

01041

3

Lej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

División de Estudios de Posgrado

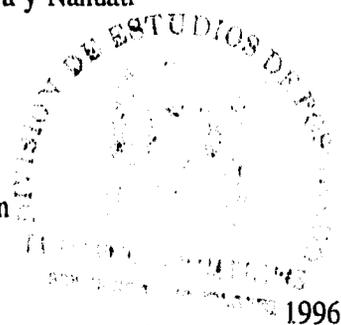
*CONTEXTO HISTÓRICO, ANÁLISIS LITERARIO Y PRAGMÁTICO  
DEL CONJURO MAYA YUCATECO: "Lo que se dice  
para apagar con el agua lo que está en el fuego"*

*nota del autor debe decir: lo que en el fuego está.  
Suavilote*

Trabajo final que presenta  
**Patricia Martel Díaz-Cortés**  
para obtener el diploma de  
Especialización en Literaturas  
Maya y Náhuatl

Asesor: Ramón Arzápalo Marín

México, D.F.



**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

---

*A mis hijos:*

*Alexandro y Cristinne*

*A mi madre*

## AGRADECIMIENTOS

*Mi especial agradecimiento  
A Ramón Arzápalo, maestro, guía y amigo entrañable, por sus consejos,  
su ayuda y apoyo invaluable.*

A mis amigas y compañeras de trabajo Isabel López Rosas y Rosana de Almeida, por su apoyo y solidaridad en todo momento.

A Edmundo López de la Rosa por su amistad espontánea y ayuda desinteresada.

A Alfredo López Austin, mi amigo de siempre, por sus acuciosas observaciones y por compartir conmigo su amplia experiencia y el resultado de sus investigaciones.

A Patrick Johansson, Laura Sotelo, Martha Iliá Nájera y Gerardo Bustos por sus atinadas observaciones y su dedicación al presente trabajo.

## INDICE

Introducción	1
<i>Acerca del método utilizado</i>	5
<b>I. LA ACTITUD IMPRECATORIA, DEPRECATORIA y PETITORIA DE LA PALABRA</b>	7
<i>El Ritual de los bacabes, el texto de referencia</i>	9
<i>El Cuaderno de Teabo</i>	9
<b>II. "EL TEXTO PARA ENFRIAR EL AGUA QUE ESTA EN EL FUEGO"</b>	12
<i>El conjuro</i>	12
<i>El Cuaderno de Teabo (reproducción del facsímil)</i>	13
<i>El Ritual de los bacabes (reproducción del facsímil)</i>	14
<b>Esquema 1. Transcripción rítmica y traducción de Ramón Arzápalo</b>	17
<b>III. EL CONTEXTO HISTORICO DEL CONJURO</b>	23
<i>El culto a Itzamná</i>	26
<i>Conjuro mágico-curativo o ceremonia imprecativa</i>	37
<b>IV. ANALISIS LITERARIO DEL CONJURO</b>	43
<i>La estructura silábica</i>	43
<b>Esquema 2. Estructura poética, patrón silábico y las partes del conjuro</b>	45

Sílabas, partes y numerología	51
Esquema 3. Estructura del discurso y numerología	54
<i>La estructura mágico-poética del conjuro</i>	58
Esquema 4. Estructura mágico-sintáctica	59
<i>Los recursos retóricos</i>	62
1. <i>Los metaplasmos</i>	64
a) <i>Paranomasia</i>	64
b) <i>Aliteraciones</i>	64
c) <i>Anáfora</i>	66
d) <i>Reduplicación</i>	66
2. <i>Los metataxas</i>	67
a) <i>Antítesis y antónimos</i>	68
b) <i>Los estribillos</i>	69
3. <i>Las metáforas</i>	70
<b>V. ANALISIS PRAGMATICO DEL CONJURO</b>	73
<i>Las oraciones interrogativas</i>	88
<i>La traducción final del conjuro</i>	99
<i>Reflexiones a manera de conclusión</i>	105
<b>REFERENCIAS</b>	108

## *Introducción*

Fue el campo de la literatura maya, en el legado de los textos esotéricos de la Colonia, el que dio cauce a la presente investigación; y fue en esa aventura de profundizar en el antiguo lenguaje sacerdotal, donde surgió la búsqueda de un método que ayudara a esclarecer los breñosos contenidos de su mensaje.

Quienes nos dedicamos al estudio de la literatura maya, no sólo compartimos la inquietud por descubrir una nueva alternativa de estudio, sino también los avatares de la empresa, como son el rescate de contenidos por los que ha transcurrido un largo proceso histórico que inevitablemente estamos obligados a revisar a la luz de nuestra experiencia presente.

Son ampliamente reconocidos los esfuerzos de mayistas interesados en el complicado lenguaje de los discursos rituales, así como en el descifre de la glífica y su entreverado vínculo con la cosmovisión de aquel pueblo antiguo; sin embargo, aún no se han comprendido muchos de los pasajes crípticos de los textos, mientras otros permanecen guardados en bibliotecas extranjeras a la espera de una traducción y de una interpretación adecuadas.

El punto de partida para el presente trabajo no fue solamente el análisis del texto, con forma y contenido limitados a los fenómenos lingüísticos; es decir, no quedó restringido al aspecto gramatical o semántico de palabras o expresiones, sino también a la interpretación del discurso, considerado éste como una comunicación registrada en un determinado sistema sígnico (cfr. M. Bajtin 1977: 197) y de acuerdo con la intención del hablante, en cuanto a intención comunicativa, lo cual establece el reto de buscar su coherencia.

Ciertamente la comprensión de estos discursos ha sido de vital importancia para todo aquel que profundiza en estos testimonios, pues enfrenta la presencia de un lenguaje que obliga

a esclarecer su función. Leemos los textos religiosos mayas de principio a fin y glosamos vocablos, frases y expresiones de acuerdo con nuestro sistema lingüístico, pero una serie de recursos manejados con una peculiar visión del mundo, tan distante de nuestro tiempo, oscurecen a menudo su comprensión. Se trata de un lenguaje especialmente expresado en ámbitos rituales e investido de un complicado simbolismo que dificulta su comprensión. Y es que toda práctica ritual requiere expresarse en un lenguaje fuera de lo cotidiano, que en voz de hombres especializados, permite trascender las dimensiones humanas y alcanzar las sobrenaturales. De este modo, entre los mayas antiguos, era este un lenguaje privativo de los altos rangos sociales, manipulado por un grupo de individuos que no compartía con los hombres comunes, los conocimientos celosamente destinados a los "elegidos". Y para preservar esa exclusividad, el transmisor codificó con toda suerte de recursos, sobre todo lingüísticos y literarios, el contenido de esos textos; tal es el caso del lenguaje *zuyua*.<sup>1</sup>

La creación de este lenguaje críptico sugiere un doble propósito: avalar la jerarquía social de su usuario y sacralizar la comunicación con las deidades. El primero, debido al complejo sistema jerárquico de la sociedad maya alcanzado durante el Clásico -periodo en el que se consolida la teocracia dirigente- y el Posclásico, cuando se da una reestructuración social derivada de las influencias del Altiplano Central (cfr. Farris 1984); el segundo, como una concomitante concepción de que el lenguaje para dirigirse a las deidades requería "deshumanizarse"; de otra manera, ¿cómo podría distinguirse lo sacro de lo que no lo era?. Lo sobrenatural podía invadir la cotidianeidad de los hombres, pero no permitir un trato, ni un

---

<sup>1</sup> En el *Códice Pérez* 1949: 369, Solís de Alcalá traduce: "Tulán en Centroamérica fue donde se reunieron los reyes de varios pueblos para recibir sus dioses. Hubo confusión de lenguas...zuyua significa 'confusión' como lo comprueba el título que encabeza el folio 17 del *Manuscrito de Chumayel*...'Zuyua than yetel naat, lenguaje figurado y su interpretación'"

diálogo, ni un acuerdo cotidianos. Así, cuando esa voluntariosa esencia de lo sobrenatural irrumpía en la vida de los hombres para causar daño, el discurso ritual permitía ejercer lo que podemos considerar en el plano de la magia y su lenguaje, el **poder de la palabra**; es decir, el don para exteriorizar verbalmente un deseo capaz de producir un efecto (cfr. Johansson 1992:39).

La terapéutica ritual contra numerosos males y padecimientos, como trances, frenesíes y otros fenómenos de diverso origen y somatología, requirieron del manejo de este lenguaje altamente especializado; de la habilidad para significarlo y combinarlo con amplios conocimientos médicos y botánicos.

El descifre del lenguaje esotérico ha sido una meta largamente buscada por los mayistas; pero cualquier acercamiento, sobre todo a las transcripciones, debe ser cauteloso, pues serios obstáculos se han interpuesto siempre en el camino.

Conocemos por los testimonios históricos de la inflexible moralidad de los evangelizadores. Todo cuanto se descubrió acerca de la mentalidad indígena, de sus costumbres y creencias atravesó por la subjetividad de aquellos portadores de la nueva religión, empeñada en entronizar los preceptos cristianos. De esta forma, pocos textos escaparon a su censura, y a pesar de la inquietud que seguramente inspiró a muchos eruditos a conservar dichos testimonios, se ocultaron o perdieron valiosas claves para el conocimiento de la antigua cultura. En su empeñosa tarea, los colonizadores desarraigaron el sistema religioso y político instaurado por la jerarquía maya y los escasos resabios de la antigua cosmovisión legada a los especialistas de lo sagrado, apenas si se descubre en los discursos que hoy recitan los *ah-menes* en sus ritos agrarios, claro ejemplo de una "cultura de resistencia" (cfr. Bartolomé 1988: 206).

Si aunamos a las consecuencias históricas sufridas por los textos, las deficiencias de las paleograffas, las traducciones imprecisas, el desconocimiento de la lengua maya y de la cultura que la recreó, podremos corroborar que el antiguo lenguaje sacerdotal se mantiene, en gran medida, indescifrado.

No obstante el atribulador panorama, las palabras de Barrera Vásquez alientan la búsqueda: "[...] es puramente cuestión de método" (1937: 84), sentenció el connotado mayista, de modo que el objetivo del presente trabajo es: abrir nuevos caminos para profundizar en los textos esotéricos mayas, mediante la aplicación de un método que centra su búsqueda en la lengua y su contexto cultural. Al estudiar sistemáticamente aspectos hasta ahora no considerados, se plantea la posibilidad de lograr una mejor interpretación de los textos esotéricos y con ello lograr niveles de traducción más adecuados.

#### *Acerca del método utilizado*

El método de análisis se aplicó a un conjuro incluido en el *Cuaderno o Códice de Teabo*, cuyo original se encuentra en la Colección Berendt, de la Universidad de Pennsylvania. Una versión, más completa de este texto aparece en la obra *El Ritual de los bacabes*, cuya traducción y transcripción rítmica fue realizada por Ramón Arzápalo en 1987. La traducción final de los 68 textos esotéricos que conforman esta obra fue el resultado de un análisis integral, tanto literario como pragmático, apoyado en técnicas computacionales que permitieron abreviar y sistematizar la recopilación y glosa del léxico maya colonial . Estas mismas técnicas, así como nuevos caminos metodológicos se siguieron durante los cuatro años que llevó al Dr. Arzápalo y a su equipo, editar el *Calepino de Motul. Diccionario Maya-Español* en 1995.

Debo advertir, sin embargo, que este trabajo no pretende aportar una nueva traducción del conjuro elegido ni virtualmente distinta a la que realizó Ramón Arzápalo. Sería imposible, dado el trabajo completo y minucioso de este mayista, profundo conocedor de la lengua maya colonial. Algunos cambios en la traducción incluida al final de esta trabajo, más bien responden a mi propia subjetividad, sin que por ello se altere sustancialmente la traducción original del conjuro. Por lo tanto, no está en la glosa al español el núcleo del presente trabajo, sino en la función pragmática; es decir, la interpretación del conjuro como una comunicación ritual establecida mediante un imbricado conjunto de significados, símbolos, estructura, acentos y otros recursos paralingüísticos. El análisis de estos como muchos otros recursos que aún falta analizar, permitirán profundizar en los mecanismos de ese metalenguaje.

El conjuro aquí analizado es una excepción. El método de análisis se propone para aplicarse a textos que no se han traducido antes; de cualquier manera, ya sea en una secuencia inductiva o deductiva, el análisis de los recursos y su decodificación conducirá a traducciones e interpretaciones más sustentadas que aquéllas hasta ahora restringidas a la glosa del maya al español.

Por todas estas reflexiones, **la palabra** en su función ritual va más allá de su articulación o de su significado primario, para convertirse así en símbolo, significante y clave del discurso sacerdotal.

*LA ACTITUD IMPRECATORIA, DEPRECATORIA Y PETITORIA**DE LA PALABRA*

Imprecación, del latín *in*, "contra" y *precare*, "rogar", es un discurso que expresa el deseo de que sobrevengan males a los demás (sinónimo: "maldición"). Lo imprecatorio adopta la forma de un conjuro o exorcismo, generalmente atribuido a los hechiceros, quienes realizan sortilegios, maleficios, encantamientos o adivinaciones por suertes supersticiosas. El conjuro y el exorcismo son también un ruego; "una súplica encarecida o súplica con instancia, para alejar un daño o peligro". (Martín Alonso 1990: 1180). En contraparte, *deprecar* es suplicar; es rogar o hacer una deprecación vehemente para pedir perdón o permiso de antemano, por posibles ofensas futuras. "El conjuro, la maldición y la oración manifiestan la convicción en la potencia efectiva del deseo: las palabras son dotadas de una fuerza mágica que las convierte en realidades objetivas" (Aguirre Beltrán 1963: 251).

Un primer punto de partida en el análisis del lenguaje esotérico consiste en clasificar el tono o la intención del discurso; es decir, la actitud que adopta el sacerdote frente a las deidades. Al comparar, por ejemplo, textos mágico-curativos de la época colonial con algunas oraciones recitadas por los *ah-menes* actuales, como en Balankanché o en Pustunich (cfr. Arzápalo 1970 y 1980, respectivamente.), el lenguaje nos muestra esa diferencia de actitudes. Una oración petitoria o deprecatoria implica una actitud sumisa que adopta el *ah-men* para pedir el favor de las deidades o para solicitar su benevolencia o perdón. En este sentido, resulta elocuente el verso del *ah-men* Faustino Uxon Cocom: "Aquí en la puerta de tu Gloria" (Arzápalo 1980, texto II,

r.115: 141 ), ya que en este tipo de oraciones el tono petitorio o deprecatorio lleva al sacerdote sólo hasta el mismo nivel de la deidad, para solicitar su intercesión y su voluntad favorable; como si el *ah-men* tratara de adelantarse al tiempo de los hechos humanos, solicitando de antemano el perdón o la benevolencia de la deidad.

Este tono, actitud e intención deprecativas contrastan con la forma imprecativa que adoptan los conjuros, cuyo propósito es exorcizar un mal o daño, o incluso causarlo. El conjuro entabla una lucha de poderes donde el sacerdote utiliza una serie de fórmulas mágicas para imponerse sobre la deidad. En estos discursos, el ejercicio de poder y voluntad del sacerdote parecen colocarlo por encima de la deidad, con el propósito de someterla y obligarla a ceder a la petición. El fin es alejar un daño u oponer un poder superior para dominar o neutralizar a otro. De este modo, el lenguaje imprecativo nombra, invoca y ordena. Y en esta actitud imperativa sobresalen fórmulas de un fuerte simbolismo sexual, donde el sacerdote ejerce un poder masculino activo, sobre el papel pasivo y denigrado de la deidad o de sus atributos. Cabe preguntarse, entonces, si la codificación de estas expresiones, que analizaremos más adelante, constituyen una forma de sacralizar la sexualidad y simbolizarla como un acto de dominio o si hubo una codificación posterior, tal vez para resguardar los temas sagrados de la censura de los evangelizadores. Resulta difícil saberlo, pero si consideramos que una gran parte de estos discursos atravesó en algún momento, por la subjetividad de los evangelizadores, muchas de las fórmulas e intenciones perdieron su significado original.

### El Ritual de los bacabes, *el texto de referencia*

El estudio del lenguaje esotérico maya con fines curativos nos conduce invariablemente a la más completa colección de este tipo de textos conocida como *El Ritual de los bacabes*, obra bautizada con ese nombre por la constante invocación a las deidades de los cuatro rumbos cósmicos.

Cabe decir que esta obra fue descubierta en Yucatán entre 1914 y 1915, y como siempre ha sucedido con lo invaluable, dentro de los diversos matices de las ambiciones, pasó de una mano a otra; de Frederic J. Smith a William Gates y luego a Robert Garret para finalmente llegar a la Universidad de Princeton, no sin antes haber pasado por connotados estudiosos, desde su lejano recorrido en el siglo XVI, del cacique de Nunkiní al de Calkiní; de éste al señor Faustino Franco en 1867; después al licenciado Juan Francisco Molina Solís y finalmente al obispo Crescencio Carrillo Ancona, quien lo adjuntó al *Chilam Balam de Chumayel* (Arzápalo 1987: 10).

En el más puro estilo literario maya, copiado a la letra latina, "*El Ritual* es una colección de 68 textos conjuros para la curación de enfermedades, que recurren a un amplio acervo de conocimientos en lenguaje literario y esotérico" (Arzápalo *op cit.*: 11). Dado que el conjuro que aquí analizaremos se encuentra también en *El Ritual de los bacabes* esta colección será la fuente de referencia, base para el análisis y traducción del conjuro elegido.

### *El Cuaderno de Teabo*

El conjuro en particular, enunciado como "*U thanil u zizcunabal haa ti kak yan*" aparece en una

copia del *Cuaderno de Teabo* (folio 46), nombre de la población de donde proviene, situada al centro de la península. Barrera Vásquez (1963, vol. 49: 93-96) supone que la obra fue de algún miembro de la familia Nah, si no es que del mismo José Marfa. Se conoce únicamente por una copia hecha por Adela Breton que se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Pennsylvania.

La versión del conjuro del *Teabo* se rescató también en *El Ritual de los bacabes* (Roys 1965, texto XXV: 98-99; Arzápalo 1987, texto XXIX, folio 145: 375) como: *U thanil u siscunabal ha tii kak yan lae*, "El texto para enfriar el agua que está en el fuego" (Trad. Arzápalo 1987 *ibid.*) y obligadamente nos preguntamos: ¿cuál de las dos versiones es la más antigua?

Al observar los mapas coloniales en las fuentes históricas, Teabo, antiguamente Teabi, está ubicado muy cerca de Chumayel, Maní y Tekax, de donde provienen diversos chilames. Por lo tanto, no resulta difícil que una copia del conjuro se haya anexado a la de *El Ritual* como éste, a su vez, a la del *Chilam Balam de Chumayel*.

Poco se sabe acerca del *Cuaderno de Teabo* y pocos estudiosos le han dedicado las suficientes líneas; si acaso, Edmonson y Bricker en el capítulo "Yucatecan Literature" (1985: 44-63) donde consignan la obra como un compendio de textos médicos, cuya cronología aún no se ha establecido (*ibidem*: 35)

La versión del conjuro que aparece en *El Ritual de los bacabes*, inicia una secuencia de tres textos relacionados con rituales de fuego (textos XXIX, folios 145-147; XXX, folios 148-149 y XXI, folios 150-151). Los tres parecen salirse de todo esquema de patología y terapéutica, pero el hecho de estar dentro de esta colección, nos hace suponer que conjuraban algún tipo de

mal relacionado con el fuego, en un discurso altamente codificado que no permite detectar una alusión directa a la enfermedad ni a su remedio; no obstante, no podemos soslayar la característica polisemia de la lengua maya que facilita la codificación de palabras y oraciones, haciendo confuso su verdadero sentido. Tal es el caso del vocablo *kaak*, "fuego o "lumbre"; "enfermedad; tómate por viruelas en general". De *kaak* derivan diversos significados, algunos de ellos en sentido metafórico, como *kaakil*, que el *Calepino de Motul* (1995: 404) registra, entre otros significados como "enfermedad grande de fuego que alcanza a todos o a los más"; *kaakil chuplal*, "el fuego de la mujer con que enciende al varón". No obstante estas alusiones a posibles enfermedades, ciertas características del conjuro, así como algunas descripciones de rituales relacionados con el fuego descritos en las fuentes históricas, indican que el discurso pudo expresarse en un contexto no terapéutico, como trataré de sustentarlo más adelante.

La versión de este texto en *El Ritual de los bacabes* es más completa. Algunas palabras que faltan en el Cuaderno de Teabo sugieren que su versión fue una copia posterior. Si bien estas omisiones pudieran crear discrepancias al analizar el mismo conjuro en ambas fuentes, el análisis pragmático, que forma parte del método aquí aplicado, no se ve afectado significativamente. De cualquier forma y para evitar resultados diferentes, me apego en lo posible a la versión de *El Ritual*, excepto en la estructura poética y en algunas partes de la traducción final a la que me condujo el análisis integral que aquí he realizado.

## EL TEXTO PARA ENFRIAR CON EL AGUA LO QUE ESTA EN EL FUEGO

*El conjuro*

El hecho de que este conjuro en particular aparezca en dos versiones casi idénticas, obliga a hacer algunas especulaciones. Quizá su contexto fue diferente o quizás en su doble sobrevivencia medió el interés de los mismos sacerdotes por conservarlo como un ritual de primer orden, y la posibilidad de transcribirlo en caracteres latinos permitió preservarlo; o bien este interés por conservarlo encontró eco en la preocupación de los eruditos españoles por documentar todo cuanto estuviera relacionado con la medicina y la terapéutica indígenas, y en apariencia, el conjuro pareció cumplir con estas condiciones. Cualquiera que haya sido la razón para rescatarlo, el hecho es que esa inquietud salvaguardó un alto porcentaje de su originalidad.

Si el texto se lee tal y como aparece en la transcripción original carece de la fuerza verbal que seguramente le imprimió el conjurador a un ritual de tal magnitud; además, gran parte de los recursos semióticos debieron de perderse, así como valiosas palabras clave. Y no descartemos la posibilidad de que el mismo sacerdote haya recodificado ciertas expresiones para salvaguardarlo de los profanos.

