

Poesía maya: lírica contemporánea

Francesc LIGORRED

*Chen kay, chen baxaal
cu man tu tucuuloob.*

*(Sólo cantos, sólo juegos
pasan por sus pensamientos).*

Cantares de Dzitbalché

INTRODUCCION

La poesía debió ser, en los tiempos antiguos y durante el período colonial, el género literario por excelencia de la literatura en lengua maya. De ahí que resulte importante recordar el desarrollo histórico de la poesía maya antes de pasar a analizar algunos textos líricos contemporáneos recogidos en el Estado de Yucatán (México).

Aunque en la actualidad ya no se pone en duda la existencia y la calidad poética de los textos mayas contamos, a la fecha, con escasos estudios (lingüísticos y literarios) en relación a la poesía maya; esta carencia de investigaciones produce dificultades. Poder advertir, por ejemplo, el peligro que representa confundir el uso de un lenguaje esotérico con la posibilidad o certeza de hallarnos ante un texto poético; y se nos hace difícil también establecer, sobre todo al analizar textos coloniales, si nos encontramos frente a una prosa poética o frente a una poesía (o texto versificado). A esta problemática se enfrenta Arzápalo cuando, partiendo de la estructuración interna del texto y apoyándose en un estudio retórico del mismo (localización de metaplasmas y metataxas), consigue ofrecernos un esquema rítmico del Ritual de los Bacabes; no olvida comprobar cómo la sintaxis de esta obra colonial no es la del lenguaje coloquial, ni siquiera la del estilo narrativo. La transcripción rítmica del Ritual nos ayuda a sustentar la opinión de que la poesía habría alcanzado un desarrollo y una importancia singular dentro de la cultura maya.

Un estudio comparativo del Ritual de los Bacabes con un texto moderno como el de la Ceremonia de Balankanché podría abrir nuevas perspectivas en relación a la poesía en lengua maya; pero capítulo aparte deben ocupar estos textos de tipo religioso (o sagrado) que aparecen en forma de oración,

en un ritual, y que son creados (y rezados) por un batab, por un h-men o sacerdote.

La poesía, siempre compleja, se defiende de los azares históricos y culturales propios de cualquier literatura mediante la condensación y la resistencia; un poema puede resistirse al tiempo y permanecer en la memoria por transmisión oral a la espera, quizás, de ser registrado por escrito. Considerando que las raíces de la literatura oral se remontan al establecimiento mismo del lenguaje humano sólo cabe añadir, en esta ocasión, que la poesía oral y la poesía escrita discurren de forma paralela.

Mientras la narrativa da versiones (y variaciones), la poesía se conserva y se difunde «más» íntegramente. Se otorga a la poesía la grave función de guardar celosamente, y transmitir, el origen y la belleza de la cultura a la cual pertenece; el recuerdo y la imaginación que entraña toda literatura solamente puede perpetuarse a través de la sabiduría poética.

De la antigua poesía maya escrita poco podemos decir pues, íntimamente ligada a la escritura jeroglífica, su conocimiento resulta todavía hoy una incógnita; pero es muy probable que la glífica maya encierre textos poéticos. En este sentido podemos destacar el trabajo de Galina Yershova que, en los últimos años, ha ofrecido interesantes aportaciones al «arte poético escrito» representado por textos en vasijas. Esta autora considera que las vasijas y los versos en ellas escritos están dedicados a las mujeres ardientemente amadas en vida, y que fueron ejecutadas, por encargo, por un poeta profesional. De ser ciertos los descubrimientos de Yershova sería en la escritura jeroglífica uno de los pocos momentos en que la literatura maya, que hasta hoy conocemos, alcanza a producir obras de autor; esta hipótesis, sin embargo, queda pendiente de corroboración.

La literatura oral en lengua maya ha podido mantener un desarrollo continuo, aunque accidentado, a lo largo de los siglos, mientras que la literatura maya escrita, en relación a su representación gráfica, sufrió una ruptura definitiva: en una primera época fue glífica y a partir del siglo XVI se impuso el alfabeto latino.

Añadir también que se conoce la existencia de obras teatrales mayas; habría pues unos argumentos y, por qué no, unos versos aprendidos de memoria y recitados primero en los rituales y en las representaciones escénicas y, con el paso del tiempo, en los juegos y en las fiestas populares.

El documento clave de la poesía en lengua maya, registrado ya con el alfabeto latino, son los Cantares de Dzitbalché. El copista, en la portada establece que se trata de «El libro de las Danzas / de los hombres antiguos / que era costumbre hacer / aquí en los pueblos (de Yucatán) cuando / aun no / llegaban los blancos» (Barrera, 1980: 37).

Alrededor del año 1942, en Mérida, cayó en manos del profesor Alfredo Barrera Vásquez el legajo que contenía los Cantares, y éstos pudieron fecharse hacia la mitad del siglo XVIII, aunque sin duda se trata de una copia de un documento mucho más antiguo.

Textos poéticos únicos y de suma importancia, los Cantares se

publicaron por el Instituto Nacional de Antropología e Historia en 1965. La introducción, la transcripción, la traducción al castellano y las notas corresponden al efectivo trabajo del propio Barrera Vásquez. Los quince textos, y la portada, son una preciosa ilustración de la antigua poesía maya; los Cantares se acompañaban con música y danza. Yershova comenta que «los Cantares constituyen importantísimo monumento tanto literario como histórico de la cultura maya, ya que los textos mayas hasta ahora conocidos son instrucciones sacerdotales devocionarias y textos históricos. En su mayoría los Cantares se distinguen por su profundo contenido lírico...» (Yershova, 1983: 40).

El estilo de los Cantares es, más bien, diverso: mientras unos parecen narraciones o explicaciones por su forma descriptiva, y otros se asemejan a oraciones, existen cantares puramente líricos. De éstos, según Barrera Vásquez, los más representativos son el Cantar 11 (H'kay-balam, El canto del juglar), y los dos últimos, ambos sin título; este lirismo se refleja, por ejemplo, en los siguientes versos del Cantar 11:

X-CHICHPAN-EK
HOHOPNAN-YOOK
KAAX CV BV ILANCA
LAMAT-LAMAT
V TAAL-V-CIMIL V
YOOK-YAXIL KAAX

La Bella Estrella
refulgente encima
de los bosques «humea»;
desvaneciéndose
viene a morir la luna
sobre el verdor de los bosques.

(Barrera, 1980: 104-105).

En los diccionarios mayas (Motul, Pérez o Viena) y en las obras de fray Diego de Landa y Sánchez de Aguilar, entre otros autores, se registraron los nombres que los antiguos mayas usaban al referirse a su música y a sus cantos; el breve listado que he seleccionado, recurriendo a los datos que Barrera Vásquez nos ofrece en su «Introducción a los Cantares», se limita a las voces mayas que tienen relación con la poesía lírica.

