



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

---

---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS**

**EDICIÓN CRÍTICA Y TRADUCCIÓN  
DE CANTOS LACANDONES DE NAJÁ**

**TESIS**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:**

**LICENCIADA EN LENGUA  
Y LITERATURAS HISPÁNICAS**

**P R E S E N T A :**

**MARÍA LUISA MANERO SERNA**

**DIRECTORA DE TESIS:**

**DRA. SIMONETTA MORSELLI BARBIERI**



**2017**

**CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

## Índice

Introducción.....	4
Antecedentes.....	12
1. Capítulo I: Aproximación a la literariedad de los cantos lacandones de Najá.....	18
1.1 Valores estéticos de los cantos lacandones de Najá.....	24
1.2 Relaciones entre canto y circunstancia de enunciación.....	29
1.3 Representación de la espacialidad y el movimiento.....	36
2. Capítulo II: La traducción como lectura ante un horizonte fragmentado.....	45
2.1 La traducción de cantos lacandones.....	49
2.2 La traducción ante la experiencia estética.....	62
3. Capítulo III: Nota de traductora.....	70
3.1 Sobre el lacandón del norte.....	71
3.2 Decisiones de traducción.....	79
3.3 Nuevo conocimiento.....	82
3.4 Discusión de la traducción.....	85
4. Capítulo IV: Advertencia editorial.....	91
4.1 La ecdótica frente a la tradición oral.....	92
4.2 Consideraciones de la tradición oral lacandona.....	101
4.3 Propuesta de la presente edición.....	107
4.4 Justificación del corpus.....	114
4.5 Sobre las notas e introducciones.....	116
4.6 Sobre los títulos.....	117

4.7 Criterios de fijación.....	117
4.8 Reflexiones finales.....	121
5. Consideraciones finales.....	124
6. Recopilación y traducción de algunas canciones de Najá.....	128
6.1 Canción del mono para los tamales ceremoniales.....	129
6.2 Canción a un pez.....	141
6.3 Canción del jaguar.....	153
6.4 Canción del pedernal.....	171
6.5 Canción del jabalí para los tamales ceremoniales.....	182
6.6 Canción de los Nawat.....	192
6.7 Canción de los nuevos incensarios.....	203
6.8 Ve tu alimento de tamales.....	213
6.9 Canción a un muerto.....	224
6.10 Canción del mentiroso.....	235
7. Bibliografía consultada.....	250

## Introducción

Notaba Walter Mignolo en su teoría de la poscolonialidad un problema de la recepción de obras literarias en Hispanoamérica. Si, según la hermenéutica gadameriana, hay un marco o tradición común que posibilita el acto interpretativo, visto como forma de conocimiento, en el continente nos encontramos con un marco u horizonte fragmentado; el lector se coloca al interior de la tensión entre distintas tradiciones culturales alejadas entre sí, y por lo tanto la fusión de horizontes representada por el acto de lectura se ve comprometida.<sup>1</sup> Esta visión cobra especial relevancia en relación con las tradiciones indígenas, concebidas como marginales o como otredad.

El presente trabajo busca adentrarse en las tensiones implicadas en el encuentro entre dos marcos de cultura que se da mediante la interpretación, y reflexionar sobre las posibles formas que puede adquirir la literatura en tradiciones distintas. En la década de los setenta, Fernández Retamar reacciona frente a lo que él llama la “falacia fenomenológica”, es decir, la generalización apriorística de lo literario.<sup>2</sup> Las visiones pragmática y constructivista han enfatizado el carácter histórico de las diferentes formas de concebir el arte, pues éstas surgen de fuerzas encontradas al interior del campo cultural (en términos de Pierre Bourdieu), que son juegos de poder entre las personas en un sistema social en movimiento.

Es ésta una reivindicación de las definiciones dinámicas de arte, que sean sensibles a las diferencias entre tradiciones textuales, para poder dirigir la mirada a otras formas de construir lo literario. Así, por un lado, se crea una reflexión al interior de la institución arte, y por otro, se busca la comunicación y el intercambio con personas cuyas voces son frecuentemente silenciadas.