Reproduzco aquí la transcripción original que aparece en el *Cuaderno de Teabo* (f.46: 44), para compararlo con su transcripción en *El Ritual*. Marco entre paréntesis las omisiones y con negritas, las diferencias.

uince te huēbil, ti hēhēnal, ca nababac ti hēhane  
huēbil tu yaxtucil zac. (Cuaderno de Teabo, ff. 26-27)

U-thandēl u zizcunabal haa ti kiki yan.

Bolon che kak in poctactē u pol itzamecab, u uayaz  
ba u cumil in kak can ti ualhi yokol tal una ti yax  
hetun bacin u tannēl itzamecab u uayaz ba u ko-  
ben hetun bacin u chac bacel itzamecab, u uayazba  
ziil in kak can ti ualhi yokol u lerak bacin yzame-  
cab, u uayazba u les u kakil oxhaben ois bacin  
u uayazba u chucil ca tin kochak tak chacal co-  
cay, zacal cocay; u uayazba u piliz u kakil  
ōxnicēb, zuz bacin u uayazba u tanil chac  
bubul can zac kubuy can u uayazba u bus oit  
che bax tun bacin che, oxlahun pūil bacin che  
in zizal bat tin tupci u kinam yokol uinicil  
te uinicil tun oxlahun pūil bacin in zizha,  
tin zizcunci u kinam yokol uinicil te uini-  
ciltun hetun bacin che, oxlahun pūil in batil  
ha ti tupci, tin zizcunci hetun bacin che u  
tannēl bacin itzamecab u uayaz u cumil he-  
tun bacin che u pol bacin itzamecab u uayazba  
u koben hetun bacin che, u chac bacel yzamecab,  
u uayazba u chel u ziil hetun bacin che, yakbac  
in yzamecab u uayazba yelet u kakil hetun  
bacin che humpiz u ci ca tin zizcunah hetun  
bacin che chacal zuz, u uayazba u tanil hetun  
bacin che humpiz u ci ca tin zizcuntah chacal  
cocay zacal cocay hūu u cāri ahāu. amen.

(Cuaderno de Teabo f. 46)

*El Cuaderno de Teabo (versión facsimilar)*

*U Thanil u zizcunabal haa ti kak yan. (lae)*

*Bolon che kak in pochache u pol itzamcab, u uayaz  
 ba u cumil in kak cen ti ualhi yokol tel una ti yach  
 he tun bacin u tammel itzamcab u uayaz ba u Ko  
 ben hetun bacin u chachacel itzamcab, u uayazba  
 (u) zii in KaK cen ti ualhi yokol u lezak bacin yizam  
 cab, u uayazba u leC (ak) u KaKil oxhaben CiC bacin  
 u uayazba u chucil ca tin hochak tah chacal co  
 cay, zacal cocay; u uayazba u Piliz u KaKil  
 oxnicib zuz bacin u uayazba u tanil chac  
 bubul can zac bubuy can u uayazba u buC Cit  
 che bax tun bacin che, oxlahun pul bacin che  
 in zizal bat tin tupci u Kinam yokol uinicil  
 te uinicil tun oxlahun pul bacin in zizha  
 tin zizcunci u Kinam yokol uinicil te uini  
 ciltun hetun bacin che oxlahun Pul in batil  
 ha ti tupci, tin zizcunci hetun bacin che u  
 tammel bac in itzamcab u uayaz u cumil he  
 tun bac in che u pol bac in itzamcab u uayazba  
 u Koben hetun bac in che, u chac bacel yizamcab,*

*u uayazba u chel u ziil he tun bac in che, yaxbac in  
 ytzamcab u uayazba yeel u KaKil he tun  
 bac in che hunpiz u ci catin zizcunah he tun  
 bac in che chacal zuz, u uayazba u tanil he tun  
 bac in che hunPiz u ci ca tin zizcuntah chacal  
 cocay zacal cocay hunuc can ahau. amen.*

Como ya se dijo, salvo algunos elementos gráficos y algunas variaciones u omisiones, el texto que se analiza es el mismo que aparece en *El Ritual de los bacabes* . Reproduzco aquí la versión facsimilar del conjuro, publicada en la edición de Arzápalo ( 1984: 171-174, texto XXV, folio 145 facs.).

*El Ritual de los bacabes (versión facsimilar)*

*V thanil u SiS Cunabal ha tij KaK yan lae  
 Bolon che Kak yn pochac  
 tic u pol ytzam Cab u uayas  
 ba u Cumil yn kak Centi  
 ualhi yokol feluna ti yach  
 hetun bacin u tammel yrza  
 m Cab u uayas ba u Koben he  
 tun baCin u chac baCel ytzam*

*Cab u uayasba u siil yn KaK*  
*Cen tii ualhi yokol u les.*  
*aK bacin ytzam Cab u uayas*  
*ba u le ɔ u KaKil oxhaben*  
*ɔi ɔ bacin u uayasba u chu*  
*Cil Ca tin po chaK taK cha*  
*cal Co Cay sacal Co Cay u*  
*uayasba u piliz u KaKil*  
*oxnicib sus bacin u uayas*  
*ba u tanil chac bubul can*  
*sac bu buy Can u uayas*  
*ba u bus ɔit che baxtun*  
*bacin che oxlahun pul ba*  
*Cin che yn sisal bat tin*  
*tup ci u Kinam yoKol uini*  
*Cil te uini Cil tun oxlahun*  
*pul bacin yn sis ha tin*  
*sis Cun Ci u Kinam yoKol*  
*uiniCil te uiniCil tun*  
*hetunba cin che oxlah*  
*hunpul yn batil ha tin*  
*tup Ci tin sis Cun ci he*

*tunbacin che u tam nel*  
*bacin ytzam Cab u uases*  
*u Cumil hetunba Cin che*  
*u pol bacin itzam Cab u*  
*uayasba u Koben hetu*  
*baCin che u chac ba Cel itza*  
*m Cab u uayasba u chel*  
*u siil hetun ba cinche.*  
*yaK bacin itzam Cab uua*  
*yasba yetel u KaKil hetū*  
*bacin che humpis u ci ca*  
*tin sis Cunah hetunba*  
*cinche chaCal sus u uayas*  
*ba u tanil hetunba cinche*  
*humpis u ci Catin sis Cun*  
*tah chacal Co Cay saCal*  
*Co Cay hunuc Can ahau*  
  
*Amen*

En el siguiente esquema, reproduzco la transcripción de Arzápalo (*op. cit.:* 375) y anexo el cómputo silábico a cada verso. Una barra diagonal indica que en la reconstrucción las dobles vocales agregan una sílaba más.

## Esquema 1

El conjuro en *El Ritual de los bacabes*

## Transcripción rítmica y traducción por Ramón Arzápalo

Renglón	No. sílabas	texto maya	traducción
1	3	<i>U thanil</i>	El texto
2.	6/7	<i>u siscunabal[ha] &lt;haa&gt;</i>	para enfriar el agua
3.	6	<i>tii kak yan lae.</i>	que está en el fuego.
4.	4	<i>Bolon che kak.</i>	Se trata de una hoguera de nueve leños.
5.	4	<i>In poch'actic</i>	Insulto
6.	5	<i>u pol itzamcab.</i>	La cabeza de Itzamcab
7.	4	<i>U uayasba</i>	Su señal
8.	5	<i>u cumil in kak.</i>	es la olla de mi hoguera
9.	4/5	<i>Cen [ti] &lt;tii&gt; ualhi</i>	Me paré yo mismo
10.	7/9	<i>yokol [feluna ti]</i>	sobre el coño de
11.		<i>&lt;pel u naa tii&gt; yach</i>	la madre de su miembro.
12.	4	<i>He tun bacin</i>	Y ahora, ¿cuál
13.	6	<i>u tammel Itzamcab,</i>	es el hígado de Itzamcab?
14.	4	<i>U uayasba</i>	su señal son

15.	3	<i>u koben</i>	las piedras del fuego.
16.	4	<i>He tun bacin</i>	¿Y cuál le corresponde
17.	7	<i>u chachacel</i> <i>Itzamcab.</i>	a las piernas y muslos de Itzamcab?
18.	4	<i>U uayasba</i>	Su señal
19.	5/7	<i>u siil in kak [kaak].</i>	son los leños de mi hoguera.
20.	4/5	<i>Cen tii ualhi</i>	¿Acaso me paré yo mismo
21.	7	<i>yokol u [les] &lt;ledz&gt;/ak</i> <i>bacin</i>	sobre la lengua lamedora

## Texto XXIX

Folio No. 146

22.	3	<i>Itzamcab.</i>	de Itzamcab?
23.	4	<i>u uayazba</i>	Su señal
24.	5	<i>u ledz u kakil</i>	es el lamido de la lengua
25.	6	<i>Oxhaben dziz bacin.</i>	¿A qué corresponden los tres montones de pepitas?
26.	4	<i>U uayasba</i>	Su señal
27.	3	<i>u chucil.</i>	es el carbón.
28.	5/6	<i>[ca] &lt;caa&gt; tin [pochaktah]</i>	Luego jodí
29.		<i>&lt;pochehtah&gt;</i>	
30.	4	<i>chacal cocay</i>	a la luciérnaga roja

- |     |     |  |  |
|-----|-----|--|--|
| 31. | 4   | <i>sacal cocay.</i>                                    | y a la luciérnaga blanca.                          |
| 32. | 4   | <i>U uayasba</i>                                       | Su señal   |
| 33. | 3   | <i>u p'ilis</i>  | son las chispas                                    |
| 34. | 3   | <i>u kakil.</i>  | del fuego.   |
| 35. | 6   | <i>Oxnicib sus bacin.</i>                              | ¿A qué corresponden los tres<br>montones de arena? |
| 36. | 4   | <i>U uayasba</i>                                       | Su señal   |
| 37. | 3   | <i>u tanil.</i>  | son las cenizas.                                   |
| 38. | 4   | <i>Chac [bubul] &lt;bubuy&gt; can</i>                  | El vaho rojo al hablar                             |
| 39. | 4   | <i>sac bubuy can.</i>                                  | el vaho blanco al hablar?                          |
| 40. | 4   | <i>U uayasba</i>                                       | Su señal es  |
| 41. | 4   | <i>u budz dzit che.</i>                                | es el humo de la leña                              |
| 42. | 5/6 | <i>Bax tun bacin</i><br><i>[che] &lt;chee&gt;</i>      | ¡Oh!, ¿y ahora<br>qué?                             |
| 43. | 9   | <i>Oxlahun p'ul bacin</i><br><i>[che] &lt;chee&gt;</i> | ¡Oh!, ¿serán los<br>trece cántaros?                |
| 44. | 4   | <i>In sisal bat</i>                                    | Con mi helado granizo                              |
| 45. | 5   | <i>tin tupci u kinam</i>                               | le apagué el fuego de<br>la dolencia               |
| 46. | 6   | <i>yokol uinicil te</i>                                | que llevaba a cuestas<br>el hombre de madera       |
| 47. | 4   | <i>unicil tun.</i>                                     | el hombre de piedra.                               |

48.	6	<i>Oxlahun/ p'ul bacin</i>	¿Serán los trece cántaros?
Texto XXX			Folio No. 147
49.	3/4	<i>In sis [ha] &lt;haa&gt;</i>	Con mi agua fría
50.	4	<i>tin siscunci u kinam</i>	le enfrié la dolencia
51.	6	<i>yokol uinicil te</i>	Que llevaba a cuestras el hombre de madera
52.	4	<i>uinicil tun.</i>	el hombre de piedra?
53.	5/6	<i>he tun bacin [che] &lt;chee&gt;</i>	¡Oh!, ¿y ahora sí?
54.	4	<i>Oxlahun p'ul</i>	Con los trece cántaros
55.	4/5	<i>in batil [ha] &lt;haa&gt;</i>	de mi granizo
56.	3	<i>tin tupci</i>	fue que la apagué
57.	4	<i>tin siscunci</i>	y la enfrié
58.	5/6	<i>He tun bacin [che] &lt;chee&gt;</i>	¡Oh!, y ahora sí?
59.	8	<i>U tamnel bacin Itzamcab.</i>	El hígado de Itzamcab?
60.	4	<i>U [uases] &lt;uayasba&gt;</i>	su señal
61.	3	<i>u cumil.</i>	es la olla.
62.	5/6	<i>He tun bacin [che] &lt;chee&gt;</i>	¡Oh!, ¿y ahora sí?
63.	7	<i>U pol bacin</i>  <i>Itzamcab</i>	¿la cabeza de Itzamcab?
64.	4	<i>U uayasba</i>	Su señal

65.	3	<i>u koben.</i>	son las tres piedras de mi hoguera
66.	5/6	<i>He tun bacin [che] &lt;chee&gt;</i>	¡Oh!, y ahora sí?
67.	7	<i>u chac bacel itzamcab</i>	las piernas y los muslos de Itzamcab
68.	4	<i>U uayazba</i>	Su señal son
69.	4	<i>u chel siil</i>	los trozos de leña
70.	5/6	<i>He tun bacin [che] &lt;chee&gt;</i>	¡Oh!, y ahora sí?
71.	6	<i>Yak bacin Itzamcab</i>	¿La lengua de Itzamcab?
72.	4	<i>U uayazba</i>	Su señal
73.	5	<i>yetel u kakil.</i>	son las llamas del fuego
74.	5/6	<i>he tun bacin [che] &lt;chee&gt;</i>	¡Oh!, y ahora sí?
75.	4	<i>Hunp'is u ci</i>	con un tanto de vino
76.	5/6	<i>[ca] &lt;caa&gt; tin [siscunah]</i>	fue que la enfrié
77.		<i>&lt;siscuntah&gt;</i>	
78.	5/6	<i>He tun bacin [che] &lt;chee&gt;</i>	¡Oh!, ¿ahora sí?
79.	3	<i>Chacal sus.</i>	La arena roja?
80.	4	<i>U uayasba</i>	Su símbolo
81.	3	<i>u tanil</i>	son las cenizas
82.	5/6	<i>He tun bacin [che] &lt;chee&gt;</i>	¡Oh!, ¿ahora sí?
83.	4	<i>hunp'is u ci</i>	con un tanto de vino
84.	5/6	<i>[ca] &lt;caa&gt; tin siscuntah</i>	fue que enfrié

85.	4	<i>chacal cocay</i>	a las luciérnagas rojas
86.	4	<i>sacal cocay.</i>	a las luciérnagas blancas
87.	5	<i>Hunuc Can Ahau</i>	Gran-Cuatro-Ahau
88.	2/3	<i>Amen.</i>	Amén

## EL CONTEXTO HISTORICO DEL CONJURO

Una interpretación que ha prevalecido acerca del desarrollo histórico de las tierras bajas mayas - nos dice Farris (1984: 143)- es que la élite estaba representada principalmente por sacerdotes que lograron un poder político como consecuencia de sus conocimientos en torno al calendario y la astronomía. Y este conocimiento los habilitó para tener control e intimidad con lo sobrenatural, lo que seguramente el grueso de la población aceptó por mucho tiempo como una potestad que les garantizaba sobrevivencia, bienestar e integración.

Ese control ideológico, interrelacionado con el dominio militar, económico y político llegó a expresarse en un lenguaje de fuerte simbolismo, plasmado en la escritura glífica y en las abundantes representaciones de la arquitectura, así como en el lenguaje pictórico del Clásico y Posclásico. La lectura de estos mensajes ideográficos, cuyo código sólo era accesible a los altos jerarcas, acabó por perder su identificación con el pueblo, y no sería difícil que en estos alejamientos entre ambos extremos de la estratificación social, se gestaran algunas de las causas que contribuyeron a la desintegración de grandes ciudades mayas después del Clásico.

La institución de un culto religioso dominado por la élite llegó a tal grado de complejidad que incluso muchos estudiosos no logran en ocasiones diferenciar entre la imagen de un gobernante y una deidad. Merced a esa especie de mimetismo se entiende el porqué se desarrolló una escritura ideográfica especializada y un lenguaje críptico para comunicarse con las altas deidades, cuyo conocimiento y clave de decodificación fue dominio de una minoría poderosa.

En la cima de los estratos sociales, el jefe territorial en Yucatán o *Halach Uinic*, "Hombre de alto rango social" ejercía la máxima autoridad política junto con su homólogo en el plano religioso, el *Ahau Can* o "Gran Sacerdote". Las relaciones entre ambos y sus funciones no parecen muy claras, puesto que el *Halach Uinic* también tenía un eminente poder religioso. Es de suponer que esa relación estrecha entre los grupos sacerdotales y los linajes gobernantes fomentaba el parentesco entre ambos, garantizaba alianzas y evitaba posibles conflictos de poder.

Por debajo de estos altos sacerdotes una compleja y variada gama de funciones rituales estaba en manos de los *ah kines* o sacerdotes solares que se dedicaban a interpretar el tiempo y profetizar el destino; o como el caso de los *chilames*, cabalmente dedicados por su capacidad extática, a comunicarse con las deidades y a profetizar sucesos (cfr. Barrera Vásquez y Rendón 1972: 95).

Si los hombres no tenían el mismo rango, tampoco lo tenían las deidades, de modo que altos gobernantes y altos sacerdotes crearon una imagen en espejo con las deidades de los altos estratos, mientras hacia abajo en la espiral, las deidades menores, vientos y señores de la naturaleza inmediata, correspondían en rango a los hombres comunes del pueblo. El término *ah-men* que sobrevive hoy día para designar a los oficiantes de diversos rituales petitorios y deprecatorios, se aplicaba entonces como un nombre genérico para distinguir a "hombres sabios y hábiles en cualquier arte" (Martínez Hernández 1929, folio 23: 97) o "Maestro artesano de cualquier arte u oficio, y oficial" (*Calepino de Motul* 1995, folio 023r: 34), de los bajos rangos sociales.

Como la élite desarrolló un culto propio para reverenciar la posesión de altos

conocimientos, la contraparte debió de seguir un culto más acorde con las necesidades y vivencias de los campesinos. La cima de la estratificación la ocuparon los hombres comunes, los "macehuales", quienes seguramente recurrieron a una comunicación más directa con seres sobrenaturales más vinculados con la tierra y con sus tribulaciones. En este contexto de religión popular cobraron forma y contenido oraciones petitorias y en desagravio a espíritus de los bosques, de la milpa, de las cuevas y principalmente a los *chaques*, estrechamente relacionados con la benevolencia de las lluvias como presagio de una buena cosecha.

En los *ah-menes* sobrevive el antiguo oficio de "hechiceros y médicos que curaban con sangrías hechas en la parte donde dolía al enfermo y echaban suertes para adivinar en sus oficios y otras cosas", como señala Durán (1938: 123); y también fueron los herederos de conocimientos legados por el clero superior, cuando desaparecieron los jefes mayas a raíz de la Conquista. A pesar de lo difícil que resulta seguir esa línea de herencia cultural, el hecho es que el término *ah-men* designa a una gama de especialistas, yerberos, hueseros, adivinadores, masajistas, frotadores y hasta psicoterapeutas. Hombres que actuaban -y aún lo hacen- como interlocutores de los seres sobrenaturales y los campesinos de las pequeñas comunidades mayas. Su función es restituir el equilibrio o incluso causar daño, de acuerdo con la potestad que se les atribuya.

No obstante el largo proceso histórico, algunas fórmulas antiguas sobreviven en el lenguaje mágico de los *ah-menes* actuales; aún domina el **don de la palabra** para dirigirse a las deidades, así como la intención de codificar los mensajes; sin embargo ahora, la presencia del especialista, sólo se magnifica en el espacio ritual. ●

### *El culto a Itzamná*

En su obra *Historia y religión de los mayas*, Thompson (1975: 247) resume las características prevalentes de las deidades mayas: rara vez representados en forma totalmente humana; casi siempre con atributos de animales, principalmente como jaguar, serpiente, lagarto; predominio de una cuadruplicidad de dioses, identificados con un color y rumbo del mundo. Como en todas las religiones mesoamericanas, las deidades podían ser benévolas o malévolas; viejas o jóvenes, femeninas y masculinas; de vida y de muerte; del cielo, de la tierra o del inframundo.

Si todas estas características se reunieran en una sola representación, ésta sería sin lugar a dudas, la imagen de Itzamná, considerada como la más importante deidad maya, por lo menos a los ojos de la jerarquía. Y lo era no sólo porque simbolizara la presencia de la naturaleza en sus más relevantes manifestaciones, sino también porque aquellos hombres que la reverenciaban se autocomparaban con su omnipresencia y poder. La imaginería del Clásico y Posclásico en los registros pictóricos, escultóricos, arquitectónicos, así como en las invocaciones en los textos religiosos, hacen presente a un Itzamná que se transfigura y multiplica para representar una visión total del cosmos.

Diversos pasajes en las fuentes históricas atestiguan las múltiples representaciones de esta deidad, como en la siguiente cita de Lizana (1893, cap. III: A4) acerca del pueblo de Izamal:

Ay en este pueblo de Ytzamal cinco Cuyos...Tenían los antiguos un Idolo el mas celebrado que se llamaba *Ytzamat ul* que quiere decir el que recibe y posee la gracia, o rocío, o sustancia del Cielo...Otro altar y templo...en la parte Puniente...se llama y se nombra *Kal ul*, que quiere decir, mano obradora...Assi mismo avia otro cuyo, o cerro de la parte Norte, que oy es el mas alto, que se llamava *Kinich KaKmo*...y significa en nuestra lengua Sol con rostro, que sus rayos eran de fuego, y baxava a quemar el sacrificio a medio dia; como baxava bolando la Uacamaya con sus plumas de varios colores...

Itzamná, como héroe cultural, poseía el poder oculto de la adivinación; de sanar a los enfermos y revivir a los muertos. El hecho de ser considerado el primer sacerdote, deificaba sus atributos y también a los oficiantes de su culto. De este modo, los herederos por linaje del oficio sacerdotal se unían por el culto a Itzamná: ".e invocando con sus oraciones y su devoción a un ídolo que llamaban Cin-chau-Itzamná, del cual dicen fue el primer sacerdote, y ofrecíanle sus dones y presentes y quemábanle con la lumbre nueva sus pelotillas de incienso..." (Landa 1959: 92).

