales diferentes, pero parecido significado.

Hablando del paralelismo gramatical, se observa un ejemplo evidente en el Cantar 1, el ya mencionado *Xkomolche'*, donde se repite la misma estructura gramatical en dos frases paralelas, con una articulación paradigmática sobre el eje del sujeto y del complemento.

Ts'áan ya'ab lool báalche' u bookintej;
báayta'an tu k'ab,
tu yook,
tu wíinkilil xan (Cantar 1, folio 1 v.).

Fueron dadas muchas flores de báalche' como perfume
 fueron dadas en sus manos
 en sus pies
 en su cuerpo también.

El sujeto de las frases paralelas son las flores; en la primera línea se enfatiza su función de perfumar al cuerpo de la víctima, en la segunda se profundiza el concepto del cuerpo humano, como el conjunto de partes complementarias. La línea se rompe en un difrasismo de tres elementos, de tradición clásica. Este difrasismo está presente en una gran cantidad de textos del área maya, como por ejemplo en el *Popol Vuh* y en oraciones k'iche' contemporáneas. A través de este difrasismo, el cuerpo se connota como “mano/ pie”, en alusión a su capacidad

de interacción y de movimiento. El paralelismo funciona como instrumento de énfasis y profundización de los conceptos, que se connotan según la perspectiva sugerida por los campos semánticos involucrados. Así, el cuerpo se presenta como el resultado de la capacidad comunicadora y laboral del ser humano.

En el Cantar 2, en el siguiente conjuro —posiblemente de tradición cristiana— se nota la repetición de la misma estructura gramatical en frases paralelas y la variación de un término en la misma posición sintagmática, también en este caso sujeto.

*wa ma' jaaj ba'ax kin tse'ektik techi'.
kūmik in na',
kūmik in yuum,
kūmik in ko'olel,
kūmik in waalak'* (Cantar 2, folio 2 r.).

Si no es verdad lo que te predico,
muera mi madre
muera mi padre
muera mi mujer
mueran mis animales.

Aquí, el conjuro tiene la función de evocar las peores calamidades en caso de mentira. El paralelismo profundiza el tipo de desgracia que se evoca: la destrucción total del ser, a través de la aniquilación de su origen y de su posible descendencia, de sus instrumentos laborales y de sus afectos.

Otro ejemplo representativo del paralelismo gramatical se encuentra en el Cantar 8, “El triste canto del pobre huérfano”, en donde la situación del protagonista está sintetizada de esta manera:

*[M]ina'an [u] yotoch,
[m]ina'an u nook',
[m]ina'an [u] k'aak'* (Cantar 8, folio 5 r.).

No tiene casa
no tiene ropa
no tiene fuego (Cantar 8).

Las frases paralelas matizan el significado de la pobreza, como la falta de protección, de puntos de referencias, de calor y de instrumentos de supervivencia. Cabe señalar que una característica de este cantar es la repetición de adverbios y prefijos negativos, que forman una isotopía de la ausencia, enfatizando la condición de privación material y familiar del huérfano.

Paralelismo semántico

En los *Cantares* es frecuente también la presencia de paralelismos semánticos, en donde varía la estructura gramatical en las dos oraciones paralelas y se matiza el significado. En el Cantar 3, tenemos un ejemplo de este recurso de profundización semántica, con una estructura gramatical libre. El sujeto y el verbo cambian, aunque las dos frases mantienen un significado paralelo o complementario.

Cha'ak'ab Kisin.
je'ek'ab Mitnal (Cantar 3, folio 2 v.).

Está suelto Kisin
está abierto el Inframundo.

Este fragmento revela la influencia cristiana, ya que el mismo término *Kisin* se usa frecuentemente en los documentos coloniales con el significado de “Diablo” (*Calepino de Motul*, 1995: 120; Ruz, 1997: 55). La imagen del inframundo abierto (con el nahualismo Mitnal), que da paso a la salida del mal, es una evidente reelaboración de la cosmovisión cristiana, ya que no existía en la religión maya la idea de dioses negativos “encerrados” en un mundo de abajo.

El Cantar 7, “El canto de la Flor”, ofrece otro ejemplo de esta forma de paralelismo semántico:

Pit a nook'e'ex,
luk's u k'aaxil a jo'ole'ex.
p'áatene'ex je'el [bix] kóojike'ex way yóok'olkaabe' k xsujuye'ex
xch'uu palale'ex je'el u [...] (Cantar 7, folio4 v.).

Záfense su ropa
quítense la atadura de su cabellera
quédense ahí, así como llegaron aquí al mundo
nuestras muchachas vírgenes ahí [...].

Así, el concepto de desnudez se matiza verso tras verso: primero en relación al cuerpo y la ropa, luego al pelo y los peinados, en alusión a una pureza y desnudez primigenia, reforzada también por las implicaciones de la virginidad.