Los cantos lacandones de Najá que aquí se presentan han sido rescatados por etnógrafos, antropólogos y lingüistas, y presentados como parte de la reflexión en estas materias. La edición que ahora presento parte de la necesidad de fijarlos y difundirlos de manera independiente, considerándolos formas de arte, como paso previo a los análisis o interpretaciones. De acuerdo con

---

1 Mignolo, Walter. “La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales”. En: *Revista Chilena de Literatura*. No. 47. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1995. Pp. 91-114.

2 Fernández Retamar, Roberto. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. La Habana: Casa de las Américas, 1975. Pág. 79.

este propósito, es necesaria una traducción que explícitamente busque rescatar sus valores literarios. Por lo tanto, en primera instancia se debe determinar en qué consiste la literariedad particular de estos cantos; ya que traducir implica un acto de lectura, es la interpretación de sus valores en tanto que manifestaciones artísticas aquello que la guiará. Se busca aquí que la traducción sea un proceso inductivo, pues los textos determinarán los parámetros de los que se parta. Para las versiones en español, que acompañan a cada una de las canciones al interior de la edición, sección última y principal de esta tesis, me apoyé en estudios lingüísticos, obras lexicográficas —que serán mencionadas más adelante—, y en la retroalimentación de dos colaboradoras de Najá, Adriana y Ofelia,<sup>3</sup> cuya lengua materna es el lacandón del norte. Adriana nació y creció en Najá, y ha cursado estudios de licenciatura en el área de turismo en San Cristóbal de las Casas. Actualmente reside en su lugar de nacimiento, y trabaja en el restaurante de su familia. Ofelia ha vivido toda su vida en Najá y actualmente trabaja en el Centro Ecoturístico de la comunidad.

La obra presente se fundamenta en que traducir y editar son prácticas que suscitan un nivel profundo de lectura, y que por lo tanto son generadoras de conocimiento sobre los cantos mismos. Por otro lado, promueven una mirada crítica sobre los propios análisis e interpretación llevados a cabo en las primeras aproximaciones al texto. El primer paso es configurar una hipótesis que responda a la pregunta de en qué consiste la literariedad de las canciones lacandonas de Najá. Según ésta, su valor literario particular se determina a partir de los vínculos que establecen con la circunstancia en que son enunciados. Esto se da en el texto, como fenómeno estético, mediante la representación de la espacialidad y el movimiento. Dicha afirmación será confirmada a lo largo del trabajo; en el aparato crítico será tratada en la especificidad de cada canto, y se abordará de manera general en el “Capítulo I”.

Comento, entonces, la estructura de la edición. La tesis abre con los “Antecedentes”, donde

---

<sup>3</sup> Excluyo los apellidos de ambas a petición suya.

se da cuenta de las ediciones existentes de canciones lacandonas. En el “Capítulo I: Aproximación a la literariedad de los cantos lacandonos de Najá” y en el “Capítulo II: La traducción como lectura ante un horizonte fragmentado” se explicita el conocimiento y la perspectiva previa que sirvió como base para las prácticas de traducción y fijación editorial. El primero desarrolla la hipótesis ya mencionada respecto a la literariedad de las canciones, y el segundo expresa la conformación de mi metodología general para traducir. El “Capítulo III: Nota de traductora” y el “Capítulo IV: Advertencia editorial” presentan el conocimiento adquirido en el desarrollo de ambas prácticas, y por lo tanto sus resultados en términos epistémicos. Además, en la “Nota de traductora” desarrollo cuestiones metodológicas más específicas respecto al proceso y a las decisiones de traducción, y para esto caracterizo algunos elementos de la lengua lacandona; y en la “Advertencia” profundizo en las implicaciones de una edición crítica, y en el método utilizado para la realización de la presente. En las “Consideraciones finales” comento qué nuevas luces surgieron frente a la hipótesis inicial, las limitaciones con las que me encontré, y nuevas preguntas de investigación para ser exploradas posteriormente. Como fin último de estas reflexiones, presento la fijación editorial y la propuesta de traducción de los cantos recopilados. Cada uno de éstos está acompañado de un aparato crítico y de una introducción que explica el contexto de enunciación, analiza la manera en que éste es representado en el caso particular, y comenta la generalidad de las decisiones al traducir. Como cierre, incluyo la bibliografía consultada a lo largo de la investigación.