Thompson (1975: 255) reúne los nombres de esta deidad principal como *Hunub Itzam Na*, también llamado *Yaxcocahtut* y *Colop u Uich Kin* "Lágrimas-del-Ojo o del Rostro-del-Sol, así como *Ah Ch'ab*, "creador", acepción tomada del *Diccionario de Viena*. En *El Ritual de los bacabes* a veces se escribe *Kolop*, "Heridor" y puede ir precedido de los títulos *Chac Ahau*, "Señor Rojo" o *Kin Chac Ahau*, Señor-Rojo-del Sol". En ocasiones el nombre va unido a *Colop u Uich Akab* o "Rostro-de-la-Noche". Se dice que vivía en medio del cielo, y su variante nocturna vivía en el Metnal, el mundo de los muertos. Hay otros varios aspectos de esta deidad: como *Itzam Na Kauil*, "Itzam-Na-de-la-Buena-Cosecha"; *Itzam Na Tul*, "Itzam Na Conejo", aspecto malo; *Itzam Na Kinich Ahau*, "Itzam-Na-Señor-Rostro-del-Sol"; *Itzam Na Kabul*, "Itzam Na Productor con sus Manos". *Itzam Can* o *Itzam Cab Ain*, "Itzam Tierra" o "Cocodrilo de Tierra".

Por su parte, muchos mayistas suelen identificar a Itzamná con una compleja naturaleza humana y a veces semihumana, de anciano (Dios D de los códices), representado por diversos símbolos relacionados con su poder creador, con aves agoreras, con saurios estilizados y ceibas-cocodrilo. (Cfr. Barrera Vásquez 1974-74; Taube 1992). Pero a pesar de los estudios asiduos

y rigurosos acerca de su simbología, sigue siendo una deidad enigmática cuyos atributos aún no se desentrañan cabalmente. Y es que no basta con identificar sus rasgos en la glífica o en las manifestaciones pictóricas del Clásico y Posclásico, donde la imaginaria de la élite dejó plasmada su cosmovisión, ni es suficiente nombrarla convencionalmente a partir de interpretaciones que en su momento fueron indiscutiblemente una valiosa aportación. Si lo que buscamos es entender su presencia, pero también su contexto, y si intentamos interpretar y traducir los discursos que la invocan, es imprescindible ahondar en los atributos que permiten descubrir su esencia.

A partir de algunas bases históricas y lexicográficas, tres aspectos de Itzamná se interrelacionan con su nombre: **unicidad, incorporeidad y omnipresencia.**

El autor de las "Relaciones de Valladolid y Tiquinbalón" (*Relaciones de Yucatán*, 2: 161) declara que el cacique de la segunda población, en su lecho de muerte persuadió a sus hijos a que:

hiciesen una figura a su semejança y que lo adorasen por su Dios y así se hizo por su orden después de su muerte, lo cual fue principio de que hubiese ydolos de piedra y barro como los a avido y tenydo por su dios porque antes los señores y fundadores de erbalon no los tenyan porque adoraban un solo Dios que avia por nombre **hunab** y zamana que quiere decir un solo Dios.

*Hunab*, es "cosa sola o solitaria, sin compañía" como lo traduce la entrada en el *Calepino de Motul* (1995, folio 195v.: 328). La entrada que aparece después dice: " *hunab kuu*: único Dios vivo y verdadero, y era el mayor de los dioses de los de Yucatán y no tenía figura, porque decían que no podía figurarse, por ser incorpóreo".

El *Bocabulario de Maya Than* tiene una entrada casi igual (1993: 419): *Colop u Uich Kin*, "Ydolo maior que tenían estos indios de esta tierra, de qual decían p[ro]ceder todas las cosas y ser [é]l incorpóreo, y por esto no l[e] hacían ymagen: *Colup u Uich Kin*." "Ydolo[s] que

decían ser de éste : *Hun Ytza[m] Na, Yax Coc Ah Mur*"

Este concepto de **único** creó cierto escepticismo entre los mayistas connotados de los setenta. La presencia de un sólo dios podría estar implicando un concepto monoteístico del que dudó Thompson; más bien se adhirió a la duda que le expresó Roys acerca del término *Hunab* "uno o único", como una interpretación adaptada de los evangelizadores, quienes traducían "uno" o "único" en el sentido de un sólo dios creador; concepto que efectivamente no concuerda con el pensamiento mesoamericano, ya que éste explica la creación del mundo como un ayuntamiento sexual entre deidades: el cielo (masculino) y la tierra (femenina). La unión de ambos trae vida al mundo. Así, la siempre presente dualidad se expresa en las diferentes naturalezas del cosmos: la luz es masculina; la oscuridad, femenina (Thompson *op cit*: 196).

Si bien es cierto que Thompson y Roys esclarecieron que el término *Hunab* no podía referirse a un sólo Dios en el sentido cristiano; *Hunab* o *Hunuc* sí pudo referirse a **único**, en el sentido de **grande, verdadero, legítimo**; a imagen de la jerarquía político-religiosa que instituyó su culto. Itzamná era deidad **verdadera**, como era "hombre verdadero" el *Halach Uinic* o el *Ahau Can*; sin embargo, *hunuc* o *hunab*, más que calificar a la deidad establece un concepto de **unicidad**, en el sentido de un todo formado por muchas partes. Itzamná era la sustancia divina, "la mano obradora", la tierra con sus entrañas oscuras y su poder de gestación. ¿Cómo representar en una sola imagen la omnipresencia de Itzamná? Para una y tantas esencias la ideología imperante creó la convención de imágenes semihumanas, ataviadas con atributos (logográficamente representados) de la deidad. Así se expresaba la necesidad de visualizar una parte de ese todo que era objeto de veneración. En este sentido Itzamná era "incorpóreo". Y también lo era si analizamos su concepción como una fuerza creadora; como una energía en

constante flujo por los tres planos de la cosmovisión maya, a través de la ceiba primigénica.

Thompson traduce *Itzam Na*, como "Casa de Iguanas", por la definición de *Itzam* en la entrada del *Diccionario de Viena*, donde *Itzam* se traduce como "lagarto" y *Na*, como "casa". Para Thompson, *Itzam Na* es una concepción del mundo enmarcado por cuatro iguanas gigantes. El piso de la casa corresponde a la superficie de la tierra, cuyo nombre es *Itzam Cab* o *Itzam Ain*, "Iguana-de-la-Tierra" o "Iguana-Cocodrilo-de-la-Tierra" (*op cit.*: 214-215). Esta traducción e interpretación de Thompson, valiosa sin lugar a dudas por ser de los primeros estudios rigurosos acerca de tan controvertida deidad, dejó establecida una secuela de interpretaciones que deben revisarse a la luz de nuevos análisis léxicos, epigráficos y pragmáticos del lenguaje esotérico maya. Falta todavía un largo recorrido para llegar a una conclusión contundente. acerca de la compleja cosmovisión desarrollada por la clase gobernante. Por lo tanto, es claro que en ocasiones la traducción de un vocablo o un nombre produce un entusiasmo en los estudiosos que fácilmente lleva a traducciones e interpretaciones no del todo precisas, y es claro también que en el apasionante hallazgo, la cadena de imprecisiones se alarga a partir de un eslabón que se hace demasiado endeble con el tiempo. Si tenemos presente la complejidad sociocultural alcanzada por los sabios mayas, y el lenguaje privativo que inspiró todo género de expresiones veladas, ninguna interpretación puede considerarse como la última palabra. Al incursionar en el lenguaje esotérico, la más de las veces visto como un obstáculo y no como la solución misma, debemos reconocer que la intención de los antiguos sacerdotes, fue velar los contenidos de los discursos. El mismo culto a Itzamná parece estar tan codificado como su nombre, su representación y sus advocaciones, y todo este imbricado complejo simbólico debe reinterpretarse conforme a nuevas opciones metodológicas.

El nombre de *Itzamna* nos obliga a analizar el lenguaje ritual, mediante la aplicación de un método hermenéutico que nos conduzca a nuevas respuestas. Fue el rigor científico de Barrera Vásquez y su conocimiento de la lengua maya los que motivaron una nueva línea de reflexiones lingüísticas en torno a Itzamná. El mismo, en el *Cordemex*, diccionario que por cierto no cumplió con las expectativas del connotado mayista como un *corpus* lexicográfico sistemáticamente recopilado y presentado, señala las bases para traducir y reinterpretar el nombre de esta deidad. De acuerdo con Barrera (1980: 272):

en ninguna otra fuente literaria, ni en las tradiciones populares, ni en el lenguaje formal hablado, se halla la denominación *itsam* para alguna especie de reptil. *Itsam* como deidad estuvo relacionado con el cocodrilo; en su advocación de dios terrestre, se ve claramente en el nombre *Itsam-kab-afn*: "el *Itsam*-tierra-cocodrilo", la contraparte de *itsamná* dios celeste; el cocodrilo y la ceiba fueron una y la misma cosa; el árbol es la vía para llegar al cielo y la madre del género humano; en los códices mesoamericanos, mayas, nahuas, mixtecas, la ceiba se representa con las raíces en forma de cocodrilo y en la estela 25 de Izapa, Chiapas, la representación es natural; es decir, no estilizada; el cocodrilo representa a la tierra sumergida en agua, la tierra anfibia; hay evidentemente estrecha relación entre los conceptos *itsam-kab-afn*, de la ceiba-cocodrilo y del *itsam* de la fuente 3, pero desde luego *itsam* no es el nombre de ningún reptil anfibio real; estas equivocaciones llevaron a J E Thompson a considerar a Itzamná, 'casa de iguanas', por el *itsam* de la fuente 3 y porque *na* es el nombre de la casa en yucateco...

"*itsam*", nos dice Barrera (*ibid.*), "parece estar compuesto de *its* + 'a + -am; *its* es un morfema cuyo significado está relacionado con las ideas de sabiduría, magia, poder oculto; -a vale por agua y -am es el actor; de modo que *itsam* significa 'el mago del agua', el que tiene y ejercita poderes ocultos en el agua". Más adelante Barrera indica que -na, con aspiración final, tiene múltiples significados como merecimiento, goce, dicha, grandeza, juicio, etcétera, que acentúan la posesión de una gran sabiduría.

Taube (1992: 31) retomó parte de las notas de Barrera Vásquez para sugerir que la raíz

*itz* es un préstamo temprano del náhuatl cuyo significado además de "adivinación" es "obsidiana". Para este autor hay una relación entre el poder de adivinar, la obsidiana y el espejo que suele aparecer en el centro del *akbal*, símbolo frecuente en las representaciones de la deidad, unido a su imagen de dios viejo. Taube relaciona al dios maya con el viejo Tonacatecuhtli nahua.

Para Ramón Arzápalo, alumno de Barrera Vásquez, la búsqueda toma otros caminos. Su traducción e interpretación son totalmente distintas a "La Casa de Itzam" de Thompson y a la de "El Gran-Mago-del-Agua", que dio su maestro. La búsqueda de Arzápalo (comunicación personal) empieza en el *Calepino de Motul* (1995, folio 113r al 116r: 188-193), donde *tza(a)* en varias entradas y en composición se refiere a "pleitear", "molestar", "importunar"; pero solo una entrada parece darnos la primera pista: *tzaplac* (folio 116r: 193), "cosa áspera y espinosa como sayal". La idea de aspereza nos provoca una imagen-sensación de algo que pinza o pincha, que no produce un dolor profundo sino un fastidio superficial. De aquí el verbo *tza(a)* "picar", "fastidiar", "escocer", "molestar", "puyar" y su analogía con "molestar", "causar pleito". *-am* es sufijo que denota al autor o actuante. Así, *tz(a)+-am* "El que causa escozor", "el que pica", "el que puya", "el que hiere con una puya o espina". "Púa", "puya" o "espina" sugieren la imagen de un objeto o ser punzante o penetrante.

El sufijo *-na(l)*, última parte del nombre de la deidad (que pierde el sonido *l* (por articulación lateral), hace referencia a "origen", "poseedor", "relacionado con", "grandeza", "juicio", etcétera. Una serie de vocablos localizados en el diccionario inverso del *Calepino de Motul* (1995, vol. III) enlistan una amplia diversidad de acepciones con el sufijo *-nal*. Por lo tanto, *-am* y *-nal* denotan a un actor investido de dignidad y grandeza; pero nos queda aún el

problema de dar a *tza* su justa dimensión semántica. Los sustantivos y adjetivos en español no son lo suficientemente precisos para realzar el nombre de esta deidad. "El-Gran-Punzador" o "El-Gran-Espinoso" se asocian con el saurio, pero no logran precisar su omnipresente personalidad; más aún, la desvirtúan. La idea de algo que penetra o de penetración se asocia a fecundar o engendrar. Considero, por lo tanto, que el nombre implica un concepto de poder, de fuerza fecundante, engendradora; pero el concepto de un Itzamná masculino no puede integrar la imagen de un poder total, si se disocia de su contraparte femenina, o sea de la tierra: el rostro que identificamos entre las fauces del saurio de los códices; las formas simbólicas con vegetación de *Uuc-ti-Cab*, "La Deidad-Siete-Tierra". El mundo de los hombres, las plantas y los animales y todos los símbolos que identifican a Itzamcab.

Una importante clave para acercarnos a ambos conceptos Itzamná-Itzamcab está en los mitos, donde el tiempo y los hechos de las deidades pueden capturarse gracias a la palabra que les da forma y vivencia semejantes a los hombres. En diversos pasajes del mito las deidades expresan su conducta caprichosa y sus pasiones como las expresan los hombres; es así que la semejanza con lo humano es el hilo conductor de la comunicación del mito.

En el principio, en la oscura atemporalidad y estatismo del cosmos, las esencias están fusionadas, pero un conflicto o una voluntad creadora las separa y las confronta. El concepto de oposición es como la imagen de un espejo. Son las mismas imágenes, pero con atributos invertidos y contrapuestos. El proceso de fisión permitió a los mesoamericanos explicar por separado cada una de las naturalezas opuestas: masculino-femenino, frío-caliente, luz-oscuridad y dar sentido a la vida de los hombres, quienes por medio, ya sea del sacrificio y la ofrenda, o ya sea por la deprecación o la imprecación en los rituales, buscan el equilibrio de las

naturalezas, y con ello, mantener la armonía del cosmos. Dos pasajes míticos nos ayudan a establecer dos puntos fundamentales que convergen para construir el culto a Itzamná. La separación del cosmos en dos planos contrapuestos y el medio de contacto entre ambos planos.

La separación del cosmos en un mundo "de arriba" y en otro "de abajo" se explica en este extracto que logra magistralmente López Austin (1994: 18) para el pensamiento nahua:

Había una diosa llamada Tlaltéuhtl, que es la misma tierra, la cual, según ellos, tenía figura de hombre; otros decían que era mujer.

Por la boca de la cual entró un dios Tecatlípucā y su compañero llamado Ehécātl, entró por el ombligo, y ambos se juntaron en el corazón de la diosa que es el centro de la tierra, y habiéndose juntado, formaron el cielo muy bajo.

Por los cual los otros dioses muchos vinieron a ayudar a subirlo y una vez que fue puesto en alto, en donde ahora está, algunos de ellos quedaron sosteniéndolo para que no se caiga.

Dos dioses, Quetzalcóatl y Tezcatlipuca bajaron del cielo a la diosa Tlaltecūhtli, la cual estaba llena por todas las coyunturas de ojos y de bocas, con las que mordía, como bestia salvaje.

Y antes de que fuese bajada, había ya agua, que no saben quién la creó, sobre la que esta diosa caminaba.

Lo que viendo los dioses dijeron el uno al otro: "Es menester hacer la tierra".

Y esto diciendo, se cambiaron ambos en dos grandes sierpes, de los que el uno asió a la diosa de junto a la mano derecha hasta el pie izquierdo, y el otro de la mano izquierda al pie derecho.

Y la apretaron tanto, que la hicieron partirse a la mitad, y del medio de las espaldas hicieron la tierra y la otra mitad la subieron al cielo...

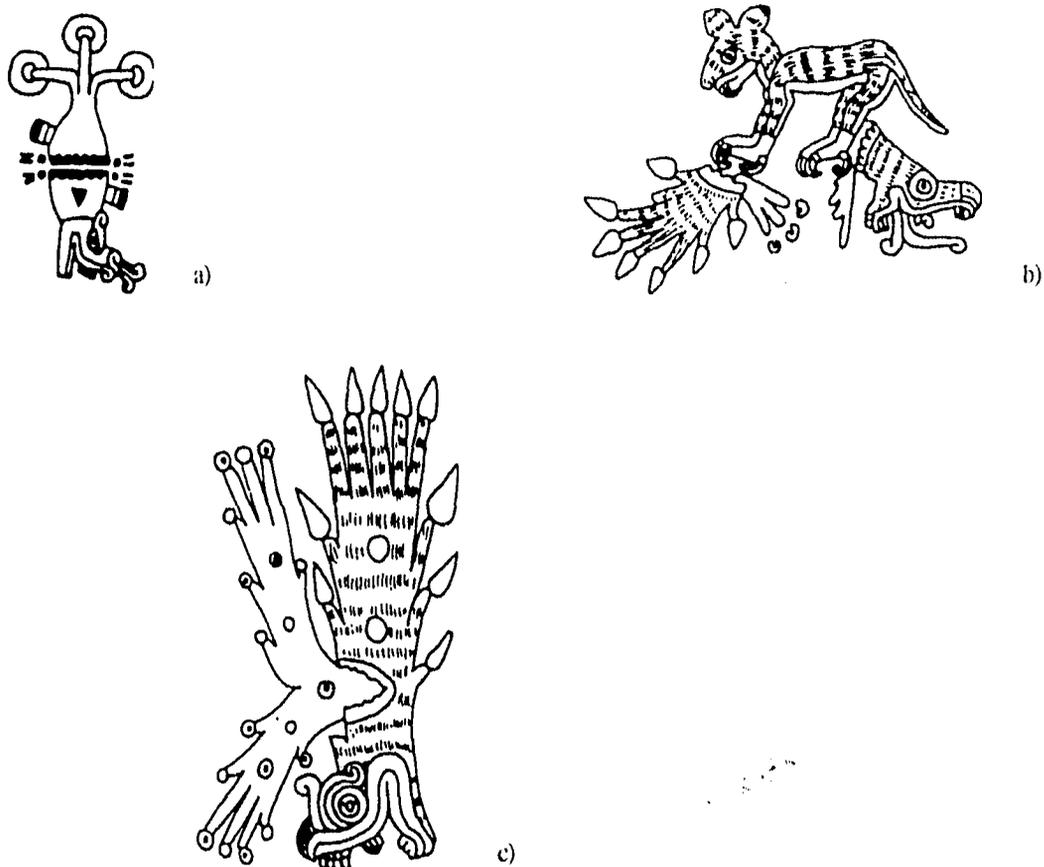


Fig.1 La separación de la tierra. a) Códice Borgia, II; b) Códice Borgia, 66; c) Códice Laud, xxxviii (Reproducidos de López Austin 1994: 95).

Para los mayas, el cielo está sustentado por las cuatro ceibas de la esquinas y la gran ceiba primigénica al centro. Esta última atraviesa con sus ramas los pisos celestes, mientras sus raíces se hunden en las entrañas de la tierra, en los nueve pisos del inframundo.

Así se relata en este pasaje de *Chilam Balam de Chumayel* y el Tizimín (Barrera Vásquez y Rendón 1948: 155):

Luego después de terminada la destrucción del mundo, erigieron el árbol rojo de la abundancia [para el este], pilar del cielo...

Después se erigió el árbol blanco de la abundancia hacia el norte..

Después se erigió el árbol negro de la abundancia hacia el oeste de la tierra llana..

Después se erigió el árbol amarillo de la abundancia hacia el sur de la tierra llana...

Después se erigió el árbol verde de la abundancia en el centro de la tierra, en recuerdo de la destrucción del mundo.

De la tierra y hacia la tierra, la sustancia divina de ambas mitades fluye a través de la gran ceiba primigénica del centro y de las cuatro ceibas que apoyadas sobre la tierra sostienen el cielo. Son estas sustancias invisibles o fuerzas las que dan vida a todos los seres del mundo.

Itzamná, por lo tanto, sólo puede comprenderse como un concepto de dualidad creadora, cuya representación es tan sólo una convención ya sea verbal, gráfica o escultórica. La dificultad para interpretarla estriba en aproximar la convención del nombre a la magnitud de su significado. De modo que si nos referimos a Itz-am-na(l) como **El-Gran-Principio-Creador** estaremos conjuntando en la convención de su nombre, el sentido único y a la vez múltiple que damos al término: **universo**.

La posibilidad de separar el mundo de arriba del mundo de abajo, consiste en destejer la imagen entrelazada de las esencias unidas y a la vez opuestas; es decir, al desequilibrarse la armonía del cosmos por el predominio de una esencia sobre la otra, los mayas individualizan a uno de los contrarios. Así explican el exceso de lluvia que ahoga las siembras o la sequía excesiva que acaba con plantas y animales, o las enfermedades que acosan a los hombres. Los males o padecimientos se deben a las deidades de arriba o de abajo, y los hombres intensifican sus esfuerzos en ofrendas y sacrificios; surge entonces la **palabra** para conjurar el exceso y restituir el equilibrio perdido. Esta es la función primordial de los conjuros.

*Conjuro mágico curativo o ceremonia imprecativa*

Resulta difícil saber a qué rango sacerdotal perteneció el que recitaba algún conjuro de *El Ritual de los bacabes*. El sacerdote bien pudo ser un *Ah miatz Dzac Yah* o "Doctor en Medicina" término señalado por Barrera Vásquez en su obra *Los Cantares de Dzitbalché* (1965); pero aquí nuevamente hago hincapié en el hecho de que el conjuro que se analiza se sale del contexto terapéutico que caracteriza a los otros conjuros recopilados en esta última obra. No hay un diagnóstico de la enfermedad ni una mención de otras deidades; no se menciona el uso de plantas ni otros remedios, de tal suerte que al referirme al oficiante del conjuro, tendré que hacerlo mediante el recurrente término genérico de *sacerdote*.