KAY	Canto.
AH NOH CAL	Al que cantaba entonando (El Gran Voz o el de la Voz Recta).
HOLPOP	Maestro de canto «que entona y enseña lo que se ha de cantar»; Director de Danza y Canto.
AH KIN XOC	Un gran cantor, músico, dios de la poesía.
AH KIN XOCBILTÚN	Otro nombre del dios de la poesía.
AH TUZ KAY	Compositor de cantos.
KUKUZ CAN	Contar cuentos, decir gracias.
AH CAN	El que cuenta alguna cosa, diestro en contarla.
BALDZAM	Farsante o actor.
BACAB	Representante, juglar.
TAAH o TAAHHALDZAM	Representante, decidor, comediante.
BEKECH CAL	Voz delgada (el tenor).

COCH CAL	Voz gruesa (el bajo).
CHHEH CAL	Voz recia y sonora (el barítono).
U ZÍNAAN KAY	La armonía del canto.
AH DZIC CAL	Cantante desentonado (El de la Voz Brava).
TZOL CHICH	Canto gracioso que trata de pájaros.
U CAL HOM	Imitación del sonido de la trompeta.
POPOLNA	Casa especial en donde se aprendía la danza y el canto; conservatorio.

Parecería que estas artes, al igual que el teatro, eran comunales; y la representación (actuación) de los cantos implicaría la existencia de una masa coral, con solistas. La reflexión de Barrera Vásquez al indicar que los mayas en el período colonial «siguieron practicando secretamente ritos de su religión; mas el canto y la danza los hubiese denunciado y las farsas requerían de las poblaciones» (1980: 21)... hace presuponer que quedaban prohibidos los «recitales», afectando a la poesía pues ésta era mayoritariamente cantada. Queda de manifiesto, una vez más, que ante la consiguiente represión que sufrieron las actividades culturales y religiosas indígenas a partir de la presencia española en la península yucateca la resistencia maya solamente encontraba refugio en el silencio.

El registro de instrumentos musicales que fray Diego de Landa detalla en su «Relación» da cuenta de la importancia que tenía la poesía lírica cantada entre los antiguos mayas: «Tienen atabales pequeños que tañen con la mano, y otro atabal de palo hueco, de sonido pesado y triste, que tañen con un palo larguillo con leche de un árbol puesta al cabo; y tienen trompetas largas y delgadas, de palos huecos, y al cabo unas largas y tuertas calabazas; y tienen otro instrumento (que hacen) de la tortuga entera con sus conchas, y sacada la carne tañenlo con la palma de la mano y es su sonido lúgubre y triste. Tienen silbatos (hechos con las) cañas de los huesos de venado y caracoles grandes, y flautas de cañas, y con esos instrumentos hacen són a los valientes» (Landa, 1982: 38-39).

La escasez de investigaciones literarias que existe de los textos coloniales conocidos con el nombre de Chilames no nos permite todavía hablar, con autoridad, de su contenido y función poética. Mientras Mediz Bolio, al estudiar y traducir al castellano el Chilam Balam de Chumayel, no duda en consignar el dramatismo y la calidad poética de algunos fragmentos hasta llegar a su versificación, más recientemente George Baudot, al referirse a los Chilames, rechaza incluso la existencia de una ambición propiamente «literaria». Pero la transcendencia cultural de la antigua poesía maya, junto al valor poético que Arzápalo ha reconocido en el Ritual de los Bacabes, permite creer que los libros de Chilam Balam pueden contener poemas y cantares. Las profecías y las crónicas se constituyen en temas fundamentales para una poesía de tipo épico en donde se recuerden las creencias cosmológicas del pueblo maya y se canten las hazañas de sus héroes. La falta de conocimientos suficientes sobre las lenguas de este grupo mesoamericano

ha provocado que se dijeran y se repitieran opiniones erróneas acerca de la naturaleza de la literatura colonial; lo cierto es que solamente con estudios lingüísticos y antropológicos, más profundos, podremos intentar desentrañar el valor literario de los Chilames.

Ser conscientes, en todo caso, como nos previene Silvia Rendón de que «las dificultades que para la investigación presentan en general los textos escritos en lenguas indígenas por nativos doctos, son varias y radican tanto en el estado del manuscrito como en el desconocimiento de la materia que tratan propiamente, así como en las oscuridades y ambigüedades que los caracterizan, acentuadas éstas por el estilo literario y el lenguaje ritual de su redacción» (Barrera, 1948: 77).

Viajeros, estudiosos y religiosos europeos visitan las tierras mayas en el siglo XIX. El aventurero Federico de Waldeck recoge sus impresiones en la obra «Viaje pintoresco y arqueológico a la provincia de Yucatán» (París, 1838). Waldeck, recorriendo Yucatán durante los años 1834 y 1836, descubrió algunos viejos papeles en la hacienda sobre el terreno de la cual se hallan las ruinas de Uxmal. Entre esos papeles hay una rarísima pieza de poesía: «Es una balada en diecisiete estancias de cuatro versos; ha sido recogida de boca de los indios que la cantaban, y traducida en mal español por cierto fray Ignacio Gordillo, de Maní. El manuscrito de esta traducción está dedicado a don Juan Bautista de Campo, alcalde de la Hermandad, y lleva la fecha del 14 de marzo de 1577» (Waldeck, 1930: 77).

«La balada data de 1518» afirma Waldeck más adelante; año en que, si recordamos, Francisco Montejo (el Adelantado) viaja a Yucatán en la segunda expedición de los españoles capitaneada por Juan de Grijalva, y acompañan a los conquistadores, en esta ocasión, los mayas Julián y Melchor como traductores. Pero la prolongada (y no comprobada) estancia de fray Ignacio Gordillo en Yucatán que se deduce entre ambas fechas (1518-1577) solamente contribuye a crear más confusión en relación al origen del documento. Sería menester cotejar otros escritos de la época (cartas, relaciones...) y localizar el manuscrito castellano a fin de probar su autenticidad. El fondo de la balada le parece «evidentemente auténtico» a Waldeck, dado que la historia de los amores de Cancoh seguía en la tradición de los mayas que en el siglo XIX vivían cerca de Uxmal.

El poema trata de los amores entre el «joven y hermoso cazador» Cancoh y la «joven virgen» Pixán; amores enturbiados por la gran sacerdotisa de la guerra y de las vírgenes del fuego Ichna-Can-Katún que pretende los encantos de Pixán para su hermano el pontífice Patzín-Can. Pixán promete a Cancoh entregársele una vez que acabe sus votos, pero a Patzín-Can le atormenta ese amor.

A los «enojados dioses» se dedice ofrecerles la sangre de Pixán, a la que deberá sacrificar su propio amante Cancoh. Cuando los amantes ya están dispuestos para el sacrificio, el celoso Patzín interviene para arrebatar a Pixán «la flecha de flores que ella tiene en sus inocentes manos»; pero un dardo mortal, disparado por la tropa, atraviesa el corazón de Patzín-Can.

Pixán y Cancoh huyen a la selva protegidos por los hombres «barbudos». La balada concluye con las siguientes palabras de Cancoh: «Pixán está salvada por el verdadero Dios: los dioses que querían su muerte no son nada junto a aquel a quien voy a adorar».