Ya que el primer capítulo de este estudio representa el desarrollo de la perspectiva desde la cual se especializa la traducción de estos cantos, es importante enfatizar que la definición que se ofrece de lo literario en estas canciones no busca ser definitiva para toda manifestación estética de los lacandonos, ni de las sociedades indígenas contemporáneas mexicanas, ni mucho menos de las prehispánicas. Mis pretensiones son mucho menores: leer un conjunto de textos, considerar el contexto cultural en el que están inmersos, y generar una noción de lo literario que sea pertinente para traducir. Esto implica que la definición de arte se puede basar en la necesidad de que ésta cumpla una determinada función. Si la noción de lo literario es dinámica, histórica y pragmática, también puede



ser funcional; para definirlo uno se basa en cierta perspectiva, y también en cierto propósito, ya que responde a una coyuntura en el interior del campo cultural. En estos términos, mi interpretación de la literariedad de los cantos debe ser pensada en tanto que funcional para la labor traductora.

Comento cómo se utilizará la hipótesis de lectura, mencionada anteriormente, como base de la especialización de la traducción. Los puntos y conceptos que aquí presento serán definidos y desarrollados en los capítulos siguientes. La presente propuesta se centra en transmitir a la lengua destino el valor estético de los cantos a partir de: 1) configurarlos como formas lingüísticas autónomas, excluyendo cualquier anotación al interior del texto; 2) mantener la opacidad de las formas lingüísticas poéticas para asegurar la desautomatización respecto al uso comunicativo del lenguaje; 3) dar prioridad a la representación textual del movimiento y el espacio como formas de vinculación del texto con su circunstancia de enunciación, lo cual, dentro de nuestra lectura, es un valor que puede definir la literariedad particular de las canciones lacandonas.

### **Consideraciones iniciales**

Como punto de partida, es necesario aclarar algunos puntos. En primer lugar, qué se entiende por representación. Para definirla, según será utilizada en este trabajo, me baso en la noción aristotélica de *mimesis*, y conjunto el lenguaje y los términos de Ludwig Wittgenstein<sup>4</sup> y Gaston Bachelard<sup>5</sup> en el desarrollo de los conceptos de isomorfía e imagen, respectivamente.<sup>6</sup> Entonces:

Representación es la reconstrucción imaginativa de la realidad, un modelo de ésta según cómo la imaginamos, que se da mediante la imitación de sus valores perceptuales, los cuales pueden corresponder a los aprehendidos en la inmediatez sensorial (color, sonido, etcétera), o a través de cierta abstracción cognitiva (forma, proporción). Se basa en lo perceptible para construir sentidos, pero no es plena en sí misma (a diferencia de la imagen), pues dichos sentidos son considerados en

---

4 Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus* (intr. Bertrand Russell) (tr. C.K. Ogden). New York: Cosimo, 2009.

5 Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: PUF, 1984.

6 El primero de estos conceptos se explica en el "Capítulo I". El segundo no es tratado en este trabajo, pero su terminología resulta útil para esta definición.

su relación imaginaria con lo empírico-fenoménico.

Como segundo punto, explico el uso de la palabra “texto”. Si consideramos la definición dada por la glosemática y que en la actualidad es generalmente aceptada dentro de la semiótica, el término refiere a “todo conjunto articulado de signos”.<sup>7</sup> En este trabajo se acotará el término al sistema de la lengua, por lo que se considerará como hecho lingüístico, y sus signos como verbales. Me baso en la descripción de Josep Maria Castellà, quien amplía la visión de Enrique Bernárdez (1982): Texto es “una unidad lingüística comunicativa, producto de la actividad verbal humana, que posee un carácter social. Se caracteriza por la adecuación al contexto comunicativo, la coherencia informativa y la cohesión lineal”.<sup>8</sup>

Ahora menciono cómo utilizo los conceptos de “canto” y “canción”. Robert D. Bruce realiza una distinción entre ambos, según la cual el primero es concebido en tanto que fenómeno del lenguaje, y el segundo implica un carácter musical.<sup>9</sup> Aquí se manejan como sinónimos, y aunque será tratada su relación con la música, nos enfocamos en ellos como formas textuales.