El texto en cuestión podría referirse a las palabras empleadas por el *Ah-toc*, cuya función se describe en el *Códice Pérez* (1949: 349):

Hay entre los meses cuatro divisiones que se cuentan después del día en que empiezan con el mes Kan, Muluc, Hix y Cauac. Aunque están como escondidos entre los meses, se ven los Ahtoc, y cómo están. (\*) Cuando el Ah toc toma su fuego para quemar el copal en el día 3 Kan, el 10 Kan aviva su fuego, el 4 Kan corre (el Ah-toc) y el 11 Kan apaga su fuego. ...Los cuatro para el Ahau: 3 Ahau toma su fuego el Ahtoc; 10 ahau lo aviva; 4 ahau corre y 11 Ahau lo apaga. Así todos.

Al respecto, Solís Alcalá, traductor de la obra nos deja en una nota a pie de página la siguiente explicación: "El Tonalámatl o año de 260 días se divide entre cuatro individuos llamados ahtoc cuya función duraba 65 días para cada uno ( $4 \times 65 = 260$ ), y por consiguiente, los grupos escondidos entre los meses no son 6 como dice en maya, sino 4 que caen en los días Chicchan, Oc, Men y Ahau: el Kan y el Cauac marcados con \* están de más. (N. del T.)"

"El oficio del *Ahtoc* (el que quema)", nos explica Solís, (*op cit.*: 370) era desempeñado

*Conjuro mágico curativo o ceremonia imprecativa*

Resulta difícil saber a qué rango sacerdotal perteneció el que recitaba algún conjuro de *El Ritual de los bacabes*. El sacerdote bien pudo ser un *Ah miaz Dzac Yah* o "Doctor en Medicina" término señalado por Barrera Vásquez en su obra *Los Cantares de Dzitbalché* (1965); pero aquí nuevamente hago hincapié en el hecho de que el conjuro que se analiza se sale del contexto terapéutico que caracteriza a los otros conjuros recopilados en esta última obra. No hay un diagnóstico de la enfermedad ni una mención de otras deidades; no se menciona el uso de plantas ni otros remedios, de tal suerte que al referirme al oficiante del conjuro, tendré que hacerlo mediante el recurrente término genérico de sacerdote.

El texto en cuestión podría referirse a las palabras empleadas por el *Ah-toc*, cuya función se describe en el *Códice Pérez* (1949: 349):

Hay entre los meses cuatro divisiones que se cuentan después del día en que empiezan con el mes Kan, Muluc, Hiix y Cauac. Aunque están como escondidos entre los meses, se ven los Ahtoc, y cómo están. (\*) Cuando el Ah toc toma su fuego para quemar el copal en el día 3 Kan, el 10 Kan aviva su fuego, el 4 Kan corre (el Ah-toc) y el 11 Kan apaga su fuego. ...Los cuatro para el Ahau: 3 Ahau toma su fuego el Ahtoc; 10 ahau lo aviva; 4 ahau corre y 11 Ahau lo apaga. Así todos.

Al respecto, Solís Alcalá, traductor de la obra nos deja en una nota a pie de página la siguiente explicación: "El Tonalámatl o año de 260 días se divide entre cuatro individuos llamados ahtoc cuya función duraba 65 días para cada uno ( $4 \times 65 = 260$ ), y por consiguiente, los grupos escondidos entre los meses no son 6 como dice en maya, sino 4 que caen en los días Chicchan, Oc, Men y Ahau: el Kan y el Cauac marcados con \* están de más. (N. del T.)"

"El oficio del *Ahtoc* (el que quema)", nos explica Solís, (*op cit.*: 370) era desempeñado

por turno, por cada uno de los cuatro chaques que eran los ayudantes de los sacerdotes mayas; sin embargo, el *Ah-toc*, como ayudante, según se describe en la cita, no parece ser el **dueño de la palabra**; es decir, no es un actor ritual ni social con la investidura para dirigirse a una deidad tan importante como Itzamná. El **dueño de la palabra** parece ser más bien un sacerdote de muy alto rango que oficia una ceremonia religiosa de gran envergadura, como la que describe Landa (1959: 78):

En cualquier día de este mes Mac hacía la gente anciana y los más viejos, <sup>2</sup> una fiesta a los *chaces*, dioses de los panes, y a *Izamná*. Y un día o dos antes, hacían la siguiente ceremonia, a la cual llamaban en su lengua *Tuppkak*: tenían buscados animales y sabandijas del campo que podía haber y había en la tierra, y con ellos se juntaban en el patio del templo en el cual se ponían los *chaces* y el; sacerdote, sentados en las esquinas, como solían (hacer) para echar al demonio, con sendos cántaros de agua que allí les traían a cada uno. En medio ponían un gran manojo de varillas y en tanto que ardían, sacaban con liberalidad los corazones a las aves y animales, y echábanlos a quemar en el fuego; ... Quemados todos los corazones, mataban el fuego con los cántaros de agua de los *chaces*. Hacían esto para alcanzar con ello y la siguiente fiesta, buen año de agua para sus panes; luego celebraban la fiesta, diferentemente de las otras, pues para ella no ayunaban, salvo el muñidor de ella, que éste ayunaba su ayuno. Venidos, pues, a celebrar la fiesta, se juntaba el pueblo, los sacerdotes y los oficiales en el patio del templo donde tenían hecho un montón de piedras con sus escaleras.... Daba el sacerdote incienso preparado por el muñidor, (incienso) que se quemaba en el brasero y así dizque huía el demonio. Hecho esto con su devoción acostumbrada, untaban el primer escalón del montón de las piedras con lodo del pozo, y los demás escalones con betún azul, y echaban muchos sahumerios e invocaban a los *chaces* y a *Izamná* con sus oraciones y devociones, y ofrecían sus presentes. Esto acabado, se consolaban comiendo y bebiendo lo ofrecido y quedaban confiados del buen año con sus servicios e invocaciones.

Algunos detalles de la descripción anterior como la hoguera y la acción de extinguir el fuego, se asemejan a otro ritual descrito en las *Relaciones de Valladolid* (1900, t.13, II: 26)

---

<sup>2</sup> En *Landa's Relación de las Cosas de Yucatán*, Tozzer traduce: ... "and the oldest of the old men" que yo traduzco como el más viejo de los viejos.

donde el "alquin" (*Ah-kin*) camina sobre el fuego, probablemente para conjurar las calamidades de los años *cauac* (cfr. Nota 733 de Tozzer en *Landa's Relación de las cosas de Yucatán* 1966: 148):

Ansi mesmo usaban en ciertos tiempos del año hacer trozos muy gruesos de leña un rimero della del altor de un estado de un ombre y mas, y de largor y ancho de mas de veinte y cinco pies, y haciendose una pocesion de muchos yndios con sus hachas de unas varas que arden bien, atadas en un palo, vienen donde esta aquel rimero de leña, y todos quiebran sus hachas en el lugar donde está la leña, quedándole algun pedazo de palo en la mano; este llevaban para reliquia; y encendida esta leña hacia una gran brasa de altor de medio estado, de grandes ascuas del tamaño que era la leña, y la apaleaban y bareaban para que estuviere parejo el fuego; y al quarto del alba venia la mesma procesion trayendo al alquin delante revestido con su manera de alba, en la parte de abajo cosidos muchos caracolejos, y su manera de casulla y mitra en la cabeza, figuraba en ella muchos rostros de demonios; y llegaba con su monacillo a donde estaba la brasa, que no se podia llegar a ella con un tiro de piedra, y llegando, llevaba un hisopo atado en el muchas colas de viboras y culebras ponzoñosas, y llevandole el monacillo una jicara de vino que usaban, mojaba con aquel hisopo y por todas cuatro partes del fuego hacia sus cirimonias y rociaba con el las brasas, y luego mandaba le quitasen las alpargatas y entraba por encima de la brasa rociando, y tras el toda procesion de yndios, y pasaba este alquin sin se hacer mal alguno. Adoraban unos ydolos hechos de barro a manera de jarrillos y de macetas de albahaca, hechos en ellos de la parte de afuera rostros desemejados; quemaban dentro de estos una resina llamada copal, de gran olor. Esto le ofrecian a estos ydolos...

El término *Ah-kin*, "sacerdote solar" resulta muy general para referirse a un sacerdote con el atavío tan significativo como el que describe la cita. No se trata de cualquier sacerdote solar, sino de uno que ostenta un gran tocado. Su atuendo lleva los caracoles, símbolos del inframundo, y su hisopo (*tzitzab*) (Barrera Vásquez 1980: 862) va atado con colas de víboras. El dueño de la palabra bien pudo ser un *Ahau-Can*, si bien el nombre y función merece otro estudio más profundo.

Otra versión de este mismo ritual lo consigna Tozzer en el Apéndice B de *Landa's Relación de las Cosas* (*op. cit.*: 223). Tomás López Medel<sup>3</sup>, describe (la traducción es mía):

Los yucatecanos tenían otro tipo de sacrificio de fuego, el cual, en un cierto día del año y en ciertos lugares, por la noche, hacían ...una gran cantidad de leña seca lista para quemarse se recogía, y cuando junta y ya recogida en un lugar preparado con este propósito, los sacerdotes lo rodeaban, realizaban ciertas ceremonias y lo encendían, y mientras el fuego duraba y la madera se consumía, el regocijo de la gente aumentaba y seguían bebiendo y emborrachándose. Y los sacerdotes invocaban al demonio y hacían pacto con él mientras tanto. Cuando la leña se había quemado y quedaban los carbones vivos, levantaban ese terrible fuego con varas largas y lo echaban abajo. Después de hecho esto, aquellos sacerdotes, o algunos de ellos, pasaban al frente de todas las personas que estaban ahí para ver el espectáculo con gran regocijo, se recogían las túnicas, y él se preparaba como alguien que desear cruzar un río, y lentamente cruzaba sobre todo ese fuego y cenizas ardientes, bailando y cantando hasta salir al otro lado sin daño alguno y sin el menor dolor en el mundo...

Como puede observarse, el ritual relacionado con el fuego en cada una de las citas anteriores hay descripciones que corresponden con fórmulas, invocaciones o alusiones codificadas del conjuro que aquí se analiza.

El que se refiere a la función del *ah-toc* que cuida el fuego nos remite a un ritual calendárico y a la importancia del *4 ahau* en el cierre o el comienzo de una nueva temporalidad cíclica. El conjuro concluye con la invocación del "Gran-Cuatro-Ahau" (renglón 87, Esquema 1).

Por su parte, la cita de Landa describe el apagamiento del fuego con las ollas de agua de los chaques, cuya alusión parece corresponder a los *Oxlahun pul* "trece cántaros"... (renglones 43 y 54 del Esquema 1) del conjuro.

En la cita correspondiente a las *Relaciones de Valladolid*, se describe cómo camina el

---

<sup>3</sup> Tomás López Medel: *Relación* (1612) (Academia de Historia, Madrid, Papeles de Muñoz, tomo 42.)

sacerdote sobre el fuego, acción que podría corresponder con el momento de la imprecación del conjuro, en los renglones 9 y 10, cuando el sacerdote se pone de pie sobre el fuego. El ritual descrito proporciona palabras clave como **brasas, carbón o rescoldo** que corresponden a la anatomía simbólica de Itzamcab en nuestro conjuro (véanse en el Esquema 1, los renglones 24, 27 y 33). La **jícara de vino** para asperjar el fuego podría estar simbolizada en la alusión: "Con mi helado granizo le apagué el fuego de la dolencia".. (renglones 44, 45). Y los ídolos de barro, dentro de los cuales se quemaba el incienso, en la cita, estarían invocados en los versos que describen al... "hombre de madera", "el hombre de piedra" (renglones 46 y 47).

La descripción de Tomás López Medel agrega nuevas correspondencias entre este ritual y el conjuro; como el haz de leños para iniciar el fuego (renglón 4 del Esquema 1) . El momento de varear el fuego podría corresponder a las chispas, metafóricas como luciérnagas, invocadas en los renglones 30, 85 y 86 del Esquema 1). López Medel aporta también un dato interesante que se analizará después con mayor detalle: el sacerdote camina sobre el carbón encendido "bailando y cantando, sin causarse daño alguno". Lo cual nos sugiere que éste como otros conjuros pudieron ser cantados, y que tal vez los estribillos fueran coreados por los sacerdotes ayudantes. La reiteración de frases interrogativas, podría formar parte de dicho coro.

Las tres últimas citas mencionan a un sacerdote principal. En las *Relaciones de Valladolid* se describe el atuendo y los objetos que distinguen al oficiante. De igual manera, las tres citas mencionan a sacerdotes secundarios y a otros ayudantes, así como la presencia de espectadores u hombres comunes que participaban con su entusiasmo, convencidos de la efectividad del ritual.

Es posible imaginar entonces, que mientras el sacerdote caminaba sobre el fuego, recitaba el conjuro, apagando con el agua, el poderío devastador del fuego.

No considero, por lo tanto, que el dueño de la palabra en *El Ritual de los bacabes* o en el conjuro del *Cuaderno de Teabo* haya sido simplemente un *ah-men*. La presencia de un lenguaje esotérico que invoca no solamente la progenie de las deidades y sus símbolos, sino que también mezcla la magia con amplios recursos poéticos, son una fuerte evidencia de que el oficiante era un miembro de la clase privilegiada.

El tono imperativo del sacerdote con la clara intención de desaforar a la deidad, de humillarla y someterla nos indica que el discurso era un ritual de exorcismo que buscaba doblegar la presencia del fuego en desequilibrio. Si volvemos al carácter imprecatorio-petitorio de los rituales descritos en el apartado anterior y sus correspondencias con el conjuro analizado, podremos determinar que la mención de Itzamcab se refiere a una presencia en desequilibrio de Itzamná-Tierra, probablemente relacionada con una época aciaga de sequía; es decir, al predominio del calor sobre la lluvia. Al estar identificada con el sol, Itzamná adopta un carácter omnipresente en el universo maya. El trayecto solar, de este a norte, de allí al oeste y su recorrido nocturno por el inframundo, propiciaron las múltiples representaciones de la deidad, así como su voluntad ambivalente. Como veremos en los siguientes capítulos, es posible identificar el 13 y el 9 como números alusivos a su dualidad celeste (13 cielos o niveles) y a su naturaleza oscura debido al tránsito del sol (naturaleza masculina) por las entrañas de la tierra (naturaleza femenina).

## ANÁLISIS LITERARIO

*La estructura silábica del conjuro*

La reiteración de algunos morfemas, vocablos o expresiones permiten realizar una transcripción poética del texto analizado. Así el morfema *u*, del posesivo "su", o pronombre de tercera persona singular, inicia 37 renglones del conjuro. La frecuencia con que se repiten las oraciones interrogativas, principalmente *he tun bacin* y *he tun bacin che* <*chee*> "¿y cuál es?" o "¿a qué le corresponde?", permite iniciar otros 12 más. Las restantes frases y fórmulas se van distribuyendo en sendos renglones, hasta que queda estructurado todo el texto. Cada renglón corresponde a un verso. La grafía de las palabras se sistematiza, colocando entre paréntesis angulares los vocablos que fonéticamente llevan doble vocal y que no aparecen así en el original. Es importante que interjecciones, adverbios, pronombres y otras categorías no se separen de la oración de la que forman parte. Véanse los siguientes renglones del Esquema 2 que ejemplifican la forma de estructurar y sistematizar el texto:

- r. 6 *u pol Itzamcab,* "La cabeza de Itzamcab"
- r. 7 *u uayazba* "Su señal"
- r. 8 *u cumil in kak* <*kaak*> "es la olla de mi hoguera"
- r. 9 *cen ti* <*tii*> *ualhi* "¿acaso me puse de pie..."

El siguiente paso es determinar si existe un patrón silábico que permita delimitar una estructura métrica. Para ello, se indica al final de cada renglón el número de sílabas, y después se marca la frecuencia con que se repite dicho número. Observamos que algunas sílabas pueden ser más largas, pero en la transcripción original del texto se omiten estas dobles vocales, lo cual acorta el número de sílabas. El recurso no es necesariamente un producto del azar. Precisamente el constante acortamiento de palabras nos está indicando una intención. Si escuchamos algunas oraciones recitadas por *ah-menes* actuales, como en Balankanché (Arzápalo 1970) detectaremos algunas palabras pronunciadas entre dientes, lo cual dificulta distinguir si la palabra está o no glotalizada. En la lengua maya, el significado varía entre una palabra glotalizada y otra que no lo está. Por lo tanto, no es difícil deducir que la omisión de vocales fuera un recurso del antiguo lenguaje sacerdotal, con el fin de crear ambigüedades y con ello oscurecer el verdadero significado de las palabras, así como ajustar las sílabas a una métrica esotérica preestablecida. La pronunciación confusa crearía un efecto auditivo y por consecuencia psicológico, en los oyentes. Es de suponer que estos reconocían la sacralidad de las fórmulas, aunque desconocían su significado y función.

Los números que van después de la barra diagonal corresponden a una sílaba más que se añade, al reconstruir fonéticamente algunas palabras; es decir, como realmente se pronuncian en la lengua maya.

De este modo, de mayor a menor frecuencia, los versos de cuatro sílabas ascienden a 35, sin contar alargamientos ni acortamientos de vocales. La siguiente frecuencia son los 12 versos de 5 sílabas cada uno; después los 13 de 3 sílabas; siguen 5 versos de 6 sílabas y finalmente, cuatro de 7 sílabas. El patrón silábico general del conjuro es: 4-5-3-6-7.

Con la división del texto en versos y el cómputo silábico se obtuvo el Esquema 2, cuya estructura utilizaré en adelante. Como puede observarse, no se incluye la traducción, debido a que ya contamos con ella en el Esquema 1 de *El Ritual de los bacabes*. En adelante, utilizaré el Esquema 2 y su estructura para hacer referencia al verso y su número correspondiente.

## Esquema 2

### *Estructura poética, patrón silábico y las partes del conjuro*

#### PRIMERA PARTE

1. *u thanil* (3)                      *Patrón 4-3-5-6/7*
2. *u zizcunabal haa* (7)
3. *ti <tii> kak <kaak> yan.* (3/5)
4. *Bolon che kak <kaak>* (4/5)
5. *in poñac e* (4)
6. *u pol itzamcab,* (5)
7. *u uayazba* (4)
8. *u cumil in kak <kaak>* (5/6)
9. *cen ti <tii> ualhi* (4/5)
10. *yokol tel u na <pel u naa> ti yach* (7/8)
11. *he tun bacin* (4)
12. *u tammel itzamcab* (6)

13. *u uayaz ba* <*uayasba*> (4)
14. *u koben* (3)
15. *hetun* <*he tun*> *bacin* (4)
16. *u chacbacel* <*chacbaacel*> (4/5)
17. *itzamcab*, (3)
18. *u uayazba* (4)
19. <*u*> *ziil in kak* <*kaak*> (5/6)
20. *cen ti* <*tii*> *ualhi* (4/5)
21. *yokol u lezak* <*le>ak*> *bacin* (7)
22. *itzamcab*, (3)
23. *u uayazba* (4)
24. *u le>* <*ak*> *u kakil* <*kaakil*> (6/7)
25. *oxhaben >i* *bacin* (6)
26. *u uayazba* (4)
27. *u chucil* (3)
28. *ca* <*caa*> *tin hochak tah* <*hochaktah*> (5/6)
29. *chacal cocay* (4)
30. *zacal cocay*; (4)
31. *u uayazba* (4)
32. *u piliz* (3)
33. *u kakil* <*kaakil*> (3/4)
34. *oxnicib zuz* *bacin* (6)

35. *u uayazba* (4)
36. *u tanil* (3)
37. *chac bubul <bubuy> can* (4)
38. *zac bubuy can* (4)
39. *u uayazba* (4)
40. *u bu > it che* (4)

SEGUNDA PARTE Patrón 4-3/5/6-7

41. *bax tun bacin che <chee>*, (5/6)
42. *oxlahun pul bacin che <chee>* (7/8)
43. *in zizal bat* (4)
44. *tin tupci* (3)
45. *u kinam* (3)
46. *yokol uinicil te* (6)
47. *uinicil tun* (4)
48. *oxlahun pul bacin <chee>* (6/8)
49. *in ziizha <ziiz haa>*, (4/5)
50. *tin zizcunci* (4)
51. *u kinam* (3)
52. *yokol uinicil te* (6)
53. *uinicil tun* (4)

54. *hetun <he tun> bacin che <chee> (5/6)*

55. *oxlahun pul (4)*

56. *in batil ha <haa> (4/5)*

57. *ti <tin> tupci, (3)*

58. *tin zizcunci (4)*

**TERCERA PARTE**      Patrón 4-3-5

59. *hetun <he tun> bacin che <chee> (5/6)*

60. *u tammel ba cin <bacin> (5)*

61. *itzamcab (3)*

62. *u uayaz <uayazba> (4)*

63. *u cumil (3)*

64. *he tun bacin che <chee> (5/6)*

65. *u pol bac in <bacin> (4)*

66. *itzamcab (3)*

67. *u uayazba (4)*

68. *u koben (3)*

69. *hetun <he tun> bacin che <chee> (5/6)*

70. *u chac bacel (4)*

71. *itzamcab, (3)*

72. *u uayazba (4)*

73. *u chel u ziil* (5)
74. *he tun bac in <bacin> che <chee>* (5/6)
75. *<u> yakbac in <yak bacin>* (3/4)
76. *itzamcab* (3)
77. *u uayazba* (4)
78. *yel el u kakil <kaakil>* (5/6)
79. *he tun bac in <bacin> che <chee>* (5/6)
80. *hunpiz u ci* (4)
81. *catin <caa tin> zizcun <t>ah* (5/6)
82. *he tun bacin che <chee>* (5/6)
83. *chacal zuz*, (4)
84. *u uayazba* (4)
85. *u tanil* (3)
86. *hetun <he tun> bacin che <chee>* (5/6)
87. *hunpiz u ci* (4)
88. *ca <caa> tin zizcuntah* (5/6)
89. *chacal cocay* (4)
90. *zagal cocay* (4)
91. *hunuc can ahau*. (5)
92. *amen <almen>* (2)

Al conocer el patrón silábico es posible detectar alteraciones o rompimientos en la métrica. Un rompimiento puede producirse por la omisión de letras o palabras, quizás por error de transcripción; o bien por una inadecuada división de los versos; por ejemplo, en este conjuro, si en todo el texto hubiera un solo verso de 8 ó 9 sílabas, el rompimiento podría deberse a una división incorrecta de los versos. En lugar de uno, deberían ir dos versos de 4 sílabas o uno de 5 y otro de 4, o viceversa. En cambio, como puede observarse en el esquema 2, el rompimiento que hace un verso de 7 sílabas, después de una secuencia de 4, 3 ó 5 sílabas, se repite tres veces; por lo tanto, este número está considerado dentro del patrón silábico, aunque por su menor frecuencia, al final del mismo. El rompimiento de la secuencia silábica puede funcionar como un recurso intencionalmente utilizado, no solamente para cambiar el ritmo del discurso, sobre todo en algunas momentos de mayor dramatismo, sino también para codificar el significado o el contexto de alguna fórmula en particular. El rompimiento de 7 sílabas en el conjuro suele coincidir con fórmulas imprecativas de connotación sexual (versos 10 y 21):

*yokol tel u na <pel u naa tii> yach (7)*

"sobre el coño de la madre de su miembro"

*(Trad. Arzápalo 1987, texto XXIX: )*

*yokol u le ɔak bacin (7)*

"sobre la lengua lamedora..."