Impregnado de idolatría, las palabras finales del canto parecen una profecía cristiana añadida, quizás, por el fraile español que lo registró por escrito; la analogía de esta balada con la historia europea de la Vestal es reconocida por el propio Waldeck. El contenido lírico (amor romántico) y el estilo literario ofrecen la posibilidad de comparar la balada con los mencionados Cantares de Dzitbalché; y pienso sobre todo en el Cantar 13 «Canción de la danza del arquero flechador». Puede existir, de igual manera, algún paralelismo con la antigua leyenda de las princesas Zac Nictée y Kan Lol que, aún hoy, es posible escuchar en Yucatán.

En todo caso coincido con el maestro Villa Rojas (quien tuvo la gentileza de entregarme una copia del texto) en que el ejemplo merece registrarse, pues nos encontramos ante unos versos que de su origen oral en lengua maya fueron registrados directamente por escrito en castellano; la antigüedad de la pieza, en los inicios mismos de la conquista, le otorgaría un valor especial.

A John Stephens que, acompañado del médico Dr. Cabot y el dibujante Catherwood, recorrió las tierras mayas de Yucatán en los años 1841 y 1842 le debemos la más detallada guía de las antiguas ciudades mayas. El desconocimiento de la lengua maya por parte de Stephens impide que en su relato «Viajes a Yucatán» aparezcan opiniones y datos de tipo literario. Él mismo se lamenta de ese desconocimiento cuando, por ejemplo, en una fiesta es objeto de burla por parte de un «fiscal» que se dirige a él en lengua maya; también, en Mani, intenta infructuosamente leer un volumen de antigua y venerable apariencia pero que «desgraciadamente estaba escrito en lengua maya».

En su relato apenas recoge algunas palabras mayas y se refiere de pasada a ciertas leyendas antiguas; en relación a la lírica sólo existe una breve alusión al recordar una fiesta celebrada en la población de Nohcacab (Santa Elena). «Luego que se concluyó el primer baile —dice Stephens—, comenzaron a cantar dos muchachas mestizas. Todo el pueblo parecía entregado al placer del momento, y aunque había allí facciones repugnantes a la vista y al buen gusto, también se veían muchachas bonitas y bien vestidas, y en todo el concurso se observa cierto aire de franqueza y alegre desembarazo, que no podía menos de atraerse las simpatías del espectador. Cuando el padrecito y yo regresábamos al convento, al subir las escaleras del atrio, alcanzamos a oír todavía el coro de voces que cantaban, dulce y armonioso por la mezcla de acentos femeninos y que parecían nacer del fondo del corazón, el coro decía: “Qué bonito que es el mundo; / ¡Lástima es que yo me muera!”» (1984: 365).

Estas fiestas y estos cantos parecen indicar un resurgimiento de las antiguas tradiciones mayas en el siglo XIX; en Yucatán habría de desencadenarse, por entonces, la violenta y conocida Guerra de Castas (1847-1910).

Benjamin Moore Norman recorrió Yucatán en aquellos años, y el barón alemán Frederichstahl fue el primero que visitó y dio a conocer a Europa las

ruinas de Chichén Itzá. Vale la pena recordar la importancia de los 51 cantos lacandones recogidos por Alfred M. Tozzer en Chiapas entre los años 1902 y 1905, puesto que se trata de unos cantos y conjuros de naturaleza netamente indígena. Pero de todos los viajeros destacamos la figura del abad Brasseur de Bourbourg que, gracias a sus conocimientos de lenguas mayas y su interés cultural, escribió «Chrestomathie ou choix de morceaux de littérature maya» (París, 1870). Allí registra un conjunto de textos literarios en lengua maya, recogidos directamente de la tradición oral: «Yacunah Cay» es un canto de amor, y tiene una importancia singular dentro del desarrollo histórico de la literatura maya de Yucatán pues podemos considerarlo como el primer texto lírico, en lengua maya, registrado en los tiempos modernos. El canto procede de Izamal y está fechado en el mes de diciembre de 1864. A Brasseur de Bourbourg le debemos otro documento literario importantísimo: la recuperación del drama-ballet, en lengua quiché, «Rabinal Achí»; único texto que se conserva hoy del antiguo arte escénico maya.

El interés por la cultura maya ha ido en aumento desde el siglo pasado y en la propia Península, sobre todo en Mérida, surgió un importante grupo de estudiosos, narradores y poetas; se empezó a hablar de «literatura yucateca» (en castellano). Autores como Rejón García, Mediz Bolio y Rosado Vega, entre otros, han publicado antologías en donde presentan versiones castellanas de tradiciones mayas, con un predominio de los textos narrativos (cuentos y leyendas).

Santiago Pacheco Cruz, prolífico autor, edita en 1947 «Usos, costumbres, religión y supersticiones de los mayas»; los textos son obtenidos con base en documentación propia ya que por muchos años impartió la docencia en la zona maya, y también apoyado en documentación ajena aparecida en la prensa de la Península. En los años treinta había oído y registrado una buena cantidad de literatura oral en las cercanías de Valladolid; así, en un capítulo que dedica a las costumbres, registra tres bombas en lengua maya. Copio a continuación el segundo de los ejemplos que nos da Pacheco Cruz:

Cappel dzuudz tin katahtech
 utial in dzal tu xuuk a chi
 ca tin uoltah in dzietech
 cápul lah ta dzahtení.

Dos besitos te pedi
 para estamparte en la boca
 cuando te los quise dar
 bofetadas me diste.

Merecen atención los textos escritos en lengua maya que, aún imitando los esquemas del romance castellano, se inspiran en las leyendas antiguas, en las bellezas de la selva o de la ciudad, o en las tradiciones locales; composiciones líricas de este tipo suelen aparecer en la «Página literaria» de la revista *Yikal Maya Than* (Mérida, 1939-1955). Aunque existen abundantes versiones en maya, predominan los poemas escritos originalmente en esta lengua pero siempre acompañados de su traducción castellana; sirva de muestra el siguiente texto de Eleuterio Novelo (Espita, abril 27 de 1940):

Ti Chichen Itzá

Chichen Itzá cimen noh cah
yetel humpeel nohoch tzicul
ichil tulacal in Yacunah
cu tal ti in tucul.

In katic ti a nohchilil
tu tan u nail a katunilob
tuux tal le nohoch chhibalil
tu betob a cichelem pakilob.

Tulacal a ulaob u thuob a cenani
chicultan tumen a cuxaan bonilob
a nucuch tunichob chicbezic a hatil
betab tumen imaak cilich kabob.

Habilil me cctezan a miatzilil
ilic ti a canal muluchtunilob
cu yezic tulacal u hatzutzilil
ceex tumén manhan yab habob.

(*Yikal Maya Than*, n.º 9; mayo, 1940: 12).

A Chichén Itzá

Chichén Itzá, ciudad muerta,
Con un gran respeto,
Dentro de todo mi querer,
Me viene al pensamiento,

Preguntar a tu grandeza
Ante el templo de tus Guerreros,
De dónde vino esa gran raza,
Que construyeron tus muros.