Finalmente, cabe aclarar que los nombres en lacandón de deidades serán transcritos en la investigación según la ortografía establecida aquí para la fijación de las canciones en su idioma original (presentada en la “Advertencia editorial”), pero estas mismas palabras, al interior del texto traducido, sufrirán una previa traducción fonética al español. Los topónimos Najá, Yaxchilán, Lacanjá sí los uso según su adecuación al sistema fonético hispano, ya que como lugares y comunidades, ésta es la manera más común en que sus nombres son escritos y pronunciados actualmente en Chiapas.

---

7 Sánchez Romeralo, Antonio. “La edición del texto oral”. En: Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey (editores). *Actas del I Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. London: Tamesis Books Limited, 1984. Colección Tamesis, Serie A: Monografías, CXXXIX. Pág. 75.

8 Castellà, Josep Maria. *De la frase al text. Teories de l'us lingüístic*. Barcelona: Empúries, 1992. P. 50.

9 Bruce, Robert D. *Textos y dibujos lacandones de Najá*. Edición trilingüe: Lacandón-Español-Inglés. México: INAH, Departamento de Lingüística, 1976. Colección científica, no. 45. Pág. 66.

## **La traducción según la presente edición**

Un horizonte fragmentado implica una ruptura entre el sistema de expectativas e intuiciones estéticas del lector que se enfrenta a un texto, y el sistema cultural y de representaciones del cual dicho texto es parte, y al cual éste le da voz. Este desfase es alimentado por las diferencias lingüísticas, lo cual significa, en este caso, que el canto lacandón está inmerso en un esquema epistémico que el lector hablante de lengua española no comparte. Plasmó aquí algunas reflexiones sobre lo que para mí representa la traducción frente a esta problemática.

Las estructuras conceptuales que las lenguas representan no son mutuamente excluyentes; la flexibilidad de presentación de elementos de una lengua a partir de los estándares de la otra nos hace ver que traducir puede ser un acto de conciliación entre dos formas distintas de ordenar el mundo. Es un espacio de mediación y un punto de encuentro. Pero esta conciliación nunca representa una síntesis entre dos culturas. Si tomamos en cuenta que también hay un desfase entre el horizonte del traductor y aquél al que el texto pertenece, así como las limitaciones del conocimiento lingüístico de una lengua no materna, y la subjetivación que la práctica implica, observamos que las tensiones culturales y estéticas que se configuran en las relaciones dinámicas entre tradiciones distintas que conviven en un espacio y tiempo (tensiones que la historia de la literatura busca disolver), están más latentes que nunca en el acto de traducir. Mi propuesta de traducción nunca buscará ser sintética ni resolver los conflictos estéticos que parten de los lingüísticos y culturales; más bien busca ser una representación de esta tensión vivida, y que de manera latente está presente en la tradición de estos cantos. También por esta razón he hecho énfasis en la importancia del contexto en que son enunciados, ya que una unidad estética autónoma nunca es ajena a la coyuntura cultural que la determina.

Puesto que aquí se está pensando en la traducción como una labor crítica y siempre problemática, que refleja en sí misma un conflicto cultural y estético, he optado por presentar, en la anotación a los cantos, distintos problemas puntuales que fueron surgiendo, las decisiones que se tomaron frente a ellos, y las bases de estas decisiones. Si en algún momento posterior las traducciones fueran tomadas para una edición de divulgación, se podría prescindir de una anotación de esta índole

(aunque pienso que siempre sería pertinente la contextual), ya que el objeto de una edición semejante son los cantos y exclusivamente los cantos. El objeto de esta edición, en cambio, son los cantos lacandonos, y también su traducción. Por esta razón, he buscado configurar una “traducción desdoblada” o “traducción desnuda”: una exposición del proceso entero, desde la concepción teórica de la que parto, hasta los cuestionamientos que surgieron en cada palabra de cada canción. Por esto, la traducción es la base del aparato crítico de la edición.