Los difrasismos

A menudo las frases paralelas se rompen en difrasismos, que como vimos arriba consisten en la reiteración de dos o más términos paralelos sobre el mismo eje paradigmático. El difrasismo sería un paralelismo léxico y también semántico. Este recurso permite una ulterior profundización de los referentes, articulando

un paralelismo gramatical sobre uno léxico. En el Cantar 9, la “Oración del sabio sanador”, la siembra del sacerdote adquiere una connotación universal a través de la dilatación del difrasismo.

Ti' u yáam pomolche' k'áax,
béek k'áax
in tik'al, tik'al o jóom ch'ik lu'um,
pak' bakalche',
bojom
bey lak'in,
bey xaman,
bey chik'in,
bey noojol
ti' ku taal tu kamp'éel xa'ay bee[j]il ka'an[e'],
tu'ux yan u póopil najil beel jmyaats Junabk'uj (Cantar 9, folio 5 v.).

Entre el pomolche' del monte
el béek del monte
[...]
siembra la tierra
siembra el bakalche'
el bojom
así en el oriente
así en el norte
así en el poniente
así en el sur
de allí vienen las cuatro ramas del camino del cielo
donde está el camino de la Pop Naj del sabio Junabk'uj.

La siembra del sabio Junabk'uj, “Dios único”, se convierte en un acto cósmico, al sembrar hierbas medicinales en un espacio significativo por las direcciones cardinales. La casa del sabio se sitúa en medio de los caminos del cielo, en el centro del universo, donde se lleva a cabo la comunicación entre espacios y dimensiones.

Esta repartición del espacio en un difrasismo cuádruple es frecuente en los textos mayas coloniales. Encontramos una mención en lengua maya en el catecismo del mismo padre Herrera, en el folio 5 v. También en los *Cantares de Dzitbalché* hay otra mención, en particular en el Cantar 11, en donde la luz del sol y el tiempo adquieren una orientación cósmica y una conexión con los rumbos sagrados del universo, al dirigirse hacia las cuatro direcciones cardinales.

*Túp'il [u] sáasilil k'iin tu jáal ka'an;
 t[i'] ku bin
 u bin bey noojol,
 bey xaman,
 bey lak'in,
 bey xan chik'in (Cantar 11, folio 6 v.).*

Se asoma la claridad del sol en la orilla del cielo
 allí va,
 va así al sur
 así al norte
 así al este
 así también al oeste.

Los difrasismos cuádruples moldean también conceptos importados con la conquista, como la división presocrática del universo en cuatro elementos. Siempre en el Cantar 9, el Dios único Junabk'uj es:

*u yuumil k'áak',
 ja',
 iik',
 lu'um[e']
 [u] yuumil way yóok'olkaab[a']. (cantar 9, folio 5 v.).*

el señor del fuego
 agua
 viento
 tierra
 es el señor de este mundo.

Es muy frecuente la mención de Dios o de Jesús como señor de los elementos en los textos mayas desde el siglo xvii, como expresión de un sincretismo cultural que se apoya en la visión cuatripartita del mundo maya (Chuchiak, 2000: 260-261). En este texto, la totalidad del espacio se moldea en cuatro elementos complementarios, adoptados en el discurso maya como principios vitales primigenios. Aquí también el fuego y el agua se presentan como elementos contrarios, el fuego caliente y seco y el agua, fría y húmeda; de la misma manera la tierra alude al elemento femenino telúrico y el viento se asocia a la dimensión aérea, aunque hay también vientos nefastos que provienen desde las entrañas de la tierra.

A través del difrasismo, el concepto de mundo se presenta en sus características complementarias y dinámicas, connotando la realidad según un principio de movimiento, de compenetración y de vida. A este respecto se nota una diferencia en los términos adoptados para “tierra”, *lu'um*, y para “superficie terrestre” *yóok'ol kaab*, entendida en los textos coloniales como la totalidad de la vida terrenal.

La repetición es un modelo discursivo muy frecuente en los documentos de tierras de Yucatán, que implica no sólo la repetición de frases o de palabras, sino también de acciones de demarcación del espacio, que se llevan a cabo en el este, el norte, el oeste y el sur (Restall, 1997: 189). La referencia a las direcciones cardinales en lengua maya es más persistente que en el área náhuatl, donde se empezó a expresar con los términos correspondientes del español ya pocas décadas después de la conquista. Este modelo de repetición de acciones rituales en las cuatro direcciones cardinales sigue un modelo prehispánico, atestiguado en las fuentes, tanto en el área yucateca como en el centro de México (Restall, 1997: 190).