Todos tus visitantes admiran tu ornamen-
tación
Que demuestran tus vivos colores.
Tus grandes piedras, demuestran tu escultura,
Hechos por quién sabe qué sagradas manos.
La verdad no es igualable tu Arte,
Que vemos en tus altos monumentos,
Demostrando toda tu belleza,
Aun después de pasar muchos años.

En los últimos años los investigadores interesados por la literatura maya se han ocupado, en general, de cuestiones lingüísticas bajo la influencia de los trabajos de Barrera Vásquez. El interés por la literatura maya ha ido hacia los textos narrativos (cuentos, leyendas y mitos); se han registrado también algunas oraciones y plegarias modernas en donde ha sido posible observar la supervivencia de elementos auténticamente nativos. El olvido en que han quedado los textos líricos contemporáneos me ha impulsado a analizar y publicar algunos ejemplos de este género literario.

LIRICA CONTEMPORANEA

En los años 1983 y 1984 tuve la oportunidad, y la fortuna, de oír y registrar en grabación una serie de textos literarios mayas; trabajé exclusivamente en el Estado de Yucatán y todos los textos se obtuvieron en lengua maya. La muestra que he seleccionado de lírica contemporánea se limita a siete canciones y cinco bombas.

Para su transcripción se empleó el alfabeto tradicional que, con mínimas variaciones (a veces sólo de carácter gráfico), ha seguido usándose en la escritura maya (nombres de personas, topónimos...) desde el siglo XVI. A la versión castellana he añadido, en ocasiones, unas breves notas de tipo literario y antropológico. En cuanto a la autenticidad maya es evidente que existe a veces una traducción lingüística y, otras veces, una traducción cultural; pero los autores que me proporcionaron estas canciones y estas bombas siguen viviendo inmersos en el ámbito geográfico y cultural maya, y usaron siempre la lengua maya-yucateca. La temática puede ser indígena o

básicamente indígena, discutible y, en algunos casos, es mera traducción de textos españoles.

Ha existido, en general, un desconocimiento y un menosprecio de la literatura oral; pero hoy esta literatura, que si bien por razones históricas de dominio cultural no sigue un desarrollo directo de la lengua y cultura mayas, constituye diacrónicamente hablando un estadio posterior dentro de su devenir histórico. No debemos limitar la literatura maya contemporánea a los textos escritos por autores yucatecos (maestros y poetas de Mérida) *conocedores de la lengua maya, pues en la actualidad hay poetas (o semipoetas) en todos los pueblos mayas; y estos autores están dispuestos a recordar, preservar y difundir bellísimas canciones en su lengua.* También existe una herencia cultural indígena no transmitida; y otra parte de la literatura oral en lengua maya se conserva en grabaciones que algunos investigadores (mexicanos y extranjeros) tienen pendientes de transcribir y difundir.

Completamos el estudio añadiendo, al final de cada texto, los recursos literarios que contiene en los tres niveles de la lengua: a) nivel fónico-fonológico (metaplasmos); b) nivel morfosintáctico (metataxas), y c) nivel léxico-semántico (metasemas y metalogismos). Este análisis se hace directamente del original en lengua maya pues sólo a través del estudio lingüístico de esta lengua podremos penetrar en su ámbito cultural. Desde esta perspectiva, con la localización de los recursos literarios, cubriremos el aspecto estético de los textos y obtendremos una lectura comentada de los mismos.

LAS CANCIONES

La canción es la composición en verso destinada a ser cantada; puede ser acompañada con música y, a veces, se ejecuta danzando. Dentro de la literatura la canción pertenece a la poesía lírica y suele ser de tema amoroso; las canciones que registramos en maya no fueron expresadas con acompañamiento de instrumentos musicales, aunque sus autores ponían siempre una especial entonación y seguían un ritmo particular. Movimientos con las manos o con un bastón, o bien propinando fuertes y rítmicos golpes con los pies al suelo, convertían al autor de literatura oral en cantante, actor o danzante.

Es conocido el hecho de que los pueblos mesoamericanos poseían en la antigüedad centros de educación en los cuales por medio de una memorización sistemática trataban de asegurar la supervivencia de las tradiciones y conocimientos antiguos. Pude observar, en Pustunich, cómo los niños aprenden en la escuela y en sus juegos canciones (didácticas) a fin de ampliar su conocimiento de la lengua maya.

En relación a las canciones, el olvido de una estrofa, de un verso o de una palabra, no sólo trunca el aspecto formal de la composición sino que llega a impedir que el autor, consciente de esta deficiencia, se atreva a

entonarla públicamente; y, quizás, así va dejándose de transmitir. Las canciones que pude recoger, a pesar de que sus autores realizaron un gran esfuerzo por recordar sin fisuras cada verso, adolecen, en mayor o menor grado, de este problema.

En las canciones que siguen se indica el título (maya-castellano), el lugar de origen y el nombre del autor; la presentación de cada texto se completa con algunas referencias culturales.

MIX BIKIN (Jamás): texto grabado en Pustunich, el 11 de mayo de 1984. Su autor es Virgilio Canul, anciano y ciego, y «semipoeta», según sus propias palabras. Accedió a grabar bastantes textos narrativos y, un buen día, con arrebató, recordó y cantó esta bellísima canción. Puso en su ejecución gran emoción, pues como él me dijo se trataba de una pieza muy antigua que había oído en su infancia, y que ese día logró recordar. La brevedad de la composición no resta fuerza a un contenido lírico de gran transcendencia cultural.

Cin cimi
cin ca cuxtal
yete yabalobee in cuxtal;
caa tun ca cincen
caa tun ca cincen
tu uoolal.

Yete yaabach lo
ci manzie ta uoola
mix bikin
bin i luuzez
hun zutuc tin tucul.

Me muero
y vuelvo a vivir
con muchos ánimos de vida;
y si yo muriera,
y si yo muriera,
sería sólo por ti.

Es mucho el tiempo
que te debe mi existencia,
y jamás mi vida
habré de arrancarte
un solo momento de mi pensamiento.

Este primer texto nos permite observar la presencia de recursos literarios en los tres niveles de la lengua. En el primer nivel nos encontramos con tres casos de apócope: (cimi por cimi/), (uoola por uoola/) y (yete por yete/). Entre los metataxas aparece una repetición de términos en secuencia (o reduplicación): (caa tun ca cincen / caa tun ca cincen). Y ya en el tercer nivel vale la pena atender al bello caso de antítesis, que identificamos al encontrar vocablos con significados opuestos en frases paralelas sintácticamente (Cin cimi / cin ca cuxtal).

ZAC CHIC (La calandria): texto grabado en Valladolid, el día 31 de marzo de 1983. Su autor es don Hilario Puga, cuya edad debe rondar los sesenta años. Músico y director del grupo musical maya «Zac Chic». Tenía intención, por entonces, de grabar un disco con canciones (y música) mayas. La pieza que aquí se presenta debería formar parte de esta selección y por ello don Hilario se resistía a cantarla, argumentando que podía ser difundida sin mencionar su procedencia.