Una vez definida la estructura poética del texto, es posible analizar cada verso, para determinar su función e interrelación con aspectos pragmáticos, como podrá apreciarse en el capítulo correspondiente.

### *Sílabas, partes y numerología*

Establecido el patrón silábico y la estructura métrica del texto, puede hacerse una primera traducción literal. Se obvió aquí esa fase, ya que se cuenta de antemano con la traducción de referencia en *El Ritual de los bacabes*; pero una traducción preliminar permite, como lo permitió en este texto, distinguir tres momentos o partes en que se divide el conjuro: en la primera, el sacerdote nombra a la deidad y la invoca; en la segunda, el sacerdote realiza las acciones necesarias para exorcizar el mal, y en la tercera, describe el resultado de las acciones o el logro del ritual. La primera parte, que va del renglón 1 al 40 sigue el patrón silábico 4-3-5-6-7, porque el 4 aparece en 21 versos; el 3, en ocho versos; el 5, en cinco versos; el 6 en cuatro y el 7 en dos.

La segunda parte, del renglón 41 al 58 sigue el patrón silábico 4-3/5-6/7 (las barras indican el mismo número de frecuencia), mientras la tercera, del renglón 59 al 92, establece el patrón 4-3-5; o sea, una combinación de sólo tres números diferentes de sílabas.

La parte inicial, como en la mayoría de los discursos exorcísticos, se caracteriza por una enunciación, invocación y diagnóstico del desequilibrio sobrenatural. La palabra adquiere una especial fuerza mágica, mediante la cual todo lo que se nombra se hace presente. En esta parte, los versos se caracterizan por la reiteración del pronombre de tercera persona singular. Es esta una particularidad, entre otras, que permitió distinguir este conjuro del resto de los que están en *El Ritual*.

En la segunda parte del conjuro los versos, en los que también predominan las cuatro

sílabas, se caracterizan por la combinación de diversas fórmulas que aluden al número 13 y a las acciones que realiza el sacerdote, (verbos en primera persona singular), para conjurar el desequilibrio.

En la última parte del conjuro predomina nuevamente el 4, seguido por el 5 y el 3; el 6 y 7 ya no aparecen. Los versos de esta última parte se inician con la combinación de una alta frecuencia del pronombre *u*, de oraciones interrogativas y de los símbolos que aluden a la anatomía de la deidad, pero en una secuencia diferente a la que se siguió en la primera parte del texto.

Al dividir el conjuro en 92 versos; en tres partes, y al determinar su patrón silábico, se detecta una estructura poética relacionada con un complejo juego de números, los cuales tienen una función pragmática, como se verá en el siguiente capítulo.

En orden secuencial, el número 3 silábico aparece en un total de 20 versos y está implícito en las partes en que está dividido el texto. El número 3 se invoca en los versos 25 y 34:

...*oxhaben xi bacin*

..."los tres montones de pepitas"

El 4, tiene la más alta frecuencia (41 versos) en el número de sílabas, y sólo se invoca al final para referirse al día de la deidad: *hunuc can ahau*, "El-Gran-Cuatro-Ahau" (verso 91).

El 5 sólo aparece en la estructura poética y no en el contenido del conjuro. Su frecuencia es relevante en el número de sílabas que caracteriza a las oraciones interrogativas, fórmulas de importancia pragmática, como se analizará en su momento.

El 6, por su escasa frecuencia plantea la posibilidad de dividir el verso en dos, de tres sílabas cada uno, y así eliminarlo del patrón establecido; pero su presencia en el número de sílabas de expresiones míticas como: *yokol uinicil te*, "sobre el hombre de madera" (versos 46 y 52) o en la alusión a otros números cabalísticos como *oxhaben...* u *oxnicib...*, "trece", "tres" (versos 24 y 34, respectivamente) confirman su presencia en el patrón silábico.

El 7, al igual que el 6, ya no aparece en la tercera parte del conjuro y, como ya se dijo, parece funcionar como un rompimiento del ritmo del conjuro y coincide con expresiones de connotación sexual como: *yokol tel una ti yach* (7) o *yokol u lezak bacin* (7), altamente codificadas. El 7 en el verso 2 debería ser de 6 sílabas, porque es raro que aparezca la pronunciación y escritura fonética de las dos vocales de *haa*, "agua", uno de los muchos vocablos que suelen acortarse en una sola vocal. El 7 en el verso 42 podría dividirse en dos versos de 4 y 3 sílabas respectivamente; pero he seguido la norma de no separar interjecciones, pronombres adverbios que forman parte de una oración interrogativa, como lo es el carácter adverbial de *bacin*. De cualquier modo, el 7 no puede eliminarse de la numerología silábica.

Sólo en un verso, el 92, se da el caso de dos sílabas. La palabra *amen* rompe el patrón silábico para cerrar el conjuro. La fórmula plantea la disyuntiva: ¿es un préstamo lingüístico del "amén" cristiano?; se refiere a la fórmula esotérica "yo soy la araña" que señala Arzápalo? (1991: 8) ¿Corresponde al apócope de *almen* donde el morfema *al*, "decir", se emplea frecuentemente en expresiones como " *yal bin*, 'se dirá' y *ci bin yalabal*, 'así ha de decirse", según indica Arzápalo en *El Ritual de los bacabes* (1987: 15)? Es obvia la preferencia por *amen* como una coincidencia con el amén cristiano, si intervino, en algún momento, la ideología cristiana.

La interrelación **palabra-número** en la estructura poética permite jugar con los ritmos del conjuro para marcar la actitud del sacerdote. Véase el Esquema 3, donde se señala, con mayor claridad, las partes del conjuro y los números relacionados.

### Esquema 3

#### *Estructura del discurso y la numerología*

<i>u thanil</i>	<i>u zizcunabal haa</i>	<i>ti kak yan</i>
<b>1a parte. Invocación</b>		
<b>bolon (#9) che kak</b>		
<b>in pochache</b>	<b>u pol</b>	<b>itzamcab</b>
	<b>u uayazba</b>	
	<b>u cumil in kak</b>	
<b>cen ti ualhi yokol tel</b>	<b>u na</b>	<b>tí yach</b>
<b>he tun bacin</b>		
	<b>u tannel</b>	<b>itzam cab</b>
	<b>u uayazba</b>	
	<b>u koben</b>	
<b>he tun bacin</b>		
	<b>u chac bacel</b>	<b>itzam cab</b>

	u uayazba	
	u ziil in kak	
cen ti ualhi	u leꝛ ak	
bacin		itzam cab
	u uayazba	
	u leꝛ u kakil	
oxhaben dzidz		
bacin		
	u uayazba	
	u chucil	
ca tin hochaktah		chacal cocay
		zacal cocay
	u uayazba	
	u piliz u kakil	
oxnicib zuz		
bacin		
	u uayazba	
	u tanil	chac bubul can

zac bubuy can

u uayazba

u bud ɔ it che

## 2a parte. El conjuro

bax tun bacin che

**oxlahun (#13)** pul

bacin

in zizal bat

tin tupci

u kinam

yokol uinicil te

uinicil tun

he tun bacin, che

**oxlahun(#13)** pul in ziiz ha

tin zizcunci

u kinam

yokol uinicil te

uinicil tun

he tun bacin, che

**oxlahun (#13)** pul in batil ha

tin tupci

tin zizcunci

**3a Parte. Se apaga el fuego**

he tun bacin, che

u tamnel bacin                      itzam, cab

u uayazba

u cumil

he tun bacin, che

u pol bacin                              itzam cab

u uayazba

u koben

he tun bacin, che

u chac bachel                            itzam cab

u uayazba

u chel u ziil

he tun bacin, che

yak bacin

u uayazba

yelel u kakil

he tun bacin, che

hun (#1) piz u ci

ca tin zizcunah

he tun bacin, che

chacal zuz

u uayazba

u tanil

he tun bacin che

**hunpiz (#1)** u ci

ca tin zizcuntah

chacal cocay

zagal cocay

hunuc **can (#4)** ahau

amen

### *La estructura mágico-poética del conjuro*

Al profundizar en la estructura del conjuro, empezamos a detectar una serie de vocablos y expresiones cuya reiteración indica la presencia de fórmulas mágicas *per se*; no obstante, su aplicación establece un esquema gramatical y sintáctico, dentro del cual dichas fórmulas se distribuyen. El patrón de distribución permite analizar los diferentes propósitos y funciones de la lengua frente a los sujetos receptores. Tal es el caso de las constantes interjecciones que se orientan al plano emotivo del paciente, quizá para provocar cierta reacción hipnótica. La disposición gramatical y sintáctica de las fórmulas tiene además una función denotativa (Jakobson 1974: 123) y nemónica para preservar entre colegas los procedimientos rituales.

La estructura presentada en el Esquema 4 nos muestra la distribución gramatical y sintáctica del conjuro. En el margen izquierdo, en una lista vertical, están colocadas una serie de fórmulas que se enlistan después de la invocación de un número cabalístico, como el 9, el 3, el 13, el 1 y el 4. Las fórmulas mágicas se combinan con acciones realizadas por el sacerdote, descritas por un verbo en primera persona (V). Al centro, la N señala los nombres u objetos que reciben la acción verbal. En el extremo derecho se ubican los **determinativos (D)**, de dichas fórmulas; es decir a quién están dirigidas las acciones verbales o quién es el poseedor de los sustantivos o **nominalizadores**. De este modo, el nuevo esquema es el siguiente:

#### Esquema 4

##### *La estructura mágico sintáctica*

#### **1a parte. Invocación**

#9 Bolon che kak

(Verbo)	(Nominalizador)	(Determinativo)
(V) in pochache	(N) u pol	(D) Itzamcab
u uayazba	(N) u cumil in kak	
(V) cen ti ualhi	(N) yokol tel u na	(D) ti yach

he tun bacin

	(N) u tannel	(D) itzamcab
u uayazba	(N) u koben	

he tun bacin (N) u chacbacel (D) itzamcab

u uayazba (N) [u] ziil in kak

(V) cen ti ualhi (N) yokol u ledz ak bacin

(D) itzamcab

u uayazba (N) u leꝟ u kakil

**#3** oxhaben dziz bacin

u uayazba (N) u chucil

(V) caa tin hochaktah

(N) chacal cocay

(N) zacal cocay

u uayazba (N) u piliz

(N) u kakil

**#3** oxnicib zuz bacin

u uayazba (N) u tanil

(N) chac bubul can

(N) zac bubuy can

u uayazba (N) u budz dzit che

**2a parte. El conjuro**

bax tun bacin che

#13 oxlahun pul bacin che

(N) in zizal bat

(V) tin tupci

(N) u kinam

(D) yokol

uinicil te

uinicil tun

#13 oxlahun pul bacin

(N) in ziiz ha

(V) tin zizcunci

(N) u kinam

(D) yokol

uinicil te

uinicil tun

he tun bacin che

oxlahun ppul

(N) in batil ha

(V) ti[n] tupci

(V) tin zizcunci

### 3a parte. Se apaga el fuego

he tun bacin che

(N) u tannel bacin

(D) itzamcab

u uayazba

(N) u cumil

he tun bacin che

(N) u pol bacin

(D) itzamcab

u uayazba

(N) u koben

he tun bacin che

(N) u chac bacel

(D) itzamcab

u uayazba (N) u chel u ziil  
 he tun bacin che (N) yak bacin (D) itzamcab  
 u uayazba (N) yelet u kakil

he tun bacin che

#1 hunpiz u cii

(V) ca tin zizcunah

he tun bacin che (N) chacal zuz

u uayazba (N) u tanil

he tun bacin che

(N) hunppiz u ci

(V) ca tin zizcuntah

(N) chacal cocay

(N) zacal cocay

#4

(D) hunuc can ahau

*amen*

### *Los recursos retóricos*

Al entrar al campo literario del discurso ritual, cabe hacer algunas reflexiones previas acerca del uso de la lengua. Algunas de estas reflexiones se basan en puntos fundamentales que señala Roman Jakobson (1974) para el estudio de la literatura.

Debido al origen eminentemente verbal de los discursos religiosos mayas, transmitidos de un especialista de lo sagrado a otro, es imposible establecer una función poética de la lengua en el estricto sentido de una forma concreta de construcción empleada por el artista, cuyo propósito es comunicar su propia visión de la realidad. No se descarta, sin embargo, que en esa transmisión de **la palabra**, los discursos recibieran una buena dosis de subjetividad, experiencia y visión propias del sacerdote; es decir, lo que puede considerarse como el toque personal a **la palabra** en un diálogo con las deidades; sin embargo, hay otras funciones de la lengua en su aspecto literario que sí es posible detectar (cfr. Beristáin 1977: 12): una **función apelativa** orientada hacia el factor oyente o sujeto receptor, con el fin de influir en su comportamiento. En el conjuero, este factor corresponde a los participantes en el ritual.

Una **función metalingüística** que tiene lugar cuando emisor y receptor usan el mismo código o sistema de signos. Participan de esta función los especialistas de lo sagrado. Una función fática de la lengua que establece, prolonga o interrumpe la comunicación mediante el contacto físico o psicológico. Esta función se establece entre el sacerdote y los participantes.

El lenguaje esotérico fue construyéndose con toda suerte de recursos literarios que nos obligan a analizar las palabras y enunciados, en su expresión y contenido; es decir, en un nivel morfológico, sintáctico, semántico y lógico (Dubois *Rhétorique*, en Beristáin 1977: 43). Resulta imposible separar un vocablo, un enunciado, un verso, de todo ese entramado lingüístico por el que atraviesan estos antiguos textos mayas.

Es claro que el intento de un análisis literario del lenguaje sacerdotal nos conduce a clasificar cada recurso empleado para entender con mayor profundidad su mecanismo.

### 1. *Los metaplasmos*

Son los efectos retóricos que se da a las palabras. Los metaplasmos afectan el aspecto sonoro o gráfico de la palabra con el fin de lograr un efecto acústico, métrico y rítmico. Tal es el caso, en el texto que aquí analizamos, de vocablos como *che* en lugar de *chee*; *ha* en vez de *haa*; *ti* en vez de *tii* y muchas otras formas de alteración, para ajustar la métrica de los versos.

Dentro de los metaplasmos más frecuentes sobresalen los efectos poéticos que producen algunos como los siguientes:

#### *a) Paranomasia*

Dos palabras contienen fonemas que son casi los mismos, pero que contrastan con su significado. La paranomasia permite invocar dos de los colores cósmicos que constantemente se mencionan a lo largo del conjuro:

v. 29 **chacal** cocay "la luciérnaga roja"

v. 30 **zacal** cocay "la luciérnaga blanca"

v. 37 **chac** bubul <bubuy> can "el vaho rojo al hablar"

v. 38 **zac** bubuy can "el vaho blanco al hablar"

#### *b) Las aliteraciones*

La repetición de un mismo fonema (vocálico o consonántico) o grupos de fonemas en palabras próximas (cfr. Beristáin 1977: 23) es un recurso frecuentemente utilizado en los textos

esotéricos. La aliteración produce un efecto acústico que hace rimar parcialmente los sonidos, tanto en un mismo verso como en uno diferente:

v. 43 **in** zizal bat "con mi helado granizo"

v. 44 **tin** tupci "fue que apagué..."

Sonidos iguales permiten realizar un ejercicio nemónico indispensable para la transmisión oral de textos esotéricos.

Las aliteraciones en nuestro texto producen un efecto acústico en palabras con fonemas iguales y significados diferentes, como en la siguiente secuencia:

v. 46 yokol uinicil **te** "el hombre de madera,

v. 47 uinicil **tun** el hombre de piedra

v. 48 oxlahun **pul** bacin y ahora, ¿para qué son los trece cántaros?"

v. 49 **in** ziizha con mi agua helada

v. 50 **tin** zizcunci enfrié

v. 51 u **kinam** la dolencia"

En el texto que analizamos, las aliteraciones del sufijo **-il** "relativo a..." o "calidad de..." particularizan la derivación sustantivo-adjetivo-sustantivo muy frecuente en la lengua maya; por ejemplo, *kaak-kaakil*, "fuego"-fugoso"-fugosidad".

Las aliteraciones en el conjuro, no sólo crean un efecto en un nivel acústico sino también en un nivel pragmático; las aliteraciones subrayan la función denotativa de ciertos morfemas. En los ejemplos mencionados **in** de la primera persona del singular, pone de relieve la

personalidad del sacerdote y de sus acciones. La repetición de *il* en palabras como *kaakil*, *chucil* y *tanil* "fogosidad", "carbón-carbonoso-carbonosidad", "rescoldo", o sea las sobras del carbón (*taan* significa basura) las "cenizas", crean una cadencia rítmica cada tres o seis versos del texto ( versos 24, 27, 33, 36). Estos sustantivos tienen un especial significado, ya que se refieren a las esencias que están rivalizando. De igual modo sucede con sustantivos que invocan la anatomía de la deidad ; como el caso de la aliteración en *tannel* y *chacbacel* (versos 12 y 16). La aliteración permite distinguir vocablos que representan una realidad dentro del ritual; *kaakil*, *ziil*, *baatil* no son simples manifestaciones del fuego o del agua, sino la fuerza o poder de estos elementos.

### c) *La anáfora*

Figura que consiste en la repetición de una o varias palabras al comienzo de una frase o al comienzo de diversas frases en un periodo. La más frecuente de esta figuras es la constante repetición del pronombre posesivo *u* de tercera persona de singular, que en nuestro conjuro alude constantemente a la deidad y a sus atributos; de los muchos ejemplos, tomamos solamente estos tres:

v. 6 *u pol itzamcab*

v. 7 *u uayazba*

v. 8 *u cumil in kak*

En los siguientes ejemplos del texto analizado hay una clara combinación de metaplasmos. La anáfora está al principio de los versos; la aliteración se da en los fonemas *t*, *i*, *n* de diferentes

palabras en un mismo verso. Ambos casos de metaplasmos se combinan con un tercero, la **similicadencia** que consiste en el efecto sonoro producido por dos palabras con morfemas iguales:

v. 57 **ti** <tin> tupci "apagué"

v. 58 **tin** zizcunci "enfrié"

#### *d) Reduplicación*

Otro recurso literario que aparece con mucha frecuencia en estos textos es la repetición exacta o aproximada de uno o varios sonidos de la palabra o de la palabra entera:

v. 46 **uinicil** tun "el hombre de madera"

v. 47 **uinicil** te "el hombre de piedra"

v. 37 chac **bubu** <y> can "el vaho rojo al hablar"

v. 38 zac **bubuy** can "el vaho blanco al hablar"

v. 57 **tin** tupci "apagué"

v. 58 **tin** zizcunci "enfrié"

## *2. Los metataxas*

Son también un recurso retórico que permite alterar o modificar las formas de las frases. En estos recursos literarios frecuentes en el lenguaje sacerdotal sobresalen una serie de fórmulas

que reiteran un mismo pensamiento. A este tipo de metatasa se le conoce como **paralelismo**. Véanse, en la segunda parte del conjuro, la secuencia de los versos 42 al 58, donde el sacerdote reitera tres veces la acción "con los 13 cántaros de agua fría".

*a) Antítesis y antónimos*

En el análisis literario resaltan las antítesis como parte medular del texto. El recurso responde a la concepción de que las deidades presentes en los elementos de la naturaleza justifican su existencia por la oposición de sus atributos. Para evitar el predominio de una fuerza opuesta sobre la otra, es necesario conjurar la fuerza en desequilibrio. El concepto ha propiciado que una serie de vocablos y frases que indican pensamientos opuestos sean utilizados con especial frecuencia en los discursos esotéricos. Es así que desde su enunciación, el conjuro analizado establece la oposición entre el agua y el fuego:

v. 1 **U thanil**

"Lo que se dice

v. 2 **u zizcunabal haa**

para enfriar con agua

v. 3 **ti <tii> kak <kaak yan.**

lo que está en el fuego"

De hecho todo el conjuro es un ritual relacionado con acciones opuestas al fuego, pero resaltan sobre todo las fórmulas que después de invocar los elementos como leños, llamas, cenizas, carbón, etcétera, enuncian la siguiente secuencia:

v. 54 **he tun bacin che <chee>**

¡Oh! y entonces ¿qué serán?

v. 55 **oxlahun pul**

los trece cántaros

v. 56 **in batil ha <haa>**

de mi agua helada

v. 57 **ti <tin> tupci**

que apagué

v. 58 **tin zizcunci**

que enfrié.