El mismo movimiento hacia los rumbos del pueblo se encuentra en el Cantar 12, “El apagamiento del anciano sobre la montaña”. Aquí la repetición insistente de *ko'on*, *ko'ox*, *ko'one'ex* acompaña el movimiento ritual hacia el oriente, donde la comunidad deja una columna de madera y una piedra blanca para indicar que otro año ha pasado. Se establece entonces una estrecha conexión entre el movimiento circular del sol, la peregrinación del pueblo y el paso cíclico del tiempo.

Un difrasismo múltiple particularmente significativo se encuentra en el Cantar 9, “Oración mensual del sabio sanador”, en donde toda la realidad se manifiesta como una cadena de aspectos vinculados de forma recíproca: el día y la noche, la luz y la oscuridad, la bóveda estrellada y la humedad, el agua celeste, los pájaros y las moscas. Todos los elementos involucrados en la misma estructura difrástica tienen una connotación celeste, tal vez por la influencia de la concepción cristiana de lo divino. En muchísimos cantares, el dios Juanbk'uj, “Dios Único”, se define como “Señor del Cielo”, “Padre en el Cielo” o “Hermoso Señor del Cielo”, con un claro sincretismo religioso que funde la concepción maya de lo sagrado con la definición impuesta por los evangelizadores.

*Tumen leti' u yuumil tuláakal ba'al
yaan yáan[a]l u k'ab,
bey k'iin,
bey uj,
bey buts' eek',
bey u lool sáas ka'an,
bey múuyal,
bey cháak,
bey xleelem,
bey us,
bey ch'íich',
bey ba'alche',
bey [...] (Cantar 9, folio 5 v.).*

Porque él es el señor de todas las cosas que están bajos su mano
así el sol
así la luna
así el cometa
así la flor luminosa del cielo

así las nubes
así la lluvia
así el rayo
así las moscas
así los pájaros
así los animales
así [...].

La cadena difrástica responde a la estructura de los textos rituales en muchas culturas, en donde la enunciación conlleva también una forma de evocación de los elementos naturales en el espacio ritual (Leach, 1993: 19-22). Aquí, el sol y la luna, las estrellas y la lluvia participan de la dimensión sagrada del rito y sacralizan ellos mismos el espacio ritual, haciéndolo cósmicamente significativo.

Cabe señalar en este fragmento también la repetición del adverbio *bey*, “así”, que juega un papel importante en la estética de los *Cantares*, en parte por su función fonética y en parte por su valor enfatizador, como se verá en el apartado siguiente.

Marcadores de discurso y recursos fonéticos

Casi siempre los difrasismos están acompañados por marcadores de discurso, como *bey*, “así”, *xan*, “también”, *chéen*, “solamente”, que recurren con gran frecuencia en los textos orales mayas yucatecos (Salomon, 1989, vol. II: 625-634). Estos marcadores no tienen una función semántica propiamente dicha, sino que sirven para enfatizar los conceptos y marcar la transición entre las ideas.

En el Cantar 3 podemos apreciar un ejemplo:

[M]ina'an utsil,
chéen yaan loobil,
awat
yéetel ok'ol (Cantar 3, folio 2 v.)²

No hay bien
solamente hay desgracia
gritos
y llanto.

Además de señalar la transición entre los versos semánticamente paralelos, el marcador aquí enfatiza el concepto de la adversidad de los días del *wayeb*, profundizado por el difrasismo de tres elementos. Los tres términos “desgracia/gritos/ llantos” amplían la esfera semántica de la desdicha, con implicaciones humanas relacionadas a los gritos de desesperación y a las lágrimas de dolor.

² En este, como en los siguientes ejemplos, la negrita es mía.

El Cantar 4, el “Recibimiento de la flor” alude a la alegría de las muchachas el día de la ceremonia de iniciación. El marcador aquí también enfatiza el concepto y da paso al desarrollo semántico del difrasismo.

chéen che'elaj
che'ejlamek u yich (Cantar 4, folio 3 r.).

solamente risa
sonrisa su rostro.

Un ulterior ejemplo de este recurso estilístico se puede encontrar en el Cantar 5, de tema cronológico. La entrada de la noche está marcada por el movimiento de la luz solar, que se mueve en el cielo. La repetición de la partícula *bey*, “así”, marca los pasos de la noche y enfatiza el progresivo oscurecer de la bóveda celeste.

bey tu chuum,
tu chíuumuk
bey wa tun chíinil táan ka'an (Cantar 5, folio 3 v.).

así en el comienzo
en el medio
así como está atardeciendo frente al cielo (Cantar 5).

Como en muchos textos mayas coloniales, son muy frecuentes también los recursos fonéticos (Hanks, 1989: 103), en particular las aliteraciones, la reiteración de fórmulas y la repetición binaria de una palabra. Estos juegos fonéticos no tienen solo una función estética, sino también mnemónica y se encuentran con gran frecuencia en los textos orales de todas las culturas. La repetición de sonidos y de palabras permite una más eficaz memorización del texto oral y también una mejor comprensión por parte del público (Zumthor, 1982: 123-125; Ong, 1991: 22-23).