Puede tratarse de un Tzol chich (canto gracioso que trata de pájaros); Barrera Vásquez se refiere al Zac chic (*Mimus gilvus gracilis*) y señala que «entre los antiguos mayas fue ave adscrita al norte; uno de los pájaros

(cuatro) que se posaron sobre los cuatro imixchee» (1980: 127). Los baldzam o farsantes, según Sánchez de Aguilar, parece que en sus cantos imitaban al Zac chic, «pájaro que canta mil cantos».

Zac chic aparece nombrado entre las aves que «comienzan sus cantos porque el rocío / origina felicidad» (Cantar II de Dzitbalché). El Zac chic, pájaro de mil cantos inspiró a los músicos y poetas de Yucatán al igual que la alondra y el ruiseñor inspiraban a los trovadores europeos.

De «homaa» dice Barrera Marín que se trata del «vaso ceremonial, hecho con el fruto de *Crescentia cujete*, de *Lagenaria sap.*, o con los de otras plantas y que se utiliza para poner ofrendas o esperar balche y saka» (1976: 27).

Los dos últimos versos de cada estrofa se repiten, y los dos últimos versos de la canción se repiten dos veces.

Tech in uahal, tech in uenel,
mix maacii man a tuelic
aalic techce: chan zac chic
cihpamech, utz tech tin uich.

Chambel homaa utzech tin uich
minuun bel a ciicithan
chen uayaa cu dzaaic tech
zen uicech yete xnuc uech.

Maa tenii, ciichpam zac chic,
in zucuun u caah bin than:
tech hach hadzutzech tin uich
tin taazah chhuhuc tii a chieh.

Chambel homaa utzech tin uich
minuun bel a zaaal than,
xen tun, xen tun ta uotoch
mix a zut a caah pac ten.

Tú eres mi despertar, tú eres mi sueño,
en nadie más he de pensar:
te digo, pequeña calandria,
ya que eres bella, ya que me gustas.

Me deleitas la vista, frágil jicarilla,
y empiezas dulcemente a tartamudear;
solamente hastío te causa
el tanto mirarte junto al tremendo armadillo.

No soy yo, bella calandria,
sino mi hermano quien va a decir algo;
me gustas mucho, y es por ello
que traje dulces a tu abuela.

Me deleitas la vista, frágil jicarilla
y pierde sentido tu habla;
vete pues, vete pues a tu casa
no te atrevas a mirarme otra vez.

Veamos ahora algunos ejemplos de los recursos literarios más característicos de esta canción. Entre los metaplasmos encontramos dos ejemplos de aliteraciones (chen uayaa cu dzaaic *tech* / zen uicech yete xnuc uech), y (tech hach hadzutzech tin uich / tin taazah chhuhuc tii a chieh); y un caso de paranomasia (mix maacii ma a tuelic / aalic techce chan zac chic). En el segundo nivel se recurre a la reduplicación en el verso (xen tun, xen tun ta uotoch), mientras que en el verso (tech in uahal, tech in uenel) se trata del recurso literario conocido como simetría, o paralelismo entre secuencias sintácticas; aquí alcanza más belleza por la aparición, característica en la lengua maya, de la armonía vocálica. Entre los metasemas hemos localizado sólo la metáfora (chambel homaa utz tin uich).

AY, COTEN UAYE MATADOR (El matador): texto grabado en Santa Elena (antiguamente, Nohcacab), el día 26 de marzo de 1983. Doña Berta, mujer simpática y decidida de unos cuarenta años y de constitución robusta no tuvo inconveniente en cantar, con voz potente, esta alegre

canción; la presencia e insistencia femenina de mi compañera Mercè Codony animó todavía más a doña Berta. También recordó haber participado, en representación de su Estado, en un festival de canción indígena celebrado cerca de la ciudad de México. En la actualidad reside en Mérida con su esposo, el escultor Enrique Ayil, buen conocedor de las tradiciones mayas.

El «viejo Cervera» que se nombra en la canción quizás tenga algo que ver con don Antonio Cervera, dueño del rancho Santa Rosa y alcalde de Bolonchén, en 1840; esta población, además, se halla en el camino que va de Santa Elena a Campeche. El tema de la canción y la presencia de palabras y estrofas en castellano haría pensar que nos hallamos ante una composición de origen netamente colonial (o más reciente).

Ay, coten uaye matador
bic a con ten u pol le uaxoo,
tumen leti u pol le uaxoo
in conmah ti Doña Viviana.

Ay, coten uaye matador
bic a con ten le u may e uaxoo,
tumen leti u may e uaxoo
in conmah ti coxbe Cervera.

Ay, coten uaye matador
bic a con ten le u zeboo le uaxoo,
tumen leti u zeboo le uaxoo
in conmah ti coxbe Cervera.

Aquí me siento a cantar
sin malicia y atención;
Lakin cu tah, Chikin cu bin,
leti zazecunti tyacoo cah.

Niña hermosa
techoo hach cichpami yoko cah;
yacun ten
cin yacun tech.

Tux tunaa talek, tun curuchu;
Talen tun Campech, tun curuchu.
Baax tun ta tazah, tun curuchu;
Chan hunppe niña, tun curuchu.
Baax tun u kaba, tun curuchu;
María Fidelia, tun curuchu.
Cux tun u mama, tun curuchu;
María Viviana, tun curuchu.
Cux tun u tata, tun curuchu;
Juan Casanova, tun curuchu.

Así lo ven, así lo ven,
tome la burundanga
lleva a donde quieras.

Ay! ven acá matador,
no me vayas a vender la cabeza del toro,
porque la cabeza del toro
se la he reservado a Doña Viviana.

Ay! ven acá matador
no me vayas a vender la pezuña del toro,
porque la pezuña del toro
se la he reservado al viejo Cervera.

Ay! ven acá matador
no me vayas a vender el sebo del toro,
porque el sebo del toro
se lo he reservado al viejo Cervera.

Aquí me siento a cantar
sin malicia ni atención;
surge por el Oriente, se desvanece por el
Poniente,
e ilumina la faz de la tierra.

Niña hermosa
tú eres la más linda del mundo,
quíereme
para que te quiera yo.

¿De dónde vienes?, tun curuchu;
Vengo de Campeche, tun curuchu.
¿Qué trajiste?, tun curuchu;
Una niña, tun curuchu.
¿Cómo se llama?, tun curuchu;
María Fidelia, tun curuchu.
¿Quién es su mamá?, tun curuchu;
María Viviana, tun curuchu.
¿Quién es su papá?, tun curuchu;
Juan Casanova, tun curuchu.

Así lo ven, así lo ven,
tome la burundanga,
lleva a donde quieras.

Un recurso literario común de la lírica, y que aparece en esta canción, es la repetición periódica de un verso o secuencias de versos completos (estribillo): (Ay, coten uaye matador), (tun curuchu). La influencia del castellano, casi ausente en los textos poéticos mayas, la encontramos aquí representada por ciertos signos lingüísticos: préstamos lexicales (sustantivos, adjetivos, verbos...) y préstamos gramaticales (conjunciones, adverbios...). El sustantivo «matador» y los nombres propios (Juan, María...) podrían clasificarse como préstamos de tipo cultural. En contraposición debe señalarse la ausencia de formas híbridas (préstamos castellanos adaptados a la estructura de la lengua maya) tan abundantes en los textos mayas en prosa.