### *Los estribillos*

Dos fórmulas recurrentes se repiten periódicamente a lo largo del texto:

*u uayazba*, "su señal", la cual aparece trece veces invocando a Itzamcab, y la fórmula interrogativa *he tun bacin chee* que en la tercera y última parte del conjuro se reitera un total de cuatro veces, cada cinco versos. Por su repetición dentro de la estructura literaria que estamos analizando, estas fórmulas pueden considerarse poéticamente como estribillos; conforme a esta función del lenguaje, "el estribillo es un verso o conjunto de versos que, ordinariamente, sirven de introducción a una composición, y que se repiten total o parcialmente detrás de una o varias estrofas" (Carreter 1968: 174); sin embargo, en el conjuro, la repetición de estas fórmulas tiene una función metalingüística, relacionada con el carácter sacralizador y mágico de

las palabras. U uayazba, " su señal" aparece 13 veces después de la invocación de cada una de las partes del cuerpo de la deidad; número con especial significado mágico y religioso. Por otro lado, no sería difícil que la recitación constante de la fórmula hubiera estado acompañada por movimientos y acciones del sacerdote.

Por su alta frecuencia en este conjuro, así como en otros textos mayas similares, las fórmulas interrogativas cumplen una función ritual a la que dedicamos un apartado en el análisis pragmático del presente trabajo.

### *Las metáforas*

El La metáfora en sí misma, como figura poética, permite presentar como idénticos dos términos distintos. La metáfora recurre a la imaginación del hablante quien conoce y comparte con el receptor el significado de las palabras. En el caso de nuestro conjuro, el oyente reconoce en las metáforas las particularidades del objeto metaforizado. Tal es el caso de *tupp kak* "matar" el fuego. Explícitamente el fuego se apaga por diversas acciones naturales; pero "matarlo" alude a una acción extraordinaria. Se "mata" el fuego por una necesidad ritual, mientras que apagarlo puede ser un hecho cotidiano.

*Kaakil*, traducido como "fogosidad", permite utilizar una serie de metáforas que invocan la presencia del fuego y o personifican mediante alusiones de tipo sexual: fogosidad, lascivia, lujuria. El recurso de las metáforas más que literario, debemos considerarlo con toda su magnitud lingüística y pragmática, para sacralizar las acciones; esto claramente se produce desde la imagen por comparación explícita como "cabeza-olla"; "leños-muslos", "lengua-llama", "chispas-luciérnagas", "vaho-humo"...pasando por las invocaciones míticas de la creación de la

humanidad en el "hombre de madera" y el "hombre de piedra", hasta la matemática silábica que alude a la numerología sagrada.

Las metáforas son el eje de este tipo de textos, más aún si consideramos que la base del lenguaje de zuyúa se compone de una serie de preguntas metafóricas, cuya clave sólo conocían los jerarcas mayas. Las respuestas precisas avalaban el linaje del interrogado y su acceso a las esferas del poder social y religioso.

Las metáforas, además, nombran y hacen presente los símbolos de la deidad. El mismo discurso del sacerdote en nuestro conjuro da la clave mediante la fórmula *u uayazba*, expresión netamente esotérica para sacralizar los atributos de Itzamcab. Es claro que las metáforas por sí mismas, lingüística, poética y pragmáticamente permiten no sólo codificar sino también sacralizar la trama del conjuro. En el que aquí analizamos, las metáforas tiene una riqueza impresionante. Un verso expresa la metáfora y la fórmula *u uayazba* antecede, cuestiona, afirma y sacraliza la respuesta, como si se tratara de un instructivo de códigos y claves expresados en un soliloquio; es decir, el mismo sacerdote cuestiona y responde:

v. 5 **in pochache**

insulto ,

v. 6 **u pol Itzamcab**

la cabeza de Itzamcab

v. 7 **u uayazba**

su señal

v. 8 **u cumil in kak <kaak >**

es la olla de mi hoguera

...

v. 11 he tun bacin

...¿cuál es?

v. 12 u tannel itzamcab

el hígado de Itzamcab?

v. 13 u uayazba

su señal

v. 14 u koben

son las piedras de la hoguera"

y así recorre el sacerdote el cuerpo de Itzamcab en el fuego.

El recurso nos plantea además de la metáfora léxica, un complejo mecanismo de elementos metafóricos y metaforizados, tanto de las expresiones como de su estructura, para construir, finalmente, un metmetalenguaje que deberá analizarse desde un punto de vista pragmático.



1A. El cielo y la tierra. Códice Borgia, 24 (reproducido de López Austin 1995: 96)

## EL ANÁLISIS PRAGMÁTICO

En esta última parte del análisis integral del conjuro, el término **texto** se utiliza más allá de un nivel frástico o literario, para entrar al campo de los signos como parte medular de un sistema de comunicación. En este sentido, texto es "cualquier comunicación registrada en un determinado sistema sígnico (verbal, no verbal o gestual" (Lozano *et al*: 18).

La necesidad de recurrir a este campo de la semiótica es con el fin de encontrar la *coherencia pragmática* del conjuro, a partir del análisis e interpretación de un metalenguaje, en el que se interrelacionan de manera inseparable, funciones de forma, estructura y significado de palabras, así como expresiones no verbales, en un plano ritual. Se considera aquí el término pragmático en el sentido de buscar la **coherencia** desde la perspectiva del lector del texto, tomando en cuenta previamente ciertas limitantes: el sacerdote maya no está recitando el conjuro para que sea comprensible a cualquier receptor, de modo que no puede establecerse lo que se llama una **competencia textual**, con el receptor; a saber, el hombre común que participa como espectador del ritual. En todo caso, dicha competencia se establece solamente entre sacerdotes del mismo rango social. Por otra parte, quienes buscamos la **coherencia pragmática** lo hacemos en un texto que se transcribe o se rescata por la mano de un copista, quien muy probablemente tampoco desempeña el papel de receptor. Se trata, entonces, de encontrar la coherencia en un

texto transcrito, originalmente oral, del cual sólo podemos recuperar la información semántica y suponer otros elementos socioculturales, psicológicos y literarios de un lenguaje críptico, lleno de ambigüedades, intencionalmente producidas para significar la comunicación que se establece con la divinidad. En el lenguaje esotérico no basta, entonces, una simple y única lectura, porque lo que se dice en un primer nivel, no es lo que realmente se dice, en otros niveles más profundos. En el lenguaje mismo parecen encerrarse grados de interpretación, en correspondencia con los diferentes niveles que los hombres ocupaban en la sociedad maya, altamente jerarquizada; o sea, de abajo hacia arriba en los estratos sociales, un primer nivel de comunicación serviría para satisfacer la preocupación de hombres comunes por resolver sus vicisitudes con la sobrenaturaleza, mientras que un nivel superior correspondería a los poseedores de un alto conocimiento y estatus social.

Debido a estas limitantes, considero que la mejor forma de entender este texto, como muchos otros textos antiguos de carácter esotérico, es considerarlo como una puesta en escena ritual, donde se dramatizan todos los recursos de comunicación, lo cual sitúa al lector en un nivel metacomunicativo. De esta forma, se entiende que palabras o versos del conjuro "no son los signos convencionales o símbolos distantes de la acción representada, sino partes constitutivas del resultado buscado o del objeto evocado: "verter agua para obtener la lluvia no es sólo representar la lluvia sino empezar a llover" (Johansson 1992: 39) Así, la invocación de las partes constitutivas de la deidad, mediante objetos, gestos, movimientos, ruidos; pero también mediante acentos, sonidos, ritmos y métrica de palabras y versos, pueden inducir una realidad.

En la mayoría de los conjuros curativos de *El Ritual de los bacabes*, el médico-sacerdote suele iniciar el discurso con el diagnóstico del mal o desequilibrio; por ejemplo: *U thanil Balam*

*Mo Tancase. U coil Tancase lae* "El texto para curar el Frenesí-Jaguar-Guacamaya. Es esta una enfermedad maligna" (Texto II: 269); *U thanil Ah Oc Tancas* (Texto III: 276); "El texto para el que padece Frenesí-Errante", etcétera.

La enunciación en los conjuros mayas abre el espacio sacro en cuyo centro se coloca el sacerdote como en el *axis mundi* que representa la gran ceiba sagrada. El tronco, formado por dos espirales entrelazadas conducen hacia las ramas o hacia las raíces del árbol, ya sea para penetrar, respectivamente, en los planos celestes, terrestres o en el inframundo.

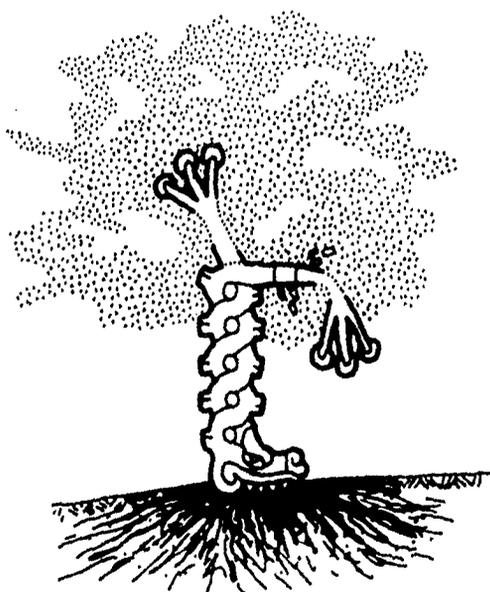


Fig.2 El principio creador que fluye a través de la gran ceiba  
*Códice Ferjervary-Mayer, lám. 28*  
 (Dibujo recreado por Edmundo López de la Rosa).

En orden jerárquico hay una serie de niveles o estratos intermedios. En los más cercanos a los hombres están los espíritus sobrenaturales de más bajo rango, como los vientos y otras esencias de la tierra.

Seguramente inducido por el balché<sup>4</sup> y alucinógenos, el sacerdote parece iniciar un recorrido por los espacios sagrados hacia el tiempo del mito, donde el sacerdote reconstruye, como actor, los pasajes del origen de las deidades, doblegando de esta manera la voluntad causante del desequilibrio o padecimiento. El sacerdote regresa a su centro cuando ha impuesto su poder y logrado el propósito del ritual; es decir, cuando ha cambiado los hechos de las deidades en el tiempo mítico para que repercutan positivamente en el tiempo presente del ritual.

En torno al sacerdote, en el umbral de esa geometría serpenteante, el receptor forma parte del ritual en la medida en que reconoce el lenguaje sagrado, mas no así su código ritual ni la clave para decodificarlo.

Por lo tanto, la enunciación en los conjuros pudo tener diferentes propósitos: en el plano ritual, para abrir el espacio sacro en cuyo umbral se encuentra el oyente o receptor, a quien el sacerdote debe predisponer para la terapia o para el resultado exitoso de una ceremonia ritual. En el plano sacerdotal, la enunciación se expresa como un instructivo que guía a otros colegas especializados, mientras en el plano sagrado, la enunciación permite al sacerdote entrar al espacio y tiempo de las deidades para desplegar su poder.

En la versión de *El Cuaderno de Teabo* el espacio sacro se abre con la enunciación:

v. 1-3 *u thanil u zizcunabal haa ti kak yan*

---

<sup>4</sup> El balché, *balchee*, es una bebida embriagante y ritual que los mayas preparaban con la corteza del árbol *Lonchocarpus violaceus*.

Desde el primer verso se establece, entonces, que el propósito del ritual es conjurar el poder del fuego como un elemento representativo de la tierra, o sea Itzamcab. De acuerdo con el contexto ritual que se estableció para este conjuro, yo traduciría los tres primeros versos como sigue:

v. 1-3 "Lo que se dice  
para enfriar con el agua  
lo que en el fuego está"

Si decodificamos las frases y nos vamos a un nivel de interpretación más profundo, los versos dirían: "La palabra para apagar con el poder del agua, el poder del fuego". Este nivel de traducción esclarece el mensaje, pero obviamente transforma el texto original restándole su valor literario. El método cumple con los propósitos de su aplicación cuando se logra la traducción literaria, pero sin perder de vista la decodificación.

El conjuro analizado se inicia con la invocación del número 9:

v.4 *Bolon che kak* (4) "En una hoguera de nueve leños"

Sin aparente complicación, de este verso surge una serie de interpretaciones. El 4 cabalístico está presente en las sílabas del verso, mientras la invocación del 9 tiene una particular connotación ritual. El 9 alude a la tierra y al inframundo. En *El Calepino de Motul* (1995, I: 91) *bolon* se traduce como "nueve y cuenta de nueve y cosa novena en orden" (1995: 91). En composición con otros vocablos adopta diversos significados abstractos: *bolon ɔacab*, "cosa perpetua"; donde *ɔacab* es "abolengo", "casta", "cosa sin fin; *bolon ɔacabil*, "perpetuidad".

Thompson (1972: 54) sugiere que *bolon* significa "superlativo", y Arzápalo (1987, r. 29: 291) traduce *Ix Bolon Che* con ese sentido reverencial: "La-Excelsa-Comerciante.

Por otro lado, *cab* significa "abeja", "mundo", "bajo o abajo"; pero *kab*, en el *Calepino de Motul* (1995: 396) significa "mano" y *cheel kab*, "brazo", o literalmente, "el tronco de la mano". La pesquisa semántica viene al caso por *Bolon ti <tii> ku <kuu>*, traducido generalmente como "nueve deidad" o como "Nueve deidades" En el *Chumayel* (1948-84:91) un pasaje relata lo siguiente: "...con las vendas de su rostro terminó el amanecer para ellos y no supieron ya lo que vendría cuando fue apresado Oxlahun ti ku, Trece-Deidad" por obra de Bolon ti ku, Nueve-Deidad (...)"

En estos pasajes de la creación 13 y 9 deidad o deidades aparecen no solamente como entidades opuestas sino como rivales.

En *El Ritual de los bacabes* diversos textos invocan a las deidades 9 y 13 como parte de una dualidad:

r. 167...ahí le fue cortada la cabeza

r. 168 por Bolon Tii Ku "Nueve-deidad"

r. 169 y por Oxlahun Tii Ku "Trece-deidad"

Al navajón de pedernal usado para los sacrificios se le llamaba *u kab kuu*, "la mano de dios" (en *Landa's Relación de las cosas...*, Tozzer, nota 543: 119); es decir, la voluntad divina que decide la muerte de los individuos. "Nueve-Deidad" debe representarse como *Bolon U Kab Kuu*. Si dejáramos al nombre la simbología implícita del 9 y tradujéramos *bolon* como adjetivo superlativo, llegaríamos a un nombre más apropiado y con la merecida reverencia hacia esta

deidad: La-Excelsa-Mano-de-la-Divinidad, la cual conserva su profunda implicación de "perpetuo", "eterno". El 9 se referiría a la voluntad divina terrestre relacionada con el mundo de los muertos, mientras 13 se referiría a la voluntad divina celeste.

Sin manera de probarlo plenamente aquí, parece haber un juego de palabras y significados en el verso *Bolon che kak* del conjuro, traducido literalmente como "Fuego de nueve leños". Sin mucho esfuerzo podría pronunciarse como **Bolon cheel kab**, y traducirse entonces, como "El-Excelso-Brazo-Divino". El numeral 9 y el adjetivo "excelso" crean una metametáfora: 9 → tierra → inframundo → la mano o brazo de la deidad → muerte. Ambos versos tendrían el mismo referente. Como si la muerte usara una máscara de la tierra. La máscara la identificarían los hombres comunes, pero a la esencia oculta, sólo los sacerdotes de alto rango.

El número 9 y el 13, relacionados con el mundo de arriba y con el de abajo, coexisten en armonía. En el interrogatorio a los candidatos a gobernantes, en el *Chumayel*, el novicio responde a una pregunta relacionada con sus oraciones: 'En el noveno día y en el décimo tercer día es *Bolon-ti-Ku* (Nueve dioses del inframundo) y *Oxlahun ti Citbil* (Trece dioses celestes) los que cuento con mis piedras".

"Entre los Ixil", dice Thompson (1971: 54), "se escoge un día con el coeficiente 9 o 13 para enviar el nagual dentro de una persona". Muy diversas citas ilustran esta relación armónica del 9 y el 13, hasta que un suceso fortuito o por capricho de las deidades, entran en conflicto. El 9 y el 13, representados respectivamente por los "nueve leños y los 13 cántaros de agua del conjuro están rivalizando, debido al predominio de una naturaleza sobre la otra. Ambos números aparecen invocados respectivamente en la primera y segunda partes del texto.

La magia del 9 en relación con el fuego-tierra abre la escenificación del conjuro. El verso

sugiere, además, la posibilidad de ir acompañado de acciones simultáneas, quizá como la de tomar nueve leños y disponerlos de un modo particular para hacer una hoguera.

Con lo expuesto en el análisis histórico acerca del concepto de Itzamná-Itzamcab, los versos de nuestro conjuro no se refieren a apagar el fuego mismo; ésta es la acción representativa. La acción real es equilibrar el poder, fuerza o energía, quizá del sol, cuyo exceso de calor puede perjudicar a los hombres.

El verso 4 se traduciría:

v.4 *Bolon che kak <kaak>* (4)

"En una hoguera de nueve leños"

A diferencia de los otros conjuros, no hay en éste una secuencia de versos que describan esa transposición del sacerdote al tiempo sagrado. Después de la invocación del cuarto verso, el quinto entra abruptamente para indicar que el sacerdote está frente a la deidad. El viaje ritual se realiza en un tiempo imperceptible, sin medida, que sugiere distancia, pero en una dimensión sagrada, donde los hechos tienen lugar simultáneamente a la expresión de la palabra. No se puede descartar, sin embargo, que entre el verso 3 y el 4 haya una pausa necesaria de movimientos para colocar los leños y encenderlos. Un posible silencio o una pausa larga indicaría que la entrada al tiempo y al espacio de la deidad se ha completado. Sólo así podría explicarse la fuerza de los versos 5 y 6 que inician, de pronto, la actitud imprecatoria del sacerdote, para imponer una nueva voluntad. El relevante número 4 silábico, metáfora del Cuatro-Ahau, día del sol, sacraliza todas las expresiones utilizadas por el sacerdote.

El *Calepino de Motul* (op cit.:647) registra *pochektah*, -te como "hollar, pisar y atropellar

como hace el caballo". Más adelante, *pochah,-ob* tiene dos significados: "deshacer cosas de barro o de cera, y montones de piedra" y "menospreciar, reprobar, desacatar, deshonorar, no hacer caso y tener en poco". En cualquiera de los significados anteriores subyace la idea de humillar o menospreciar. "Deshacer" se acerca a la acción de destruir la hoguera que se construyó "con los trozos muy gruesos de leña...del altor de un estado de un hombre", como se describe en las *Relaciones de Yucatán* (*op. cit.*:26), cuya cita se transcribe en el análisis histórico de este trabajo. "Mancillar", "deshonrar" o "insultar", tienen una carga moral que no es coherente con la moralidad maya. Por lo tanto, "afrento", sería el significado más cercano a la interpretación, precedido por un enfático "Yo":

v. 5 *in pochache* (4)

Yo afrento

v. 6 *u pol itzamcab* (5)

la cabeza de Itzamcab

Al invocar la cabeza, *u pol*, de itzamcab, el sacerdote empieza a corporificar a la deidad, tal vez con el precepto de que sólo puede darse una contienda justa entre semejantes; es decir, entre dos seres de igual naturaleza tangible.

Sin olvidar que estamos frente a una escenificación ritual, no resulta difícil imaginar que estos versos estuvieran acompañados por la acción de alterar la composición original de la hoguera, y simbólicamente, el cuerpo de Itzamcab, al "deshacer", "hurgar" o "remover" los leños.

El verso siguiente:

v. 7 u uayazba (4) "su señal"

tiene una profunda carga esotérica. La fórmula traducida como "su imagen", "su símbolo", no se emplea en el lenguaje coloquial, y por su significado, sólo puede referirse a esencias abstractas. El *Calepino de Motul* (1995, I: 745), señala que *uayazba* deriva del sustantivo *uaay*, "familiar que tienen los nigrománticos, brujos o hechiceros, que es algún animal, que por pacto que hacen con el demonio se convierten fantásticamente en él..." y todos los vocablos derivados están relacionados con abstracciones como "sueño", "visión", "parábola", "mal". Es por su fuerza y magia simpática que la frase enuncia y sacraliza los rasgos característicos de la deidad, así como también magnifica la sabiduría de su emisor, quien conoce cuál es la imagen o a qué corresponde cada símbolo. La métrica de cuatro sílabas de u uayazba se combina con ese complicado mecanismo de la numerología cabalística maya. Así, el 4 se relaciona no solamente con los 13 cántaros, sino también con las 13 veces que se repite la fórmula. ¿Podría aludir esta forma a la geometría del cosmos, como la que nos describe Thompson? (1975: 243): "Había trece 'capas' de cielo y nueve del mundo inferior. Aunque los mayas hablaban de las trece *taz* ("capas") de los cielos (...)" o bien, ¿se relaciona esta fórmula con las 13 deidades de los días calendáricos entre los que está el día 4 ahau, deidad del sol a cuyo podría dirigirse el conjuro? (cfr. Pérez: 1949: 349; cfr. Thompson 1971:87 y 133).

El "símbolo", "señal" o "imagen" de la cabeza de Itzamcab es

v. 8 u cumil in kak (5)

"la olla de mi hoguera"

donde entra nuevamente la codificación de significados. *Cum*, en efecto, es una olla; un objeto cotidiano relacionado con el fogón y con la hoguera. Por su forma redonda parece una cabeza; *cum* también es un agujero en la tierra, una cueva, un recinto que oculta; pero el homófono *cun*, significa también hechizo o conjuro. La diferencia en la pronunciación de *cumil* o *cunil* es casi imperceptible y puede causar una confusión en los significados. Probablemente la hoguera ritual se cavó en la tierra, para colocar los leños del fuego dentro de esa oquedad. La afrenta, sin embargo, nos obliga a reconsiderar el drama sexual que escenifican la escencia de arriba y la de abajo en los mitos mayas; es decir, el poder masculino celeste y el terrestre femenino. Es posible entonces que la afrenta a la cabeza o cavidad de Itzamcab se considere una penetración sexual simbólica que realiza ritualmente el sacerdote a la tierra. La fórmula de vituperio en los versos siguientes parece confirmarlo:

*v.9 centi ualhi (4)*

*yokol tel un na [pel a naa] ti yach (7),*

¿"acaso me erguí sobre los genitales de la  
madre de tu miembro?"