Los efectos fonéticos son muy frecuentes en los paralelismos gramaticales, ya que este recurso prevé la reiteración de prefijos o de raíces verbales. Sin embargo, hay casos en los que este tropo es más evidente, ya que involucra también palabras con distintas funciones gramaticales, sugiriendo una continuidad semántica, como atestigua también Meléndez (2009: 207-210) en su análisis sobre la aliteración en algunos cantares. En el Cantar 1 se aprecia la repetición del morfema *cha*, que en el primer verso forma parte del nombre *chakmo'ol*, posiblemente uno de los nombres del jaguar según Barrera Vázquez (1998: 66) y en los siguientes versos afecta el adjetivo *chan*, “pequeño”, desplegando el efecto fonético del canto del pájaro.

Chakmo'ol
Chan xk'ook wa
Chan k'ambuul.

El chakmo'ol
el pequeño pájaro
el pequeño faisán (Cantar 1; folio 1 v.).

Otro ejemplo de aliteración se encuentra en el Cantar 3, en donde la repetición de la “t” marca la sucesión de los versos y favorece la memorización del texto.

Tuupilo'ob.
tuláakal wíinik bejlae' ku p'i'isil u k'eban ti'al le k'iin[o'],
tumen bíin k'uchuk u k'iinil.
Le te' k'iina' u ts'ook yóok'olkaab
tumen tu bisik u xookil tuláakal u k'eban wíin[i]ko'ob way t lu'ume'
tumen [u]ti'[al] u ts'[áa]ik ti' jump'éel xnuk joma' beeta'an yéetel u k'at k'amas
tuláakal u yalil[u] yich le máax ku yok'tiko'ob (Cantar 3, folio 2 v.).³

A toda persona hoy son medidos sus pecados para ese día,
porque llegará el día.
Ese día es el fin del mundo
porque está llevando la cuenta de todos los pecados de los hombres aquí
en la tierra
para que ponga en un gran joma' hecho con el barro de termitas
todas las lágrimas de los que lloran.

También hay una aliteración de la vocal glotalizada *o'o* en el Cantar 12, en particular en la forma exhortativa *ko'on*, *ko'one'ex*, “Vamos, vámonos”, que produce un efecto hipnótico.

Ko'one'ex,
ko'on tu chuun ya'axche',
ko'ox ts'áaik k'eex uti'al túumben ja'ab.
Ts'o'ok, ts'o'ok u máan yaayaj k'iinil.
Ko'one'ex [t]u muulailtáambalil kaa'alil.
ko'on lak'in ts'áa u xokomche'il K'ili'is K'amk'áak' yóok'ol wiits (Cantar 12,
folio 7 v.).

Vámonos,
vamos al tronco de la ceiba;
vamos a poner el trueque para el nuevo año.
Ya ya han pasado los dolorosos días.

³ También aquí y en los siguientes ejemplos, la negrita es mía.

Vamos a la reunión del pueblo
vamos al oriente a poner la columna de madera del Anciano Recibidor del Fuego
sobre el cerro.

En algunos casos, como en el Cantar 7, “El canto de la flor”, se reitera una palabra a lo largo de muchos versos, enfatizando el significado comunicado. La repetición del adjetivo *túumen*, “nuevo”, connota el ritual que se está llevando a cabo de la función de purificación y regeneración femenina. La reiteración de la palabra subraya la renovación que implica el paso a la vida adulta y a una nueva función biológica y social (Nájera, 2004: 106-107).

Es muy frecuente también la repetición de una palabra, normalmente un verbo, dos veces seguidas, como en la portada de los *Cantares* cuando el cantor declara:

Biin in ts'u'uts' a chi' tu yáam kolojche'.
Xki'ichpam sak, yaan,
yaan a wajal (Portada, folio 1 r.).

Besaré tu boca entre los bajareques.
Hermosa blanca **habrás**
habrás de despertar.

Esta reduplicación de un morfema verbal, de una raíz o de un adjetivo se encuentra frecuentemente en los *Cantares*, con una función intensificadora, hasta conformar un modelo estilístico recurrente y característico de esta obra. Encontramos ejemplos en el Cantar 2, *taalen/ taalen tu táan a ka'anche'il*, “vine/ vine frente a tu altar”; en el Cantar 4, *ko'one'ex/ ko'one'e x*, “vamos/ vamos”; en el Cantar 7, *ts'o'kij/ ts'o'kij*, “ya/ ya”; en el Cantar 8: *óotsil/ óotsil/ tu juun yóok' lu'um*, “pobre/ pobre/ solo sobre la tierra”; en el Cantar 11: *ku bin/ u bin bey noojol*, “va/ va así al sur”, y en el Cantar 15, *Chéen sakan/ sakan a nook' xsujuy*, “solamente blanca/ blanca es tu ropa virgen”.