Según Colin MacMillan Turnbull, “todo trabajo de investigación antropológica está desactualizado desde el momento en que se está realizando”.<sup>10</sup> Didier Boremanse, en la década de los noventa, cuestiona la vigencia de su propia descripción de prácticas y creencias de los lacandonos, pues considera que éstas tal vez ya no existen al momento en que está escribiendo en el papel. Desde el momento en que yo llegué por primera vez a la zona lacandona, entré en conflicto con las premisas de esta edición, ya que la posibilidad de contacto con el otro a partir de una experiencia estética tiembla en el momento en que uno se percató de que la mayoría de estas canciones está prácticamente perdida. En este trabajo se habla de circunstancias y creencias insertas en una tradición que está desapareciendo al tiempo en que el lector tiene el texto entre sus manos. Mi sentir puede ser descrito por la frase de Bronislaw Malinowski, quien dice que la antropología alcanza su madurez cuando “la materia de su estudio se derrite con rapidez irremediable”.<sup>11</sup>

Esta consciencia provocó un cambio de perspectiva. Ya que los cantos provienen de una década ya lejana, es imposible pensar en los lacandonos del presente a través de ellos. Esto, como nos demuestra la historia y recepción de la literatura, está lejos de invalidarlos. Si algo nos enseña la tradición literaria y el simple acto de leer, es que el encuentro con el otro es posible a pesar de las diferencias culturales, pero también de cualquier distancia en el tiempo.

---

10 Turnbull, Colin MacMillan. *The Mbuti Pygmies: Change and Adaptation*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1983. P. 140. (La traducción es mía)

11 Malinowski, Bronislaw. *Argonauts of the Western Pacific*. London: Routledge and Kegan Paul, 1922. P. XV.

## Antecedentes

La primera publicación donde aparecen cantos lacandones es *A comparative study of the Mayas and the Lacandones* de Alfred M. Tozzer. En este trabajo, cincuenta y un textos son presentados a manera de apéndice, y son parte de la descripción de los ritos dentro de una intención antropológica. Esta primera edición es llevada a cabo por The Macmillan Company (Londres) para el Archeological Institute of America (Nueva York) en 1907. El Instituto Nacional Indigenista (INI) lo traduce al español y lo publica como *Mayas y lacandones: un estudio comparativo* en 1982.

Mary y Phillip Baer publican “The Lacandon Song of the Jaguar” (testimonio I de la “Canción del jaguar”) en 1948 en *Talocan* (Volumen II, Número 4), revista del Seminario de Lenguas Indígenas del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. En el artículo, realizan un breve comentario sobre el nombre del colaborador lacandón y el contexto en que el canto se enuncia. Posteriormente, vuelve a ser publicado por los mismos dentro de un estudio más amplio sobre la cultura lacandona, *Materials on Lacandon Culture of the Pethá (Pelhá) Region* (1952), dentro de la serie Microfilm Collection of Manuscripts on Middle American Cultural Anthropology.<sup>12</sup> En 2008, *Tlalocan* (Vol. XV) vuelve a publicar este texto, pero con un análisis estructural y propuesta de traducción de Nicholas A. Hopkins.

Bruce realiza tres obras en las que aparecen canciones lacandonas. En los apéndices de *El Libro de Chan K'in*, libro basado en entrevistas a Chan K'in Viejo sobre narraciones tradicionales y mitología, publica las siguientes: “Canto del mentiroso (K'ayil tus)”, “Canto al mico (mono araña) (K'ayil ma'ax)” “Canto al tucán ('U k'ay pän)”, “El canto de los Nawäto' ('U k'ay Nawäto)”, “Canto a un pez ('U K'ayil Käy)”, “El canto a los nuevos incensarios ('U K'ay Tumben Läk)”, y “Vé tus ofrendas de tamales ('Il a wo'och wah)”. Cada uno de ellos se acompaña de una breve introducción, una versión en lacandón con división morfológica y una traducción en dos pasos. Estos textos fueron transcritos por Bruce a partir de grabaciones de la voz de Chan K'in Viejo en cinta magnetofónica, realizadas en 1970.

---

12 Se ha tenido noticia de la inclusión del canto en este trabajo a través del disco *Poesía Maya* de Viva Voz de México; sin embargo, no se ha podido acceder directamente a él. Actualmente, sólo he logrado rastrear la existencia y disponibilidad de éste en la biblioteca de la Universidad de Chicago.

En los apéndices de su *Gramática del lacandón*, Bruce incluye: “El canto al tigre”, “Canto a un muerto” y “Canto al chile”. Hace una traducción en dos pasos e incluye el texto en lacandón. En este caso, la transcripción es fonética.