BEY U DZOOL HUMPPE UINIC (Así es como se acaba un hombre): texto grabado en Santa Elena, el día 16 de mayo de 1984. Al igual que las tres canciones que siguen a ésta, y grabadas en la misma fecha, su autor es don Santiago Arana. Este milpero (campesino) de unos sesenta años recordó estas preciosas canciones de su juventud. No tuvo inconveniente en cantarlas «danzando»: se acompañaba con fuertes golpes al suelo con sus alpargatas y hacía un prolongado tatarreo antes y después de cada pieza. A fin de obtener una grabación de calidad me vi obligado a seguir a don San con el magnetofón de un lado para otro de su vivienda. Se hacían realidad las palabras de los Cantares de Dzitbalché «sólo cantos, sólo juegos...».

Ta uoolal
cichpam x-chhuplal
ci manziic tun yabaach lo;
tiola tun a cichpamil
bey u dzool humppe uinic.

Es posible in uet xibil
bic uchuc tech
baax uch ten;
tiola tun i yacunah
bey u dzool humppe uinic.

Es posible tun in coolal,
ta uoola tun in coolal
ci manziic tun yabaach lo.
Tiola tun i yacunah,
tí tun tech,
bey u dzool humppe uinic.

Es posible in uet xibil
bic uchuc tech
baax tun uch ten;
tiola tun u cichpamil
bey u dzool humppe uinic.

Es posible chichpam x-chhuplal
bic uchuc tech
baax uch ten;
tiola tun i yacunah
bey u dzool humppe uinic.

Es por ti
mujer hermosa
que sufro muchos pesares;
y es por la belleza de una mujer
que se acaba un hombre.

Es posible que te suceda compañero
y ten cuidado
por lo que a mí me sucedió;
fue por un amor como el mío
que se acaba un hombre.

Es posible, entonces, mujer
que sea por tí, mujer,
que sufro muchos pesares.
Es por un amor como el mío
que sólo es para tí,
que se acaba un hombre.

Es posible compañero
y ten cuidado
por lo que a mí me sucedió;
es por la belleza de una mujer
que se acaba un hombre.

Es posible que por una mujer hermosa,
y ten cuidado
por lo que a mí me sucedió;
fue por un amor como el mío
que se acaba un hombre.

Maa zuutzi yoke
humppel chhuplal
maa zuutzi tun yool
humppel uinic.

Tiola tun u yacunah
humppel uinic
Bey u dzool humppe xiplal.

Ta uoolal
cichpam chhuplal
ci manzic tun yabaach lo;
tiola tun a cichpamil
bey u dzool humppe uinic.

Es posible cichpam chhuplal;
kahaan ua tech
ca tin dza tech
i dzipit kab.
Tiola tun i yacunah
Bey u dzool humppe uinic.

Y que no vuelva a suceder
que por una mujer
pierda la cabeza
un hombre.

Fue por un amor como el mío
un hombre
Es así como se acaba un varón.

Es por ti
mujer hermosa
que sufro muchos pesares;
y es por la belleza de una mujer
que se acaba un hombre.

Es posible mujer hermosa;
¿recuerdas tal vez
cuando te hice entrega
de mi anillo?
Eso fue debido a mi cariño.
Es así como se acaba un hombre.

La expresión castellana «Es posible...» con que se inician algunos versos sirve para indicarnos probabilidad o incertidumbre. Además de la apócope (lo por *lob*) encontramos, en este primer nivel de la lengua, dos ejemplos de aliteración (Ta uoolal / cichpam x-chhuplal) y (kahaan ua *tech* / ca tin dza *tech*). También un nuevo y reiterativo ejemplo de estribillo (Bey u dzool humppe uinic).

U HAUZIL U ZACIL I (Baile de gala I): El zibul (zihom o zihum) es cierto árbol cuyos frutos, macerados con agua, producen una especie de jabón usado en México para lavar ropas; en tiempos antiguos los mayas esparcían hojas de este árbol en las ceremonias bautismales. Los huesos del fruto son empleados para hacer collares y rosarios, aprovechando su dureza y color negro.

Le tun u chan tuunel a uich
bey humppel chan box zibul.
Tyoolaa tun a ciichpami x-chhuplal
bey u dzool humppe xiblal.

Tech u tuunel in uich,
tech u dziil in puczikal,
ahez tun i cuxtal in colel.
Tyoolaa tun a cichpamilelee
bey u dzool humppe chan xiplal.

Lē tūn ū tuūnel a uīch
bey humppe chan box zibul.
Le tun e cichpam chhuplal
bey u dzoooc humppe xiblal.

Así entonces, tus lindos ojos
cual negritos zibules.
Es por tu gran belleza mujer
que se acaba un varón.

Mis ojos eres tú,
los latidos de mi corazón eres tú,
despiértame a la vida mujer.
Por tu gran belleza
es que se acaba un jovenzuelo.

Así entonces, tus ojos
cual negritos zibules.
Por una mujer hermosa
es que se acaba un varón.

La paranomasia (Le tun a cichpam *chhuplal* / bey u dzoooc humppe *xiplal*) pone de manifiesto cómo dos palabras en sintagmas análogos

contienen fonemas que son casi los mismos pero que contrastan con sus significados que son muy diferentes. Entre las figuras retóricas del nivel léxico-semántico pueden observarse la comparación (Le tun u chan tuunel a uich / bey humppel chan box zibul) y la metáfora (Tech u tuunel in uich / tech u dziil in puczikal).

U HAUZIL U ZACIL 2 (Baile de gala 2): Se trata de un canto a las muchachas lindas en el día que «entran a la vida», en el día que «dejan su inocencia»; cantan y bailan porque saben que darán «su virginidad femenil / a quienes ellas aman». Existen paralelismos evidentes entre esta canción de don San y el Cantar 4 de Dzitbalché (Vamos al recibimiento de la Flor); también con el Cantar 15.

Dzooc tun u kuchu
tu kin tu xcuxtanil
letiee mehen x-chhupalaloo
hach cichpamoo;
tac e mehen xnuco
cun u hauzil u zacil
u taan yokol.

Dzooco tun u kuchu
tu kin tu xcuxtanil.
Il a uile.
Dzooc tun u kuchu tu kin
yokot tan tun cuxtanil.
Dzooco tun u kuchu tu kin
yokot tan tumen xpoztanil.

Il a uile.
Dzooc tun u kuchu tu kin
tun poztaanil.
Letiee mehen xchhupalaloo
hach cichpamoo;
letiee mehen x-chhupalaloo
yet u lazo.
Tac e mehen xnuco
cun u hauzil u zacil
u taan yokol.

Dzooco tun u kuchu
tu kin tu xcuxtani.
Il a uile.
Dzooc tun u kuchu tu kin
yoko tan;
tu mehen chhupalaloo.
letiee cichpam chhupalaloo,
zeten cichpamoo
yokotic tun xcuxtani.

Dzooco tun u kuchu tu kin
tu yokoltaal.
Poz tan.