Como expresión propia de la tradición oral, los cantares se construyen alrededor de fórmulas, que se repiten a lo largo de un mismo texto o también a nivel intertextual, dando coherencia y facilitando la circulación de significados (Ong, 1991: 20-23; Zumthor, 1982: 122-124). El caso más evidente es el de los epítetos divinos, *in Jajal Yuum*, “mi Verdadero Señor”, *Junab K'uj*, “Único Dios”, o *Yuum K'uj*, “Señor Dios”, también con la variante del Cantar 8, *in Yuumilen*, “o Señor mío”. Aunque estos teonímicos en el texto parecen referirse a veces a dioses mayas, como el dios solar, considero que son calcos del español y reflejan una influencia occidental. Estas mismas definiciones se encuentran con frecuencia en las doctrinas cristianas en lengua maya, como en el mismo Manuscrito Herrera, en los *Chilames* y en otras fuentes coloniales, en donde con estos nombres se hace una referencia directa al Dios bíblico (Gubler y Bolles, 2001: folios 5 r.-7 v.; Hanks,

2010: 342; Chuchiak, 2000: 253-254; Nájera, 2004: 102; Nájera, 2007: 29).

La orden franciscana en particular manifestó el afán de hispanizar el vocabulario sagrado indígena, ya que según su doctrina no se podían escindir los nombres mayas de su contenido pagano y subversivo. Su base filosófica nominalista llevó a la negación de los universales y a la búsqueda de términos precisos para designar los referentes (García-Ruiz, 1992: 88-92). Con la excepción de diosas femeninas de la lluvia, del fuego y del maíz en el Cantar 4, es muy rara la mención directa de dioses prehispánicos. Normalmente la concepción religiosa indígena se expresa a través de un calco semántico del español. Es interesante notar que en el Cantar 3 se mantiene precisamente el nombre de Kisin, el dios maya prehispánico del Inframundo y de la muerte por sacrificio (Chuchiak, 2000: 289-294). Sin embargo, aquí, así como en otras fuentes coloniales, Kisin tiene una connotación satanizada, asociada al Infierno cristiano (Ruz, 1997: 55; Chuchiak, 2000: 289).

También son abundantes en el texto las fórmulas locativas que indican una conexión muy fuerte entre el ser humano y su territorio. En la mayoría de los cantares se repiten las fórmulas *way yóok'ol kaab o yóok'ol lu'um*, “aquí en la superficie de la tierra”, también presentes en el texto del padre Herrera. Esta definición parece ser una fórmula mesoamericana, ya que es muy frecuente también en los cantos floridos nahuas del género de los *in xochitl/ in cuicatl* (*Cantares Mexicanos*, 2011).

Considero posible que esta fórmula se haya cristalizado en la Colonia con una connotación mundana, en oposición a la vida celeste proporcionada por la fe en el Dios cristiano. La definición “aquí sobre la tierra” presenta también la variante del Cantar 5, “aquí en el pueblo”, registrado en una ocasión con el difrasismo, *way t kaajale'/ way t lu'ume'*, “aquí en el pueblo/ aquí en la tierra”. La recurrencia de esta fórmula responde a la necesidad de una contextualización muy fuerte del texto oral.

El español y el maya en contacto

El estudio de Lockhart sobre los documentos mesoamericanos de la primera época colonial sugiere que se pueden reconocer tres fases en la difusión de préstamos del español en las lenguas indígenas; la primera que prevé una penetración muy escasa de palabras españolas; la segunda, con una influencia léxica de términos religiosos cristianos, de plantas, animales o productos europeos. Esta segunda fase caracteriza los textos alfabéticos mayas por un gran periodo, desde la mitad del siglo xvi hasta el siglo xviii y también xix. La segunda fase está caracterizada por un cierto grado de estabilidad lingüística y abarca casi todo el periodo colonial en el caso de Yucatán. Esta tendencia conservativa del maya es distinta de la mayor permeabilidad de náhuatl, tal vez por cuestiones políticas de mayor autonomía de las comunidades mayas, las parcialidades o *cah* (Lockhart, 1998: 35-41).

Con la tercera fase empiezan a pasar verbos, normalmente en infinitivo, y

preposiciones; el español empieza a afectar la sintaxis del maya a partir de la independencia (Restall, 1997: 192; Lockhart, 1998: 35-41). Estos préstamos son mayanizados y adaptados al cuadro fonológico del maya, aunque los términos más frecuentes siguen la regla hispánica (como Dios). También se mayanizan los nombres con el sufijo *-il* posesivo. Muchas veces se asocia el préstamo con el término maya en paralelismo o en difrasismo, indicando la plena conciencia de la diglosia (Restall, 1997: 193). Los mayas dominan de forma consciente su bilingüismo, incluyendo en lugar de excluir, incorporando en lugar de sustituir (Restall, 1997: 302).