En *Textos y dibujos lacandones de Najá*, obra dedicada exclusivamente a la tradición oral, publica: “Canción del jaguar (U k'ayil balum)”, “Canto al pedernal (U k'ayil tok' )”, “Canción de la lagartija Tolok (U k'ayil tolok)”, “Canción del saraguato de kánänk'ax (U k'ayil bats' ti' kána'k'ax)”, “Canción de los monos para los tamales ceremoniales (U k'ayil max ti' nahwah)”, “Canción del jabalí para los tamales ceremoniales (U k'ayil k'ek'en ti' nahwah)”, “Canción del faisán (hoco) (U k'ayil k'ambul)”, “Canción del pez (U'kayil käy)”, “Canto al calabazo (U k'ayil ti' box)”, “Canción a una mujer (U k'ayil ti' ch'ublal)”, “Canción de una mujer a un hombre (U k'ayil ch'ublal ti' xilal)”, “Canción a una mujer de los Nawato' (gente del faisán) (U k'ayil ti' ch'ublal ti' nawato' )”, y “Canción al chile (U k'ayil ik/U t'ani ik). La mayoría de estas canciones proviene de Chan K'in Viejo, pero la versión que él fija se basa exclusivamente en la transcripción de sus hijos, K'ayom y el joven Chan K'in, a quienes previamente Bruce enseñó a escribir. En sus apéndices, realiza una división morfológica de las palabras, una introducción a cada canto, e incluye notas lingüísticas y contextuales.

Los cantos de Bruce han sido rescatados en distintos espacios. En el libro *Een uitgebreide etnografie van de Lacandon Maya's van Chiapas, Mexico*, Sebastiaan Eduard Markus Roeling publica los trece cantos de los *Textos y dibujos lacandones de Najá*. Cada uno se presenta en lacandón con traducción al alemán. Éstos forman parte de un estudio etnográfico más amplio, que trata aspectos generales de la cultura lacandona: su economía, religión, organización social, etcétera.

La obra de etnomusicología *Los oficios de K'ayom: música hach winik (lacandona)* publica, según la traducción al español, la “Canción de los monos para los tamales ceremoniales”, la “Canción al chile”, y la “Canción a una mujer de los Nawato'”. El libro contiene también cantos provenientes de las siguientes publicaciones y archivos: *Cuatro generaciones de músicos y cantadores del norte de la selva lacandona* (Archivo INI; 1995); “La medicina tradicional lacandona” (INI, 1994) de Virginia Mellado Campos; *A comparative study of the Mayas and the Lacandones* de Tozzer (1907).

*Los oficios de K'ayom* incluye canciones recopiladas por sus autores, José Antonio Ochoa Cabrera, Claudia Linda Cortés Hernández y Nancy Cortés Hernández, y publicadas anteriormente en *Cantos de arcilla: relatos de la selva* (1997):<sup>13</sup> “Pescado (fragmento)”, “Maíz (fragmento)”. “Balché (fragmento)” y “Canción de las maracas”.

Todos los textos de *Los oficios de K'ayom* están exclusivamente en español. Como parte del proyecto, el Grupo Luvina y el FONCA publican un disco de audio en lacandón llamado *Cantos de Balum* (1998), con canciones recopiladas entre 1992 y 1993, y con las voces de Chan K'in Viejo, Mateo Viejo, Chan K'in Antonio, K'in Morush García, Kin Segundo García, Arturo K'ayom, K'ayom Segundo y K'o Elicia Martínez.<sup>14</sup> Los *Cantos de balum* son: “Canto-plegaria del tigre”, “Canto-plegaria a los dioses”, “Canto-plegaria del mono”, “Cacao (Antonio Viejo)”, “Cacao (K'o Elicia Martínez)”, “Mono (Antonio Viejo)”, “Canto del balché”, “Mono (Mateo Viejo)”, “Mono (Kin Morush García)”, “Canto del hombre que se fue”, “Pescado”, “Copal”, “Maíz”, “Balché”, “Canto-plegaria para que no haya enfermedad cuando se viaja”, “Canto-plegaria para vómito”, “Canto para hacer balché”, “Caracol”, “Avispa”, “Canto del juguete”, “Canto para la milpa”, “Una mujer que trabaja”, “Canto del mono”, “Tortuga”, “Canto-plegaria a los dioses” y “Canto-plegaria para el parto”.