Ya les llegó el día
de dejar la inocencia
a esas muchachitas
tan lindas;
y hasta las viejitas
comienzan a ponerse talco
en las mejillas.

Ya les llegó el día
de dejar la inocencia.
Fíjate nada más!
Ya llegó el día
de bailar (al perder la inocencia).
Ya llegó el día
de bailar y de ponerse talco.

Fíjate nada más!
Ya llegó el día
de ponerse talco.
Esas muchachitas
tan lindas;
esas muchachitas
con sus lazos.
Y hasta las viejitas
comienzan a ponerse talco
en las mejillas.

Ya les llegó el día
de dejar la inocencia.
Fíjate nada más!
Ya llegó el día
de bailar;
porque las muchachitas,
esas lindas muchachas,
porque son tan lindas
y bailan al entrar a la vida.

Ya llegó el día
para estar bailando.
Así es.

«Vamos, vamos, vámonos» dice el verso 43 del Cantar 4 de Dzitbalché, y en nuestra composición aparece la repetición periódica (Il a uile / Dzoooc tun u kuchu tu kin) en ese mismo sentido de «ir al recibimiento de la flor».

CICHPAM CHHUPAL (Mujer hermosa): En esta ocasión Santiago Arana aprovecha, sin duda, sus conocimientos de «bombas» para lograr una combinación de estrofas que puedan ser cantadas. A los dos claros ejemplos de «bomba» (estrofa primera y tercera) se repiten y se añaden versos improvisados (los dos últimos ya los hemos registrado en una canción anterior).

Ca maanen tu hol a bel
tii pacaneech tun yok cot,
ca tin tuele mek a cal
u cal tun toloc tin mekah.

Es posible cichpam xbox
ti manah tun a chhoi pic
tiolaa tun a cichpamil,
ca tin manah tun a xchhoi pic.

Cuadra y media tun ca tah
chan kalaa cu tal a tux,
maa bacan a tux ix box
ohodzne bacan a co.

Es posible cichpam chhupal
ca maanen tu hol a bel
tii pacaneech tun yok cot,
ca tin uot i mek a cal
u cal toloc ti mekah tun.

Chan kalaa cu tal a tux
maa bacan a tux ix box
chodzne bacan a co.

Tiolaa tun i yacurah
bey u dzool humppe uinic.

Cuando pasé por la puerta de tu casa
estabas apoyada en la albarrada
y entonces pensé en pasarte el brazo por el cuello
más lo que abracé fue el cuello de una iguana.

Podría decirte preciosa morenita
que si te compré la falda azul
no fue sino por tu gran belleza;
y por ello fue que te compré tu falda azul.

A cuadra y media de distancia venías
y se te iban formando los hoyuelos de los carrillos
más no eran tus hoyuelos, morenita,
sino los dientes que te faltaban.

Es posible mujer hermosa
que al pasar por la puerta de tu casa
estés apoyada en la albarrada
y al querer pasarte el brazo por el cuello
que lo que abraza sea el cuello de una iguana.

Los hoyuelos de los carrillos se te van formando
más no son los hoyuelos, morenita,
sino los dientes que te faltaban.

Es por un amor como el mío
que se acaba un hombre.

Interesante el metatixa que se conoce con el nombre de anadiplosis (o conduplicación) y que consiste en que el último vocablo de un verso sea el mismo vocablo que el primero del siguiente verso; en nuestro caso (Ca tin tuele mek a *cal* / u *cal* tun toloc tin mekah).

LAS BOMBAS

Las «bombas» son coplas que se intercalan entre parte y parte de ciertos bailes. Por copla entiendo aquí cualquier composición poética breve de carácter netamente popular. En Yucatán, las bombas se recitan en los bailes de «jaranas», en las tradicionales «vaquerías».

Una estrofa es el límite de la bomba; su forma estrófica es, en ocasiones,

la cuarteta octosilábica. Al ser coplas sueltas su metro es variable, pudiendo ser más cortas. Pacheco Cruz da la siguiente explicación: «Cuando durante el baile alguien decía en voz alta “bomba” la música se detiene y un bailarín recita a su pareja un cuarteto en buen chiste o humorada que causa hilaridad y aplausos, pero dentro de la buena moral y sin salirse de los límites de la decencia; el verso lo recitaban en el idioma (maya) tal vez que se trataba de un baile popular» (1960: 127).

Son las bombas de verso hecho o de verso improvisado, según si el autor recurre a la memoria o improvisa sobre formas tradicionales. Existe una tendencia de repetir como primer verso «Ca maanen tu hol a bel» (Al pasar por la puerta de tu casa). Amor con humor o humor con amor, tal es el sentido de las bombas de Yucatán.

La rapidez con que se recitan las bombas, la brevedad de su composición, y el carácter monosilábico de los morfemas mayas, dificulta muchísimo su transcripción.

BOMBA A: texto grabado en Santa Elena, el 26 de marzo de 1983. Su autora es doña Berta.

Bomba a kat.
Bomba ein uaic tech.
Maa tan in dzuudze a chii.
eichpam xchhupaal.
tumen ehul u hol a nii.

Bomba quieres!
Bomba yo te digo!
No te beso tu boca,
muchacha linda,
porque tienes mojada tu nariz.

Existe en las bombas la tendencia a cambiar la consonante inicial de la última palabra de los versos segundo y cuarto. Si la ironía consiste en decir, para burlarse, lo contrario de lo que se quiere decir, en las bombas nos encontramos con un recurso literario que podemos llamar «lo inesperado»; esto sucede cuando en un marco romántico aparece una secuencia cuyo desenlace es chusco y produce risa. La bomba anterior es un brillante ejemplo.

BOMBA B: este texto y el que sigue fueron grabados en la plaza de Popolá, cerca de Valladolid, el día 30 de marzo de 1983. Su autor, de nombre Rufino, era un joven de unos quince años. Las bombas produjeron mucha risa entre los amigos y los niños que nos rodeaban.

Ca maanen tu hol a bel
tan pakach
ca tin tuelah
bin in loch u cal a cic.

Al pasar por la puerta de tu casa
te encontré haciendo tortillas
y desde entonces se me cruzó en la mente
un cariñoso abrazo por el cuello... de tu hermana.

BOMBA C:

Ca maanen ppulucbalech
chen a luch.
Ca maanen tan chhenet
caan a tuch.

Cuando yo pasaba, sentada en cuclillas estabas;
sola con tu jicara te encontrabas.
Cuando yo pasaba, observando estabas
qué tan alto tu ombligo estaba.

BOMBA D: texto grabado en Valladolid, el día 31 de marzo de 1983. Su autor, don Hilario Puga.

Ca maanen tu hol a bel
tan tzen caachí in ualak bach
ca tin tuclah tin puczikaléc
bix yantalacen ta pach.

Al pasar por la puerta de tu casa
estabas dándole de comer a tu chachalaca
y pensaba, con toda sinceridad,
como podría yo alcanzarte.