Sin embargo, es imposible tomar en cuenta la penetración del español sobre el maya, considerando solo los préstamos; es evidente que existe también un maya “reducido”, idóneo a expresar con términos autóctonos conceptos importados con la conquista; eso significa una redefinición de términos mayas con significados europeos (Hanks, 2010: 14-16). Además de los documentos civiles y religiosos producidos dentro del sistema colonial, también los textos “insurrectos” presentan un translenguaje híbrido, creado por los misioneros y sus colaboradores indígenas (Hanks, 2010: 13-15, 20).

También la decisión de traducir o no traducir los términos españoles tuvo en la Colonia una implicación política e ideológica, en particular entre las ordenes de los franciscanos y de los dominicos (García-Ruiz, 1992: 83-110). La cuestión se basa en la relación directa o indirecta entre el objeto significado y el término que lo significa, que según los franciscanos no se podían separar. Así, en los diccionarios recopilados por los franciscanos, el léxico indígena usado para referirse a lo sagrado se sataniza, como expresión directa de la idolatría, mientras que el término Dios se asume como el único apto para dirigirse al Dios cristiano (García-Ruiz, 1992: 88-92).

En el caso de los *Cantares*, a pesar de una fecha colonial muy tardía o poscolonial, faltan por completo préstamos del español. El dato es curioso, se ha visto que en la gran mayoría de los textos coloniales del siglo *xvi* y *xvii* los escribanos mayas usan palabras españolas para referirse a concepciones religiosas, a fechas o a referentes importados con la Conquista.

Por otro lado, se registran algunos nahualismos, que no ayudan a fechar con precisión el documento, porque bien pudieron haber pasado al maya en época prehispánica. Se trata de: *áanalte'*, “libro”, posiblemente del náhuatl *amatl*; *chimalli*, “escudo”; *Mitnal*, del náhuatl *Mictlan*, “el Inframundo azteca” (Siméon, 1996: 275), *tupilo'ob*, quizá del náhuatl *topilzin*, “funcionario menor, sacrificador por extracción del corazón” (Barrera, 1998: 71; Siméon, 1996: 718).

La falta absoluta de hispanismos en los *Cantares* depende probablemente de la actitud del copista más que de una tendencia lingüística general de la cultura maya yucateca. El escribano parece reflejar una cierta oposición al sistema cultural hispánico, ya que purifica por completo el texto maya de términos españoles. La ausencia de préstamos del español reafirma la tendencia observada también en el libro de *Chan Can*, de finales del siglo *xviii*, de rechazo del elemento his-

pánico, con una obra de retrotraducción y realimentación hacia la lengua maya (Knowlton, 2004: 74-75). Con el siglo XVIII se reconocería un periodo de oposición a las interferencias lingüísticas hispánicas y posiblemente a su autoridad ideológica (Knowlton, 2004: 74-76).

Sin embargo, si no aparecen préstamos directos, la penetración del español es más sutil, puesto que en los cantares se registran muchos calcos del español, que revelan un proceso de retrotraducción y de influencia sintáctica y morfológica del español sobre el maya. El calco es la traducción en una lengua de una construcción morfológica de otra lengua, que conlleva un cambio de significado de los términos empleados. Además del vocabulario sagrado, como mencionamos anteriormente, se notan algunas construcciones que se adhieren a las reglas morfológicas del español, forzando la estructura tradicional del maya.

Entre otros, podemos mencionar en la portada el uso del adjetivo *sak* con valor sustantivo (*xki'ichpam sak*, “hermosa blanca”); en el Cantar 1 la preposición “en” con el verbo pensar (*tuukulnen chéen ti' a yuumil*, “solo piensa en tu señor”); en el Cantar 3, el uso del verbo *bisik*, “llevar de un lado a otro, cargar”, con el significado de “llevar una cuenta, contar” (*tu bisik u xookil tuláakal u k'eban*, “está llevando la cuenta”); en el Cantar 6 el concepto de alma blanca (*chéen sakjansak in pixan*, “solamente es muy blanca mi alma”); la construcción de verbo *yaan*, “existir, tener” (*Ti' tuláakal ba'al yaan u kuxtal*, “a todas las cosas que tienen vida”); en el Cantar 10 el uso de la locución española (*tu ch'a'aj loobil*, “fue tomado a mal”) y en el Cantar 13 el concepto abstracto y cristiano de bien y la locución “a los ojos de...” (*ts'áa uts tu yich Yuum K'uuj*, “para dar el bien a los ojos del Señor Dios”).