Una recopilación importante de canciones, ya mencionada, es publicada en 1995 por el Instituto Nacional Indigenista en formato de audio, con el nombre *Cuatro generaciones de músicos y cantadores del norte de la selva lacandona*. Este disco tiene una versión en línea en la página de Yalalte, donde se puede acceder directamente a ellas.<sup>15</sup> Éstas son: “Canto-plegaria sin nombre”, “Canto-plegaria para el maíz”, “Canto-plegaria para que no haya enfermedad cuando se viaja”, “Canto-plegaria para vómito”, “Canto para el k'ik”, “Canto de los jabalines”, “Una mujer que

---

13 Ésta es una colección de fonogramas de la que sólo he tenido noticia a través de *Los oficios de K'ayom*; los intentos por encontrarlo no han sido afortunados.

14 La traducción al español de estos cantos, de parte de Arturo K'ayom y Kin Morush García, están presentes en *Los oficios de K'ayom*. Algo interesante de este texto es que incluye la transcripción de fragmentos en pentagrama, y presenta las notas musicales correspondientes a la enunciación de las canciones.

15 <http://www.yalalte.org/sounds/indi.html> Consultado el 6 de agosto del 2016.



trabaja”, “Canto para el mono”, “Canto de la avispa”, “Canto para hacer balché”, “Canto-plegaria para la mordedura de culebra”, “Canto para la milpa”, “Canto del juguete”, “Canto de los animales”, “Caracol”, “Canto del pescado”. Algunos de éstos presentan traducción en la página, a cargo de Kin Morush García.

En la *Medicina tradicional de los pueblos indígenas de México*, de Virginia Mellado Campos *et al*, se incluyen siete cantos: dos rezos, un conjuro sin nombre, un “Conjuro para evitar la picadura de avispa”, un “Canto contra la enfermedad infantil por contacto visual con un tejón o mapache”, un “Hechizo para atraer mujer”, y una canción “contra la picadura de un gusano de nombre *chob*”. Todos éstos son presentados exclusivamente en español.

Jon McGee rescata un nuevo testimonio de la “Canción del mentiroso” en su texto “Metaphorical Substitution in a Lacandon Maya Ritual Song”, el cual propone la vinculación generalizada en distintos sistemas simbólicos de diversas tradiciones culturales entre la miel y la sexualidad. El mismo autor, en *Life, Ritual and Religion Among the Lacandon Maya*, presenta dos fragmentos de rezos, los cuales fueron grabados por el investigador: un ofrecimiento de incienso y una ofrenda de balché. Asimismo, incluye los textos de Bruce “Vé tus ofrendas de tamales” (de *El libro de Chan K'in*) y la “Canción del mentiroso” (*Textos y dibujos lacandonos de Najá*).

La UNAM, en su colección de audio Viva Voz de México, publica el disco *Poesía maya*. Dentro de éste, se incluye una canción de Tozzer en lacandón y su traducción al español, “Frente a ti ofrezco mi copal...”, y también “The Lacandon Song of the Jaguar” de Mary y Phillip Baer. La voz en lacandón es de Moisés Romero, y en español, de Enrique Lizalde.

El proyecto Lacandon Cultural Heritage Program al parecer ha realizado una recopilación amplia de textos. Sin embargo, la mayor parte de su corpus permanece sin estar disponible. En su página web se puede acceder a un testimonio de la “Canción del jaguar”, enunciado por Chan K'in Antonio,<sup>16</sup> y también a tres canciones de trabajo, cantadas por mujeres lacandonas, al momento de

---

16 <http://web.uvic.ca/lacandon/documentation.htm#> Consultado el 8 de agosto del 2016.

hacer tortillas, de moler el cacao y de hilar.<sup>17</sup>

El fin de la mayoría de estas ediciones es proporcionar o ilustrar información antropológica o etnográfica. Los cantos son recibidos y transmitidos como materia epistémica, es decir, como portadores de conocimiento e información sobre diferentes materias: botánica, lingüística, organización social, ideología, religiosidad. Es de notar, por otro lado, su espectro de difusión. Las publicaciones se han realizado principalmente en ámbitos académicos de alcances y público muy reducidos, y a la mayoría de ellas se tiene acceso exclusivo a través de bibliotecas especializadas. *A comparative study of the Mayas and the Lacandones*, la revista *Tlalocan*, *Poesía maya* de Viva Voz de México y *Cuatro generaciones...* son las únicas que se encuentran fácilmente en internet. Al resto accedí a través de la biblioteca del Colegio de México (“Daniel Cosío Villegas”), la de Na Bolom, las del INAH (“Eusebio Dávalos Hurtado” y “Guillermo Bonfil Batalla”), y las del CIESAS, principalmente la Peninsular y la del Sureste. El público de las canciones se basa en intereses especializados, y puesto que el préstamo de los libros sólo se permite si uno es parte de las instituciones académicas mencionadas, éste se vuelve aún más escaso.