Itzamcab vuelve a ser el receptor femenino que recibe la fuerza masculina, activa y fecundante. El número 7 silábico de la fórmula hace alusión a la tierra. El texto III, folio 23, renglones 37 al 41, de *El Ritual de los bacabes*, Arzápalo traduce:

Habrá de caer (mi conjuro)

hasta más allá del sur

hasta la morada de **Uuc Chan** "El de los siete cielos"  
 en donde contrajo el mal;  
 fue en la morada de **Ah Bolon Yocte** "El excelso-mercader".

En la segunda creación mítica descrita en el *Chumayel* la deidad "Ah Uuc Cheknal fue erigido para toda la tierra. Venía de la séptima capa de la tierra. Después fue a fecundar ...a Itzam Cab Ain" (Barrera Vásquez y Rendón 1948: 155). La relación del 7 con la tierra, personaje central de los grandes dramas sexuales del cosmos, origen de la vida misma, parece reconstruirse en ese noveno verso.

Cabe notar que la mayoría de estos versos de siete sílabas producen un rompimiento del patrón silábico (véase capítulo IV, esquema 2). He podido observar en otros conjuros y textos esotéricos este tipo de interrupciones, en coincidencia con fórmulas que de alguna forma llevan una connotación sexual; por ejemplo, en estos del *Chilam Balam de Tizimín*, analizados por López Rosas (1995: 44)

053 *yokol u zuhuyil cab* (6/7)

Sobre su tierra virgen,

054 *yokol Ah Uuc Chapat* (7)

Sobre el Gran-Siete-Escolopendra

La fórmula en nuestro conjuro permite al sacerdote increpar la progenie de la deidad; es decir, llegar hasta el origen de la fuerza divina para someterla. La codificación de *pel u naa* puntualiza la sacralidad del coito que el sacerdote, convertido en la fuerza masculina, tiene con

el aspecto femenino de la deidad. Nuevamente la combinación numérica, esta vez del 4 con el 7 silábico quizá reconstruya la geografía sagrada del cosmos, donde tienen lugar los hechos míticos, como en esta cita que continúa la descripción cosmológica que reconstruye Thompson:

...las trece capas celestiales estaban dispuestas como seis escalones que subían desde el horizonte oriental hasta la séptima, el cenit, donde otros seis escalones bajaban al horizonte occidental. De modo semejante, otros cuatro escalones bajaban desde el horizonte occidental hasta el nadir del mundo inferior, y de allí otros cuatro subían hasta el horizonte oriental. O sea que en realidad había sólo siete capas celestiales y cinco infernales...(*ibid.*: 243)

El número 7 tiene una complicada simbología. Corresponde al día *Manik*, también relacionado con *ceh*, el venado, deidad de los cazadores y animal de especial ritualidad para los mayas. Una compleja relación entre el venado y el alacrán está registrada por Thompson (cfr. 1971: 76-77 ). El dios de la cacería es el venado *Ek Zip*, a quien los cazadores dirigen sus plegarias. *Ek* tiene distintos significados, pero destaca para nuestro análisis: "*ek, eek*, cosa negra; *ek*, estrella. Nombre genérico. Idem, las pintas que hay en el cuero del venado" (Motul 1995, I: 274). En fuentes pictóricas nahuas y en registros etnográficos de Guatemala (Thompson 1971: 76) se describe la relación del color negro de atuendos y ofrendas, con el venado. El Dios B y Dios M del *Códice Madrid* tienen también sendas colas de escorpión. Esta asociación alacrán-venado se observa claramente en la lámina XLIV del *Códice Madrid*, donde la cola del escorpión va atada a una de las patas del venado (Fig. 3).

La codificación de *ceh*, "venado" en el lenguaje esotérico es *hokbah caan* (Arzápalo 1968: 288) "engancha el cielo". Villacorta interpreta estas imágenes como un ardid de cacería<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> La idea de buscar en el *Códice Madrid* la relación venado-escorpión fue gracias a Edmundo López de la Rosa, quien realiza una investigación en el campo de la epigrafía maya.

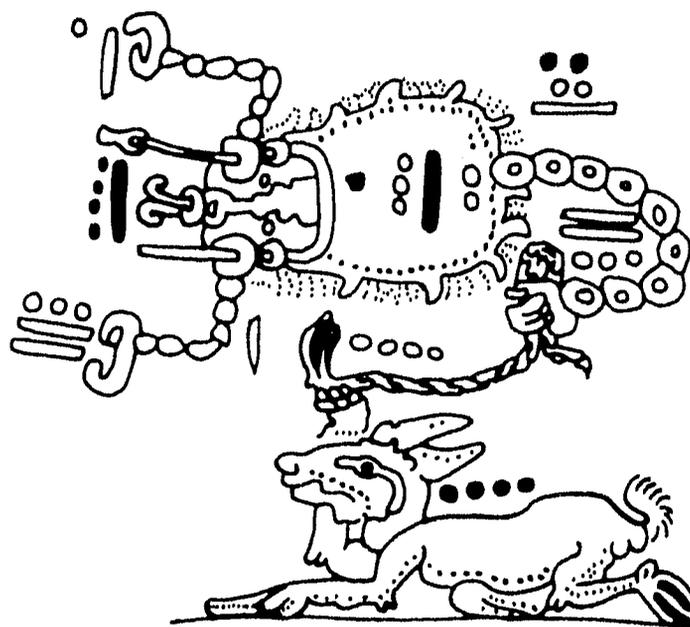


Figura 3. El venado y el alacrán en el *Códice Madrid*, lám. XLIV.

La interpretación de *hokbah caan*, "enganchar el cielo" es la unión entre lo terrestre y lo celeste. La naturaleza terrestre del venado es evidente, pero la interpretación del alacrán con lo celeste nos remite al significado *ek*, "estrella", el cual puede explicarse con la hipótesis que está trabajando Rosana de Almeida (1995 Ms.) en el Tizimín. Ella identifica al alacrán con una

constelación observable en esa latitud peninsular. De esta forma el venado y el alacrán reiteran la asociación cielo-tierra; masculino-femenino.

El 7 está también relacionado con el tabaco, y esta cita de Rufz de Alarcón (1948-1952: 77) "Del encanto y conjuro que se vsan para caçar venados con lazos y las grandes supersticiones que en esto enbueluen" conjunta los elementos simbólicos del 7 y su relación con el conjuro que analizamos:

(213) En tres lugares entran las invocaciones y conjuros y encantos, los cuales se hazen hablando con muchas cosas...porque hablan con el piçiete...y con el fuego, con la tierra, con las cuerdas, con los montes y herbaçales, con los que creen dioses monteses, hasta con los mismo venados...

Aquí también cabría preguntarse si el 7 codificado en las sílabas del verso funciona como una acotación o un instructivo dirigido a otros sacerdotes; algo así como una indicación del momento en que debe utilizarse el tabaco para una inducción extática.

Nuevamente estos versos sugieren una escenificación con movimientos del sacerdote probablemente con dirección este-norte<sup>6</sup>

La reiteración de la fórmula:

*he tun bacin che [chee]* "¡Oh! ¿y ahora qué?" combina una interjección con una pregunta. Estas fórmulas son un recurso constante en los textos religiosos mayas; debido a su importancia y frecuencia, abro un espacio para analizar su función pragmática en el conjuro.

---

<sup>6</sup> En prácticas ceremoniales actuales de diferentes grupos étnicos pervive la costumbre de que el sacerdote haga diversas ofrendas, levantando los brazos, primero de cara al este, luego al norte, al oeste y al sur.

### *Las oraciones interrogativas*

Al analizar las diferentes fórmulas que utiliza el médico-sacerdote en *El Ritual de los bacabes*, donde aparece la versión del original del conjuro que aquí analizo, encontré que en 42 de los 68 textos se utiliza al menos una oración interrogativa. En 20 de los conjuros, la o las oraciones interrogativas empiezan a expresarse en la primera decena de versos, y en 10 de los textos, en la segunda decena.

*Bacin*, que cierra la oración interrogativa, tiene en *El Ritual...* una frecuencia absoluta de 268 veces (véase Arzápalo 1987: 643) *Max*, otro vocablo para preguntar aparece 86 veces, mientras las interjecciones *chee* y *he* se repiten 90 y 42 veces respectivamente.

No se trata de una misma pregunta, sino de diferentes tipos de preguntas que utilizan pronombres y adverbios, los cuales presuponen una entonación particular. Cito aquí algunos ejemplos tomados de *El Ritual*: "r. 117 *Max kali tii*, ¿A quién se le obstruyó?" (f. 194, texto XLII: 408). "r. 19 *Bac tal in [cah] <caah> a uicnal*, ¿Por qué fue que vine hacia ti? (f. 231, texto XLVII:434).

Fuera de su contexto, este tipo de oraciones glosadas al español, parecen cumplir la función muy generalizada de cualquier pregunta que funciona para interrogar, comunicar, interpelar, demandar, consultar, pedir cuenta, investigar o reflexionar. Pero si analizamos estas oraciones mayas dentro de su contexto ritual, observamos que su morfología y entonación es interrogativa, no así su función pragmática. No expresan la búsqueda de una respuesta ni demuestran una actitud dubitativa. Más bien sugieren una fórmula para invocar, señalar, nombrar y ordenar.

En la mayoría de los conjuros en nuestra fuente de referencia se enuncia el motivo del

ritual y se nombra la enfermedad o el desequilibrio, lo cual abre el espacio sacro. La exclamación podría indicar un primer contacto físico con el paciente (en el caso de los discursos curativos) o con el objeto invocado; o quizá, semióticamente, una actitud de asombro teatralizado para después preguntar y contestar a dicha pregunta de inmediato. La breve pausa entre la admiración y la pregunta, así como el cambio de entonación en este tipo de oraciones, seguramente provocaron una reacción emocional en los receptores. No debemos soslayar que en el ejercicio de estos antiguos rituales, el sacerdote seguramente recurrió a los alucinógenos para propiciar trances extáticos que le permitieran ser el interlocutor de la deidad y aún personificar a la deidad misma. Un *ego* y un *alter ego* podrían coactuar en ese juego de preguntas y respuestas.

En el conjuro analizado, la fórmula interrogativa, antecedida por una interjección va seguida por la frase *u uayasba*, "su señal", la cual, como ya dijimos se repite 13 veces a lo largo del conjuro. No se trata de cualquier "señal" o "símbolo", sino aquel o aquella que corresponde a la deidad. Así, la exclamación y pregunta expresada por el sacerdote, lo colocan en un umbral sobrehumano. La respuesta, sacralizada por *u uayazba*, hace presente a la deidad en la enunciación de cada uno de sus símbolos:

*He tun bacin che <chee> (5/6)*

*u tannel Itzamcab? (6)*

"Oh! y ahora, ¿cuál es el hígado de Itzamcab?"

*U uayazba u koben "su señal es la hoguera";*

El sacerdote mismo, como actor principal, pregunta y responde. La secuencia de estas fórmulas

parecen sugerir que la interrogación conduce hacia la deidad, mientras la respuesta la hace corporalmente presente. Pero dada la naturaleza inasible de los espíritus sobrenaturales, la palabra aplicada de diversas formas y con definidas intenciones, busca humanizar la esencia abstracta. Los diferentes elementos que se refieren al fuego como "las tres piedras de la hoguera", las llamas, la olla, los maderos, las cenizas, el rescoldo y el humo, objetos cotidianos, adquieren, por medio de la magia, una naturaleza corporal semejante a la humana; así las palabras cabeza, hígado, muslos de la anatomía del hombre, permiten corporificar la anatomía de la deidad. De este modo, el dominio del sacerdote se establece cuando la deidad adquiere rasgos humanos, visibles y tangibles, lo que en un primer plano del ejercicio del poder convierte a ambos sujetos en iguales. Es como si el objetivo fuera aprehender o arrastrar a la deidad a un plano humano, donde puede darse una lucha entre contrincantes con las mismas ventajas. Preguntar y contestar simultáneamente parecen recursos de autoafirmación. De este modo, las fórmulas no se expresan como simples cuestionamientos, sino más bien como una reafirmación de que el interrogador tiene la autoridad y rango para preguntar y que sólo él conoce la respuesta. No sería difícil rastrear aquí todo ese mecanismo utilizado por la élite para avalar su nobleza mediante la aplicación y el conocimiento del lenguaje de *Zuyua*.

Por otra parte, si volvemos al contexto imprecatorio-petitorio del conjuro, podemos inferir que la comunicación ritual se establece en dos sentidos interrelacionados; es decir, por un lado el discurso dirigido a la deidad; y por el otro, el sacerdote en comunicación con el oyente, quien más que las palabras, porque desconoce el sociolecto sacerdotal, es la trama del conjuro la que influye en su predisposición para transformar la realidad.

Es posible que en la combinación silábica de 5/6 sílabas en *he tun bacin che (chee)* esté

funcionando nuevamente la magia numérica. El 5 alude al centro o al quinto punto donde está colocado el sacerdote. El centro o quinto punto sugiere el lugar donde converge la armonía de los cuatro puntos, o sea la unicidad. El sacerdote es quien expresa la admiración, la interrogación y la respuesta, en una misma fórmula. También es probable que la fórmula estuviera acompañada por el desplazamiento del sacerdote del centro hacia el este, de donde parten los seis escalones que conducen hacia el cenit como lo menciona Thompson en el párrafo arriba citado, o podría estar indicando simbólicamente el viaje del sacerdote desde el centro al este y de allí hacia el mundo de arriba.

Por otro lado, la oración interrogativa se repite como un estribillo, y no debemos descartar que estas oraciones pudieran ser parte de un coro, cantado o acompañado por los sacerdotes ayudantes.

Es muy probable que muchas de estas construcciones interrogativas estuvieran actuadas con gestos, tactos, movimientos diversos, algunas veces sugeridos como acotaciones dentro del texto; de este modo, cuando el sacerdote dice: "con mi helado granizo enfrié o apagué..." no se limita exclusivamente a expresar una fórmula sino además, a acompañarla por acciones y movimientos. Si retomamos la idea de una escena teatral, podremos imaginar al sacerdote invocando la anatomía de la deidad, aplicando hierbas o pócimas, o quizá moviendo de lugar objetos diversos.

Por su alta frecuencia en este tipo de discursos y por su evidente complejidad en la semiótica de los mismos, estas fórmulas merecen un análisis de mayor profundidad, el cual abre interesantes expectativas a nuevos trabajos de análisis.

Ahora volvamos a los siguientes versos. Cada una de las partes esenciales del "cuerpo"

de Itzamcab, relacionadas con los diversos elementos de la hoguera, van conformando la imagen de la deidad del fuego. A cada parte del dios corresponde un objeto metaforizado. La frase **u uayazba** entre las partes del cuerpo de Itzamcab y los objetos relacionados con el fuego sacraliza las descripciones:

*u pol--u uayazba--u cumil*

la cabeza-su señal-la olla

*u tamnel--u uayazba--u koben*

el hígado-su señal--las piedras de la hoguera

*u chabacel--u uayazba --[u] ziil*

las piernas--su señal--los leños

*u lezak--u uayazba--u leḥ*

la lengua lamedora-su señal-las llamas

La secuencia sugiere una serie de posibles movimientos del sacerdote, como si apartara o señalara cada uno de los componentes de la hoguera. La pregunta en los renglones 20 y 21:

*centi ualhi (4)*

¿acaso me puse de pie

*yokol u lezak bacin Ytzamcab (7)*

sobre la lengua lamedora de Itzamcab?

es una afirmación codificada como pregunta, que además de tener una connotación sexual, indica que el sacerdote pisotea el fuego para simbolizar que posee a la deidad. La acción de pisar el

fuego nos remite nuevamente a "la ceremonia del fuego" que López Medel describe según la cita del capítulo III.

La pregunta del verso 25:

*oxhaben xi'n bacin,*

"¿Qué son los tres montones de rescoldo?"

nos presenta nuevamente un tipo de fórmula interrogativa que no funciona propiamente como pregunta sino como afirmación. Pero ¿qué indica la mención directa del número 3 que hasta ahora sólo había aparecido en la métrica de los versos? No tengo suficientes elementos para reforzarlo en el conjuro; la explicación más inmediata es que alude a la división de los tres niveles cósmicos: cielo, tierra, inframundo o al aspecto femenino de las tres piedras del hogar; asimismo al espacio entre el mundo de abajo y el mundo de arriba que es el *tlactipac* nahua (cfr. López Austin 1994: 20), el cual se crea merced a las cuatro ceibas que sostienen el cielo.

Otra posible explicación al número 3 puede estar en la división de los días del calendario sagrado. Vuelvo a Landa y a su descripción de la "ceremonia de caminar sobre el fuego" en los años *Cauac*. Thompson (1971: 101) comenta que en el comienzo del año 2 *Cauac*, el día siguiente, 3 *Ahau*, empieza el periodo de 65 días del ah-toc, Cuatro-Ahau, el más importante del calendario de 260 días. Por lo tanto, es probable que el 3 aluda al inicio de un nuevo ciclo que debió de significarse conjurando el fuego viejo, para renovarlo y garantizar las lluvias., en un nuevo ciclo.

*U uayazba* en el verso 26, indica que los leños se han convertido en carbón:

*u chucil (3)*

La descripción de la hoguera que se apaga se refuerza con los subsecuentes versos que describen las acciones del sacerdote: primero parece hollar el rescoldo, provocando que la chispas de las brasas vuelen como dos luciérnagas sacralizadas por el rojo y el blanco cósmicos.

v. 27 *Ca tin hochak tah* (5)

v. 28 *chacal cocay* (4)

v. 29 *zacal cocay* (4)

v.30 *u uayazba* (4)

v.31 *u piliz* (3)

v.32 *u kakil*(3)

Luego hollé

a la luciérnaga roja

a la luciérnaga blanca,

su símbolo

son las chispas del fuego.

Las luciérnagas nos sugieren chispas, pero también nos recuerdan uno de los acertijos para los futuros jefes, descrito por Roys (1933: 97) en su traducción del *Chumayel* y citado por Thompson 1975: 143): "Hijo, tráeme el cocuyo de la noche. Su olor atravesará el norte y el oeste". La respuesta al acertijo es el tabaco. Así, las luciérnagas ¿podrían ser el tubo de tabaco ofrendado de norte a oeste?

La cuatripartición cosmológica parece integrarse mediante la secuencia de los colores rojo y blanco en versos cuatrislabos. Rojo-blanco, este-norte, implican el sentido hacia donde el

sacerdote realiza sus movimientos. La secuencia silábica 5-4-4-4-3-3- muestra una particular función de los números cabalísticos. El 5 suele aparecer en versos con verbos en primera persona de singular. Es una autodescripción que hace el sacerdote de su movimientos. El 4 alude a la cosmogonía y al 4 Ahau, como sucede con el 3, se refiere al inicio del ciclo sagrado de 65 años.

La siguiente secuencia de versos describe cómo se van consumiendo los leños para ir dejando las brasas:

v. 32 *Oxnicib zuz bacin* (6),

"¿Qué son los tres montones de rescoldo?"

v. 33 *u uayazba*(4)

"su señal"

v. 34 *u tanil* (3),

"es la ceniza"

v. 35 *chac bubul can*(4),

"¿y el vaho rojo al hablar?"

v. 36 *zac bubuy can* (4),

"¿y el vaho blanco al hablar?"

v. 37 *u uayazba* (4),

"su señal"

v. 38 *u buꠄ ꠔit che* (4),

"es el humo de la leña"

Ha terminado la primera escena del conjuro, en la que suponemos que el sacerdote,

ayudantes y seguidores han caminado sobre las brasas como lo describe la ceremonia.

La segunda parte del conjuro corresponde a la extinción del fuego; es decir, de sus remanentes, mediante la oposición del agua. Este momento, el exorcismo de acción y palabra, se inicia con la invocación directa del 13 que alude a los planos celestes donde se enfrenta el sacerdote con la deidad. Nuevamente la interjección unida a la fórmula interrogativa, de 5/6 sílabas, acentúa la importancia del agua o el balché en contraposición al fuego:

*oxlahun pul bacin che [chee],*

"!Oh!, "¿y qué son los trece cántaros?"

Los versos 44 al 47, destacan particularmente en esta segunda parte del conjuro:

*tin tupci (3)*

*u kinam (3)*

*yokol uinicil te (6)*

*uinicil tun (4)*

La frase *u kinam*, "su dolencia" pudo haber contribuido a suponer que el conjuro era de carácter mágico-curativo, particularmente cuando vocablos como *kaak*, *kaakil* se utilizan para describir el padecimiento de enfermedades como las viruelas. Pero *u kinam*, en *uinicil te*, *uinicil tun*, parece referirse a un padecimiento de la humanidad, por la voluntad de las deidades. La aliteración evoca el tiempo mítico cuando los dioses crearon a los hombres de madera y de

piedra (barro), para destruirlos después por su incapacidad para reconocer a sus creadores y con ello, dar vida y movimiento al universo. El mito de creación en el "hombre de madera" y el "hombre de piedra" parece reconstruirse simbólicamente en los ritos mortuorios de los nobles mayas. Landa (1941: 130) describe que "colocaban sus cenizas dentro de estatuas de cerámica huecas. El resto de la gente de posición hacían para sus padres estatuas de madera que tenían vacía la parte de atrás, y quemaban parte del cuerpo y colocaban allí las cenizas..." La cita nos remite nuevamente al fuego y a la posibilidad de que en nuestro conjuro, se arrojara en el fuego ídolos de madera y barro. De ser así, "la dolencia" sería causada por el fuego, y su alivio se lograría por la acción del agua que lo extingue. Cabe señalar que la mención del hombre de madera y de piedra, en ese orden, altera el orden de creación de la humanidad. Efectivamente, en el Popol Vuh, los dioses hicieron primero al hombre de lodo y después al de madera. Dejo planteada aquí la posibilidad de que *tun*, como dice Thompson (1972: ) se refiera a "piedra preciosas" como metáfora del maíz. En tal caso, la secuencia mítica, si correspondiera. En la última creación, los hombres hechos de maíz si adoraron a sus creadores.