También hay un uso constante del adjetivo *ki'ichkelem*, “hermoso”, con una connotación sagrada, por su raíz *ki'ich*, “cosa santa, sagrada”, en referencia a Dios y a la Virgen, como se registra en los diccionarios coloniales (*Calepino de Motul*, 1995: 120), en el *Manuscrito Herrera* (Gubler y Bolles, 2001: 5 v., 43 y en la lengua maya actual (Miguel Oscar Chan, comunicación personal, febrero de 2013).

Conclusiones

La sociedad yucateca colonial fue un espacio híbrido, en donde los saberes, las prácticas culturales y las creencias cruzaron fronteras y constituyeron un *humus* transversal entre las dos culturas. El mundo maya no representó una isla al margen de la sociedad colonial, sino un espacio oblicuo en donde confluían ideas y sistemas religiosos dentro de lo que se ha llamado “pacto colonial”. Se trata de una estructura política y social instituida y avalada por las instituciones coloniales, pero que al mismo tiempo garantizaba espacios de movimiento y maneras de ser (Hanks, 2010: 51-54). Los pueblos mayas tuvieron la habilidad suficiente como para mantener una cierta autonomía cultural y lingüística, con la tendencia a rechazar los elementos inútiles e integrar vocablos y referentes conceptuales necesarios a conectarlos con la sociedad hispánica (Restall, 1997: 318).

La escritura alfabética funcionó como una forma de reducción de la tradición oral maya, que se encauzaba en el molde de la página en papel y de la transliteración. Entre los innumerables textos creados en la sociedad colonial yucateca, los *Cantares de Dzitbalché* mantuvieron características propias de la tradición maya y al mismo tiempo adquirieron elementos discursivos de la práctica escrita, como las marcas de la emisión y la dimensión espacial de la página.

El estudio de la retórica textual de los *Cantares* ha permitido una mayor comprensión del sistema de asociaciones simbólicas y de organización discursiva de la cultura maya peninsular. La recurrencia de difrasismos, paralelismos, marcadores de discurso y recursos fonéticos ha demostrado que a pesar del uso de la escritura alfabética y de la incorporación de fuentes y conceptos europeos, los autores de los *Cantares* han utilizado el arte verbal de la tradición maya, comunicando una visión del mundo estrechamente arraigada en su sistema de pensamiento y su cosmovisión. El estudio de la retórica textual ha confirmado que los autores del documento han sabido reelaborar estímulos culturales foráneos, encauzándolos en sus modelos discursivos y haciendo de su retórica un sistema de afirmación identitaria y de transmisión de modelos rítmicos y semánticos ancestrales.

Bibliografía

Barrera Vázquez, Alfredo

1980 "Libro de los cantares de Dzitbalché", *Literatura maya*, pp. 242-388, Mercedes de la Garza (ed.). Caracas: Ayacucho.

1998 *El libro de los cantares de Dzitbalché. Libro de lectura bilingüe maya-español*. Mérida: Subdirección de Educación Indígena.

Barrera Vázquez, Alfredo, Alejandro Cervera Andrade y Leopoldo Peniche Vallad

2009 *El teatro en Yucatán*. Mérida: Gobierno del Estado de Yucatán, Biblioteca Básica de Yucatán.

Bolles, David

s.f. "Comparison between the *Herrera Manuscript* and *El libro de los Cantares de Dzitbalché*", <http://www.famsi.org/research/bolles/Compare_Herrera_Dzitbalche.pdf> [Consultada el 26 de marzo de 2022].

Calepino de Motul

1995 Ramón Arzápalo (ed.). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Cantares de Dzitbalché

s.f. Paleografía y modernización de Miguel Oscar Chan, Irma Yolanda Pomol y José Concepción Cano Sosaya, documento electrónico sin publicar

Cantar de los Cantares

s.f. < <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Cantares%201&version=NVI> > [Consultada el 10 de marzo de 2022].

Cantares mexicanos

2011 Miguel León Portilla (ed.). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Chuchiak, John

2000 "The Indian Inquisition and the Extirpation of Idolatry: The Process of Punishment in the Provisorato de Indios of the Diocese of Yucatan, 1563-1812", tesis para obtener el grado de Philosophy Doctor. New Orleans: Tulane University.

2009 "Ah Dzib Cahob yetel lay u katlilob lae': Maya Scribes, Colonial Literacy, and Maya Petitionary Forms in Colonial Yucatán", *Text and Context: Analyzing Colonial Yucatec Maya Texts and Literature in Cross-Cultural Perspective*, pp. 159-184, Antje Gunsenheimer, John F. Chuchiak y Tsubasa Okoshi Harada (eds.). Bonn: Bonner Amerikanistische Studien, Institut für Altamerikanistik und Ethnologie.

Curl, John

2001 "Ancient American Poets The Songs of Dzitbalche", *Bilingual Review Press*, XXVI (2-3): 103-163.