Al final del segundo verso aparece la palabra *bach* (chachalaca), y Barrera Vásquez se refiere, en los Chilames, a ella de la siguiente forma: «Cobá es uno de los nombres de la chachalaca. *Ortalis*, sp. Puede verse el Diccionario de Motul: “ahcoba: especie de faisanes llamados bach”. En efecto, *bach* es el nombre más conocido del ave. Por otra parte, en la versión del texto de la profecía del mismo 13 Ahau que aparece en la Segunda Rueda, correspondiente al Libro de Tizimín, el lugar del asiento se llama Cabal Ix bach, “el-pueblo-de-la-chachalaca”, mientras que la versión de Chumayel tiene Kinchil cobé allí como aquí. Esta ave es diurna, anuncia con sus gritos tanto la salida como la puesta del sol y tiene en el rostro unas membranas rojas como las gallinas» (1978: 168).

La dificultad para acercarse el enamorado a la muchacha deseada, sin que ésta grite como la chachalaca al descubrir su presencia, inspira creaciones irónicas en relación a la aventura de cortejo. Thompson dice que «Las chachalacas se ponen a gritar fuertemente cuando alguien se acerca. Por eso el nombre es apropiado para un vigía divino. Es un paralelo interesante con los gansos de la Roma antigua» (1980: 390).

BOMBA E: este último texto me lo entregó el señor Hilario Esquivel, pero su autor es Gonzalo Díaz, quien lo escribió (o copió) en Valladolid, en el mes de abril de 1983.

Caach uch hach a yameneé
bakel uech cin manzictech.
behela maa hach a yamenaa
chen u neh cin tichic tech.

Antes que me querias tanto
te daba yo carne de armadillo para comer;
ahora que ya no me quieres tanto
sólo el rabo te paso.

CONCLUSION

Ha sido a partir de la segunda mitad de este siglo cuando la lengua maya de Yucatán sufre un impacto determinante del castellano; los medios de comunicación (radio y televisión) y las escuelas han llegado a las poblaciones más recónditas. Es preocupante la aparición y proliferación de signos lingüísticos (préstamos y formas híbridas) del castellano en el maya-yucateco actual que, sobrepasando el ámbito de la lengua coloquial se adentran en la lengua literaria. Un análisis de este tipo de signos en textos narrativos (Ligorred, 1985: 244-252) pone en evidencia esta grave situación; pero la esperanza surge al comprobar que en los textos poéticos (en verso) el

impacto cultural del castellano es poco relevante y existe, en general, una ausencia de signos lingüísticos ajenos a la lengua maya.

Parece oportuno que recordemos, para finalizar, la importancia que la poesía tuvo y tiene en otras literaturas americanas. Las lenguas náhuatl y quechua alcanzan, con un lenguaje extraordinariamente brillante, un desarrollo amplio y profundo de géneros; cuentan, además, con grandes poetas como Nezahualcóyotl, Xicoténcatl el Viejo, la princesa Macuilxochitzin, o Juan Wallparrimachi Maita.

Con el fin de penetrar en el fundamento estético de la poesía maya deberíamos impulsar las investigaciones más allá del Kay (o cantar); así, la definición poética del mundo americano «la flor y el canto» (in xóchtli in cuicatli), acuñada por los antiguos mexicanos, podría hallar complemento en ese concepto poético maya que se inspira en «las danzas y las aves» (Okot yetel kaxil-chhiichh).

Es necesario favorecer el estudio y la difusión de los textos poéticos mayas pues, teniendo en cuenta la tradición de este género en el ámbito americano y las piezas líricas contemporáneas aquí presentadas, cabría reflexionar si no sería precisamente la poesía el género literario por excelencia de la literatura en lengua maya que con mayor autoctonía perdura entre los actuales pobladores indígenas de la península de Yucatán.

BIBLIOGRAFIA

ARZÁPALO, Ramón:

1970 «The ceremony of Tsikul T'an Ti' Yuntsiloob at Balankanche: transcription and translation of the maya text» en. E. Wyllys Andrews IV. Balankanche, Throne of the Tiger Priest, *Middle American Research Institute*, Pub. 32, pp. 79-164. Tulane Univ., New Orleans.

1985 *El Ritual de los Bacabes*, edición facsimilar con transcripción rítmica, traducción, notas, índice, glosario y cómputos estadísticos. México, UNAM (en prensa).

BARRERA MARÍN, A., BARRERA VÁSQUEZ, A. y LÓPEZ FRANCO, Rosa M.ª:

1976 *Nomenclatura Etnobotánica Maya* (Una interpretación taxonómica). INAH, Centro Regional del Sureste, Col. Científica, n.º 36, Etnología. México.

BARRERA VÁSQUEZ, A. y RENDÓN, Silvia:

1948 *El Libro de los libros de Chilam Balam*. FCE, Biblioteca Americana. México.

1978 *El Libro de los libros de Chilam Balam*. FCE, 5.ª ed. Col. Popular, n.º 42. México.

1980 *El Libro de los Cantares de Dz'itbalché*. Eds. del Ayuntamiento de Mérida. Yucatán.

BERISTÁIN, Helena:

1977 *Guía para la lectura comentada de textos literarios*. Parte I. México.

BRASSEUR DE BOURBOURG, Ch.:

1870 «Chrestomathie ou Choix de Morceaux de littérature maya», en *Manuscrit Troano* (tome second), pp. 101-122. Imprimerie Impériale, París.

LANDA, Fray Diego de:

1982 *Relación de las cosas de Yucatán*. Ed. Porrúa, Biblioteca Porrúa, n.º 13. México.

LIGORRED, Francesc:

- 1983 (1984). *Textos literarios mayas* (grabaciones). Cintas núms. 4, 5 y 7. Yucatán, México.
- 1985 *Consideraciones sobre la literatura oral de los mayas modernos* (tesis de licenciatura en lingüística). Escuela Nacional de Antropología e Historia (INAH-SEP). México.

PACHECO CRUZ, Santiago:

- 1960 *Usos, costumbres, religión y supersticiones de los mayas*, 2.ª ed. Imprenta Manlio. Mérida, Yucatán.

STEPHENS, John L.:

- 1984 *Viajes a Yucatán*. Producción ed. Dante. Tomo I y II. Mérida, Yucatán.

THOMPSON, J. Eric S.:

- 1980 *Historia y religión de los mayas*. Siglo XXI eds. 4.ª ed. América Nuestra, n.º 7. México.

TOZZER, Alfred M.:

- 1982 *Mayas y lacandones* (Un estudio comparativo). INI. Clásicos de Antropología, n.º 13. México.

WALDECK, Federico de:

- 1930 *Viaje pintoresco y arqueológico a la Provincia de Yucatán* (América Central). Durante los años 1834 y 1836. Traduc. y prólogo del Dr. M. Mestre Ghigliazza. Editor: Carlos R. Menéndez. Compañía Tipográfica Yucateca, S. A. Mérida, Yucatán.

YERSHOVA, Galina:

- 1983 «Lírica Maya de la antigüedad», en *América Latina*, n.º 7, pp. 39-62. Ed. Progreso. Moscú.

Yikal Maya Than, Revista de Literatura Maya. Director: Prof. Paulino Novelo Erosa. Rev. mensual. Tomo I al XVI. Años 1939 a 1955. Mérida, Yucatán.