En la tercera parte del conjuro, siete oraciones interrogativas, una cada cinco versos, van recorriendo la anatomía ya transformada de Itzamcab. La cabeza ya no es la olla, sino las piedras de la hoguera. La olla es ahora el hígado de Itzamcab. Las piernas son los leños. La anatomía alterada y diferente a su forma original realza la escena de las llamas extintas.

La secuencia de versos que en esta tercera parte se hilvanan con un ritmo puntual, repetitivo y hasta cierto punto acelerado, parecen indicar el regreso del sacerdote a su espacio de inicio. Los adjetivos "sabroso", "deleitable", matizan el verbo "enfriar" como una forma de garantizar el resultado final; sin embargo, las expresiones de alivio nos hacen imaginar que el

calor en los piés ha desaparecido por la acción refrescante del líquido, o bien que el sacerdote disfruta ya el éxito del ritual:

v.80 *he tun bacin che* <chee> (5/6)

v.81 *hunpiz u ci* (4)

v.83 *ca* <caa> *tin zizcunah* (5)

"!Oh!, ¿y ahora qué es eso

un tanto sabroso

ya que lo enfrié?"

Las últimas chispas, codificadas como luciérnagas rojo-blanco, para símbolos pares de fuego-agua; este-norte indican que el fuego ha sido "matado" y conjurado un aciago ciclo de sequía y calor.

Con la invocación:

*Hunuc-Can-Ahau* (5)

El Unico-Cuatro-Ahau

El 4, se expresa verbalmente por primera vez, como si se diera respuesta a un acertijo que a lo largo del conjuro nadie mas que el sacerdote supo contestar. El número de la deidad se mantuvo oculto hasta el final, como si el recurso sirviera para revelar que la deidad, en su aspecto benévolo vuelve a su sitio. La combinación del cuatro en **la palabra** con el 5 silábico, número del centro, donde convergen los cuatro puntos en una armonía total, indican que el calor del sol

vuelve a su espacio celeste. *Hunuc*, el "Unico", "el Gran-Can-Ahau, vuelve a ser el Itzamná celeste.

Con *amen*, [*almehen*], en afortunada coincidencia fónica con amén, no así en significado, con el amén cristiano, el sacerdote cierra el espacio sagrado. El telón para el ritual lo cierro con esta cita de Thompson (1975: 243):

...El sol seguía esta suerte de romboide escalonado en su diario viaje por el cielo y en su nocturno recorrido del mundo inferior, para volver con el alba a su punto de partida...Contra esta estructura severamente geométrica se alzaba exactamente en el centro de la tierra una gigantesca ceiba, el árbol sagrado de los mayas, el yaxche, árbol 'primero' o 'verde'. Sus raíces penetran en el mundo inferior; su tronco y sus ramas atraviesan las diversas capas de los cielos.

### *La traducción final del conjuro*

Una vez realizado el análisis integral del texto, el método de análisis ya ha aportado suficientes elementos para realizar la traducción del texto. No se incluye aquí los diversos niveles de traducción que llevan a una versión final, porque el conjuro ya fue traducido por Arzápalo (1987) en *El Ritual de los bacabes*; sin embargo, la interpretación pragmática permitirá hacer nuevos aportes al conjuro en el Cuaderno de Teabo. El último esquema que cierra la presente investigación tiene una transcripción con algunas variaciones, los versos se distribuyen en diferente forma y la glosa de algunas palabras ha variado. He marcado, mediante corchetes, la traducción de algunas palabras que, sin alterar profundamente el significado, ponderan el aspecto literario del conjuro:

## PRIMERA PARTE

V.	sílabas texto	traducción
1.	3 U thanil	[Lo que se dice
2.	6/7 u zizcunabal haa	para enfriar con el agua
3.	4/5 [ti] <tii> kak <kaak> yan.	lo que en el fuego está]
4.	4 Bolon che kak	En una hoguera de nueve leños,
5.	4 in pochache	yo [afrento]
6.	5 u pol itzamcab,	la cabeza de Itzamcab.
7.	4 u uayazba	Su señal
8.	5/6 u cumil in kak <kaak>	está en la olla de mi hoguera.
9.	4/5 cen ti <tii> ualhi	¿Acaso me erguí yo mismo
10.	7/8 yokol tel una [pel u naa] ti yach	sobre [los genitales] de la madre de su miembro?
11.	4 he tun bacin	¡Oh! y [entonces], [¿cuáles
12.	6 u tamnel itzamcab	son las entrañas de Itzamcab?]
13.	4 u uayazba	Su [presencia] está en
14.	3 u koben	las piedras de la hoguera.
15.	4 hetun <he tun> bacin	Y ahora ¿cuáles son
16.	4 u chacbacel <chacbaacel>	[las piernas]
17.	3 itzamcab,	de Itzamcab?

18. 4 u uayazba su [símbolo]
19. 5 <u> ziil in kak <kaak> son los leños de mi hoguera.
20. 4/5 cen [ti] <ti> ualhi ¿Acaso me erguí
21. 7 yokol u lezak <le>ak> bacin sobre la lengua lamedora
22. 3 itzamcab, de Itzamcab?
23. 4 u uayazba Su [símbolo]
24. 5/6 u le> <ak> u kakil <kaakil> es la llama del fuego.
25. 6 oxhaben >i> bacin ¿Qué son los tres montones de [rescoldo]?
26. 4 u uayazba Su [símbolo]
27. 3 u chucil es el carbón.
28. 5/6 ca <caa> tin hochak tah Luego [hollé]  
<hochaktah>
29. 4 chacal cocay, a la luciérnaga roja,
30. 4 zacal cocay; a la luciérnaga blanca.
31. 4 u uayazba Su [símbolo]
32. 3 u piliz son las chispas
33. 3/4 u kakil <kaakil> del fuego.
34. 6 oxnicib zuz bacin ¿Qué son los tres montones de arena?
35. 4 u uayazba Su [símbolo]
36. 3 u tanil son las cenizas.
37. 4 chac bubul <bubuy> can El vaho rojo al hablar
38. 4 zac bubuy can El vaho blanco al hablar

39. 4 u uayazba Su [símbolo]  
 40. 4 u bu ɔ it che es el humo de la leña.

## SEGUNDA PARTE

41. 5/6 bax tun bacin che <chee>, ¡Oh!, y ahora [¿para] qué  
 42. 6 oxlahun pul bacin che <chee> son los trece cántaros?  
 43. 4 in zizal bat Es mi helado granizo  
 44. 3 tin tupci con el que [apagué]  
 45. 3 u kinam la dolencia  
 46. 6 yokol uinicil te [sobre] el hombre de madera  
 47. 4 uinicil tun (sobre) el hombre de piedra.  
 48. 6 oxlahun pul bacin <chee> ¿Qué son los trece cántaros?  
 49. 4 in ziizha <ziiz haa> Es mi agua helada  
 50. 4 tin zizcunci [con la que enfrié]  
 51. 3 u kinam la dolencia  
 52. 6 yokol uinicil te [sobre] el hombre de madera  
 53. 4 uinicil tun (sobre) el hombre de piedra  
 54. 5/6 hetun <he tun> bacin che ¡Oh!, y ahora, ¿qué son  
 <chee>  
 55. 4 oxlahun pul los trece cántaros?  
 56. 4/5 in batil [ha] <haa> Es mi agua helada

57. 3 ti <tin> tupei con la que [apagué]  
 58. 4 tin zizeunci <con la que> enfrié

TERCERA PARTE

59. 5/6 hetun <he tun> bacin che ¡Oh!, y ahora ¿cuáles son  
 <chee>  
 60. 5 u tammel ba cin <bacin> las entrañas  
 61. 3 itzamecab de Itzamecab?  
 62. 3/4 u uayaz <uayazba> Su señal  
 63. 3 u cumil es la olla.  
 64. 5/6 he tun bacin che <chee> ¡Oh!, y ahora ¿cuál es  
 65. 7 u pol bac in <bacin> la cabeza  
 66. 3 itzamecab de Itzamecab?  
 67. 4 u uayazba Su señal  
 68. 3 u koben son las piedras de la hoguera  
 69. 5/6 hetun <he tun> bacin che ¡Oh!, y entonces, ¿cuáles son  
 <chee>  
 70. 4 u ehac bacel las piernas de  
 71. 3 itzamecab de Itzamecab?  
 72. 4 u uayazba Su señal son  
 73. 5 u chel u ziil los leños.  
 74. 5 he tun bac in <bacin> che ¡Oh!, y entonces ¿qué es

75. 6 <u> yakbac in <yak bacin> lo que [humedezco]
76. 3 itzamcab de Itzamcab?
77. 4 u uayazba Su señal
78. 5 yelet u kakil <kaakil> es la llama de su gran calor
79. 5/6 he tun bac in <bacin> che ¡Oh!, y entonces ¿qué es  
<chee>
80. 4 hunpiz u ci eso un tanto [placentero],
81. 4/5 catin <caa tin> zizcun<t>ah ya que lo enfrié?
82. 5/6 he tun bac in <bacin> che ¡Oh!, y entonces ¿qué es  
<chee>
83. 3 chacal zuz la arena roja?
84. 4 u uayazba Su señal
85. 3 u tanil son las cenizas
86. 5/6 hetun <he tun> bacin che ¡Oh!, y entonces ¿qué es éso  
<chee>
87. 4 hunpiz u ci un tanto deleitable
88. 5/6 ca <caa> tin zizcuntah que enfrié?
89. 4 chacal cocay la luciérnaga roja
90. 4 zacal cocay la luciérnaga blanca
91. 5 hunuc can ahau Unico-Cuatro-Ahau
92. 2/3 amen [almehen] [por lo que se dice].

*Reflexiones finales a manera de conclusión*

Al detectar en el el conjuro versos que combinan un mínimo de tres sílabas y un máximo de siete, con la más alta frecuencia de cuatro, resulta imposible dejar a un lado una necesaria reflexión, de la que podría esbozarse una hipótesis: el o los sacerdotes ¿utilizaban esta métrica en forma consciente? Si pensamos, por ejemplo, en el gusto popular por las cuartetos octosílabos pareadas que podemos rastrear en nuestra tradición y raíces hispánicas, encontraremos un gusto o preferencia por esta métrica pegajosa, de fácil memorización. Baste un sencillo ejemplo de la poesía popular en la época insurgente de México (*Poesía Insurgente* 1970: XLIV):

Rema, nanita, rema  
y rema y vamos remando,  
que los gachupines vienen,  
y nos vienen avanzando.

Romances, corridos y otros géneros de gusto popular pudieron pervivir en el recuerdo anónimo y colectivo, al margen de la poesía culta. Y es que hubo un esfuerzo consciente en quien la compuso y para quienes estuvo dirigida; finalmente, el acierto en elegir una estructura poética se vio alcanzado al lograr la recreación colectiva a través del tiempo.

En el lenguaje de los sacerdotes mayas no contaba el gusto popular. La transmisión de los discursos tenía un rango limitado, por la exclusividad que se había conferido al lenguaje esotérico, ¿Podemos inferir ese mismo gusto por una métrica especialmente construida para expresarse en un ámbito esotérico y entre especialistas de lo sagrado? En realidad es difícil comprobarlo; pero en esa repetición de números cabalísticos seguidos en la métrica, en el manejo de los signos y en los recursos poéticos, nos hacen pensar que en la creación y

recreación del *zian pay* o ritual maya (Arzápalo 1991, en prensa) había un esfuerzo consciente. Resulta difícil creer que números significativos en la cosmovisión maya, como 3, 4, 5, 6, 9, 7 y 13 fueran una simple coincidencia.

Resulta muy significativo que la fórmula *u uayazba* "su señal o su símbolo", métricamente de cuatro sílabas, se repita 13 veces en el conjuro; que las partes del cuerpo humanizado de Itzamcab se repitan siete veces. La invocación del concepto Itzamná-Itzamncab se repite nueve veces. Que la secuencia rojo-blanco en alusión a los contrarios fuego-agua, así como "hombre de madera, hombre de piedra" se repita cuatro, mientras tres son las partes en las que está dividido el conjuro.

Me inclino a pensar que en esa visión holística del conjuro, tenazmente trabajada por sus oficiantes, tanto en su estructura como en su significado, función y *praxis*, estaba imbricada no solamente un esfuerzo de codificación, sino también una valoración de la lengua maya y su trascendencia para hacer presente lo que se nombra.

El hecho es que los números cabalísticos, ocultos entre las sílabas o invocados, indican que el lenguaje utilizado estaba dirigido a las deidades y no a cualquier simple mortal. El tipo de métrica, entonces, fue transmitida con esta misma estructura a otros especialistas de lo sagrado, y por lo tanto debió de ser un recurso idóneo para continuar y conservar la transmisión oral de estos discursos. Así, podemos resumir que estos textos cumplieron, a través del manejo del lenguaje esotérico, funciones específicas:

- para codificar y con ello sacralizar un lenguaje especialmente dirigido a las deidades;
- para garantizar la pervivencia de los discursos, no sólo como un conocimiento exclusivo sino como una forma de identidad cultural;

-para relevar el alto grado jerárquico de los sacerdotes, capaces de enfrentar a la divinidad y cambiar el rumbo de los hechos, frente a una mayoría de hombres comunes deseosos de conservar la armonía de las fuerzas sobrenaturales.

-En su aspecto diacrónico, el conjuro nos plantea un necesario, profundo y exhaustivo estudio de las deidades mayas, pero principalmente de Itzamná en los discursos esotéricos, lo cual abrirá amplias expectativas de información para las investigaciones mayistas.

Finalmente, al analizar todos los recursos que entran en ese acto teatral único, para transformar el tiempo y los hechos rituales, dejamos abierta la posibilidad de estudio de muchos otros recursos que aún faltan por encontrar y analizarse en estos antiguos textos. La metodología aquí propuesta es uno de tantos caminos. El análisis aquí realizado puede depurarse a la luz de nuevos hallazgos y de la sustentación que puedan brindarle estudios comparativos con textos similares de otras culturas.

## REFERENCIAS

ALMEIDA, Rosana de

1995 *Viejos textos, nuevos abordajes. Técnicas y métodos modernos para la traducción de textos indígenas coloniales: El Chilam Balam de Tizimín*, trabajo final para la obtención del Diploma de Especialización en Literaturas Maya y Náhuatl, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.

ALONSO, Martín

1988 *Enciclopedia del Idioma. Diccionario histórico y moderno de la lengua española, siglos XVII al XX, etimológico, tecnológico, regional e hispanoamericano*, 3 tomos, Aguilar, México.

AGUIRRE BELTRAN, Gonzalo

1987 *Medicina y magia. El proceso de aculturación en la estructura colonial*, 3a reimp., Instituto Nacional Indigenista (Colección 1, INI), 443p.

ARZAPALO, Ramón

1968 "Algunos posibles paralelos estilísticos entre los códices jeroglíficos y los manuscritos coloniales", *Estudios de Cultura Maya*, VII: 285-291.

1970 "The Ceremony of **Tsikul T'an ti'yuntziloob** at *Balankanche*: transcription and translation of the Maya Text, Andrews E. Wyllys IV. *Balankanche, Throne of the Tiger Priest*, Middle American Research Institute, Publication no.32, Tulane University:79-164.

1980 *Contribución para el estudio de la religión maya a través de los textos religiosos modernos. "Oraciones para el ofrecimiento de las primicias y Plegaria para la curación de una enfermedad en Pustunich"*, *Indiana* num. 6, Gedenkschrift Walter Lehman Teil I, Geb. Mann Verlag, Berlin: 137-153.

1987 *El Ritual de los bacabes*, edición facsimilar con transcripción rítmica, traducción, notas, índice, glosario y cómputos estadísticos, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas Universidad Nacional Autónoma de México (Fuentes para el Estudio de la Cultura Maya, 5).

1991 "El desarrollo ritual entre los mayas peninsulares", trabajo presentado en *47 Congreso Internacional de Americanistas*, celebrado en New Orleans, Nueva Orleans, Luisiana (en Prensa)

BARTOLOME, Miguel Alberto

1988 *La dinámica social de los mayas de Yucatán. Pasado y presente de la situación colonial*. Instituto Nacional Indigenista (Colección Num.80).

BARRERA VASQUEZ, Alfredo

1974-1975 "La ceiba-cocodrilo", *Anales del INAH*, Epoca 7a, t. V: 187

BERISTAIN, Helena

1977 *Guía para la lectura comentada de textos literarios*. Parte 1 [s.e.]

*Bocabulario de Maya Than, Codex Vindobonensis*

1993 René Acuña editor, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.

*Calepino de Motul. Diccionario Maya- Español.*

1995 (Diccionario de Motul, Siglo XVI, atribuido a fray Antonio de Ciudad Real). Edición computarizada, sistematización de la ortografía maya y modernización del español. Índice de vocablos mayas y su localización; índice inverso del maya; clasificación gramatical, semántica y pragmática de las entradas léxicas. Clasificación científica de términos de fauna y flora. Adición de traducciones al español faltantes en el documento original. Lista de expresiones latinas, muestras de las concordancias y transcripción paleográfica, 3 vols., por **Ramón Arzápalo Marín**, con la colaboración de Rosana de Almeida, María Isabel López Rosas, Patricia Martel Díaz-Cortés, Carlos Strassburger Frías y Alejandro Villanueva González DGSCA-IIA, UNAM, México.

CARRETER, Fernando L.

1967 *Diccionario de términos filológicos*, 3a edición corregida, Biblioteca Románica Hispánica, editorial Gredos, Madrid.

*Códice Pérez*

1949 Guía para el *Códice Pérez* por Ralph Roys, Traducción de Gustavo Vega Ibarra ediciones de la Liga de Acción Social Mérida, Yucatán.

Diccionario Maya Cordemex

1980 Ediciones Cordemex, Mérida, Yucatán

DURAN, fray Diego

1967 *Historia de las Indias de Nueva España e isla de tierra firme*, 2 vols., Angel María Garibay editor, Porrúa, México.

EDMONSON, Munro y Victoria BRICKER

1985 "Yucatan Mayan Literature", Chapter III, Literatures, vol. VIII, *Supplement to the Handbook of Middle American Indians*, University of Texas Press, Austin: 44-63.

*El libro de los cantares de Dzitbalché.*

1965 Traducción, notas e introducción de Alfredo Barrera Vásquez, INAH, México (Serie Investigaciones, no. 9).

*El libro de los libros de Chilam Balam*

1984 Traducción de sus textos paralelos por Alfredo Barrera Vásquez y Silvia Rendón, basada en el estudio, cotejo y reconstrucción hechos por el primero, con introducciones y notas, Fondo de Cultura Económica y SEP.

FARRIS, Nancy

1984 *Maya Society under Colonial Rule. The Collective Enterprise of Survival*, Princeton University Press.

HONKO, Lauri (Ed.)

1979 *Science of Religion*. Studies in Methodology, Proceeding of the Study Conference of the International Association for the History of Religions, Mouton Publishers, The Hague, Paris, New York.

JAKOBSON, Roman

1974 "La lingüística y la poética en Sebeok, T. A.", *Estilos del Lenguaje*, Cátedra, Madrid.

JOHANSSON, Patrick

1992 I. Festejos, ritos propiciatorios y rituales prehispánicos, estudio introductorio, selección y notas en *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

LANDA, fray Diego de

1941 *Landa's Relación de las cosas de Yucatán. A translation*. Alfred M. Tozzer, ed. with notes. Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University, New York, vol. XVIII.

LANDA, fray Diego de

1959 *Relación de las cosas de Yucatán*, Editorial Porrúa, México.

LIZANA, fray Bernardo de

1633-1893 *Historia de Yucatán. Devocionario a Nuestra Señora de Izamal y conquista espiritual*, Museo Nacional de México, México 127p.

LOPEZ AUSTIN, Alfredo

1993 "El árbol cósmico en la tradición mesoamericana", *Ichiko intercultural* 5: 46-66

1994 *Tamoanchan y Tlalocan*, Fondo de Cultura, México (Sección de Obras de Antropología).

1995 "La religión en Mesoamérica", Primera de dos partes, *Arqueología Mexicana*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, marzo-abril, vol.II, núm. 4-15

----- "Los milenios de la religión mesoamericana. Del Clásico al Posclásico, segunda de dos partes, *Arqueología Mexicana* Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, mayo-junio, vol.III, núm. 13: 3-9.

LOPEZ de la Rosa, Edmundo

1995 "Tres plegarias religiosas mayas del siglo IX", Facultad de Economía, México (Ms.)

LOPEZ Rosas María Isabel

1995 *El Chilam Balam de Tizimín, hacia un estudio histórico y literario*. trabajo final para obtener el Diploma de Especialización en Literaturas Maya y Náhuatl, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.

LOZANO, Jorge, Cristina PEÑA MARIN y Gonzalo ABRIL

1993 *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, rei-México.

*Poesía Insurgente*

1970 UNAM, (Biblioteca del Estudiante Universitario, 94)

*Relaciones de Yucatán*

1898 Colección de Documentos Inéditos relativos al descubrimiento, conquista y organización de las antiguas posesiones españolas de ultramar, 2 vols. Madrid

## ROYS, Ralph

1967 *The Book of Chilam Balam of Chumayel* With the Introduction of J. Eric S. Thompson, University of Oklahoma Press, Norman.

## TAUBE, Karl

1992 "The mayor Gods of Ancient Yucatan", *Studies in Pre-Columbian Art & Archaeology* no. 32, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.

## THOMPSON, J. E. S

1971 *Maya Hieroglyphic Writing. An introduction*, University of Oklahoma Press

1972 *Maya History and Religion*, second reprint, University of Oklahoma Press, Norman.

1975 *Historia y religión de los mayas*, Fondo de Cultura Económica, México.

## VILLACORTA, Antonio y Carlos A. VILLACORTA

1976 *Códices mayas*, reproducidos y desarrollados por Antonio Villacorta y Carlos A. Villacorta, 2a edición, Guatemala.