Edmonson, Munro

1982 "Songs of Dzitbalche. A Literary Commentary", *Tlalocan*, IX: 173-208.

Edmonson, Munro y Victoria Bricker

1985 "Yucatecan Mayan Literature", *Literatures, Handbook of Middle American Indians*, vol. III, pp. 44-63, Munro Edmonson (ed.). Austin: University of Texas Press.

Espí Forcén, Carlos

2008 "El corista de 'Engraterra': ¿San Guillermo de Norwich, San Hugo de Lincoln o Santo Dominguito de Val de Zaragoza?", *Miscelánea Medieval Murciana*, XXXII: 51-64.

García-Ruiz, Jesús

1992 "El misionero, las lenguas mayas y la traducción: nominalismo, tomismo y etnolingüística en Guatemala", *Archives des Sciences Sociales des Religions*, XXVII: 83-110.

Garza, Mercedes de la

1980 *Literatura maya*. Caracas: Ayacucho.

1988 *Libro de Chilam Balam de Chumayel*. México: Secretaría de Educación Pública.

- Gubler, Ruth
1992 "Manuscrito inédito del padre Juan Pedro de Herrera", *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán*, CLXXX (7): 25-29.
- Gubler, Ruth y David Bolles
2001 *Herrera Manuscript: Relaciones de las cosas y sus nombres de esta provincia del Yucal-Peten. Early 18th Century Work by Juan P. De Herrera*, facsimil, edición y traducción. Hannover: Verlag für Ethnologie.
- Gunsenheimer, Antje
2009 "Reality Hidden in the Fiction: Literary Traces of Hieroglyphic Sources in the Books of Chilam Balam", *Text and Context: Analyzing Colonial Yucatec Maya Texts and Literature in Cross-Cultural Perspective*, pp. 111-136, Antje Gunsenheimer, John F. Chuchiak y Tsubasa Okoshi Harada (eds.). Bonn: Bonner Amerikanistische Studien, Institut für Altamerikanistik und Ethnologie.
- Hanks, William
1989 "Elements of Maya Style", *Explorations in Language, Writing and Representation. Word and Image in Mayan Culture*, pp. 92-111, William F. Hanks y Don S. Rice (eds.). Salt Lake City: University of Utah Press.
2010 *Converting Words. Maya in the Age of the Cross*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Knowlton, Timothy W.
2004 "Dialogism in the Languages of Colonial Maya Creation Myths", tesis para obtener el grado de Philosophy Doctor. New Orleans: Tulane University.
- Leach, Edmund
1993 *Cultura y comunicación*. Madrid: Siglo XXI.
- León Portilla, Miguel
s.f. *Cantos y crónicas del México antiguo*, <<http://www.libroos.es/libros-de-sociales/america/mexico/37645-leon-portilla-miguel-cantos-y-chronicas-mexico-antiguo-doc.html>> [Consultada el 10 de enero de 2022].
- Lockhart, James
1998 "Three Experiences of Culture Contact: Nahua, Maya, and Quechua", *Native Traditions in the Postconquest World*, pp. 31-54, Elizabeth Hill Boone y Tom Cummins (eds.). Washington: Dombarton Oaks.
- Meléndez Guadarrama, Lucero
2009 "Una propuesta de análisis lingüístico-poético de cuatro de los *Cantares de Dzitbalché*", *Estudios de Cultura Maya*, XXXII: 201-222.
- Nájera Coronado, Martha Iliá
2004 "Hacia una nueva lectura de los *Cantares de Dzitbalché*", *Mayab*, XVII: 99-114.
2007 *Los Cantares de Dzitbalché en la tradición religiosa mesoamericana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Ong, Walter
1991 *Orality and Literacy*. Londres, Nueva York: Routledge.
- Restall, Matthew
1997 *The Maya World Yucatec Culture and Society, 1550-1850*. Sanford: Stanford University Press.
- Ricoeur, Paul
1995 *Teoría de la interpretación*. México: Siglo XXI.
- Ricoeur, Paul
1980 *La metáfora viva*. Madrid: Europa.
- Ruz, Mario Humberto
1997 *Gestos cotidianos. Acercamientos etnológicos a los mayas coloniales*. Campeche: Gobierno del estado de Campeche, Universidad Autónoma de Campeche, Instituto Campechano, Instituto de Cultura de Campeche.
- Salomon, Julie
1989 "Marcadores de discurso en estructuras paralelas en la literatura oral de los mayas yucatecos contemporáneos", *Memorias del Tercer Coloquio Internacional de Mayistas*, vol. II, pp. 624-643. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Siméon, Rémi
1996 *Diccionario de la lengua náhuatl*. México: Siglo XXI.
- Vandendorpe, Christian
1999 *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lectura*. Montréal, París: Boréal, La Découverte.
- Zumthor, Paul
1982 *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.