---

17 [http://web.uvic.ca/lacandon/womens\\_work\\_songs.htm](http://web.uvic.ca/lacandon/womens_work_songs.htm) Consultado el 8 de agosto del 2016.

## Capítulo I:

# Aproximación a la literariedad de los cantos lacandones de Najá

Para problematizar la literariedad de cualquier texto, es pertinente clarificar cuáles son las bases con las que se considera algo como artístico. Siguiendo a Monroe C. Beardsley, caracterizo inicialmente al arte como objeto perceptual, es decir, que tiene ciertos valores sensoriales que son captados por un observador.<sup>18</sup> Fundamentado en este valor ontológico, el autor lo define como objeto perceptual creado por el ser humano (artificial) estético.<sup>19</sup> La idea del arte es construida precisamente sobre el pilar de la estética, que no es de orden conceptual sino experiencial. Me apego a las teorías objetivistas, que postulan que el valor estético se basa en la naturaleza misma del objeto. Pero, en mi punto de vista, es una naturaleza formal que se configura como estética a partir del enramado de su especificidad contextual, la cual debe entenderse en dos sentidos: un contexto cultural en el que ocurre el contacto entre la obra y el observador; y otro, en el cual se profundizará un poco más adelante, es aquél conformado por otras manifestaciones que comparten el sistema semiótico con el que se construye su forma. Es decir, en el caso de lo literario, me refiero a que la textualidad está inserta en un contexto lingüístico: el texto, como hecho verbal, está implicado en la totalidad que se determina a partir de muchos otros “hechos de lengua”, en relación con los cuales el receptor experimentará o no un impacto estético. Pero antes de ahondar en este punto, me parece importante caracterizar lo que implica la experiencia estética.

Existen dos corrientes encontradas para su consideración: una puede ser denominada hiperestética, representada por teóricos como Theodor Adorno, Martin Heidegger y Hans-Georg Gadamer; ésta niega una racionalidad específica del comportamiento estético, en nombre de un concepto integral de verdad y conocimiento que se formula a partir del paradigma de lo estético y del arte.<sup>20</sup> En este sentido, la experiencia es la forma más válida de conocimiento. La otra corriente es llamada miniestética, incluye a teóricos como Friedrich Nietzsche, Paul Valéry y Georges Bataille, y

---

18 Beardsley, Monroe C. & John Hospers. *Estética: historia y fundamentos*. Trad. Román de la Calle. Madrid: Cátedra/MacMillan, 1984. Pág. 123.

19 Beardsley, Monroe C. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. 2º edition. Indianapolis-Cambridge: Hackett Publishing Company, 1981. Pp. xx, xxiv.

20 Innerarity, Daniel. “La experiencia estética según Jauss”. En: Hans Robert Jauss. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona-Buenos Aires-México: Ediciones Paidós-I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2002. Pág. 11.

se basa en la indeterminabilidad del momento del placer estético. “El posterior proceso de elaboración de lo repentinamente percibido ya no es estético: disuelve progresivamente el magnetismo de la manifestación instantánea.”<sup>21</sup>

Asumo la postura “intermedia” de Hans Robert Jauss. Él defiende, frente a las teorías de la negatividad o el intelectualismo de lo ascético, que gozar es la experiencia estética primordial, pero siempre hay una ganancia cognoscitiva.<sup>22</sup> Una de las diferencias planteadas por el autor entre el placer de los sentidos y el estético, es que hay una distancia entre el yo y el objeto, configurada mediante lo imaginario. La consciencia imaginativa niega el mundo fáctico para crear por sí misma. Jauss, para caracterizar las posibilidades de esta experiencia, recurre a las categorías de *poiesis*, *aisthesis* y *catharsis*. La *poiesis* o capacidad poiética designa la experiencia en la que, mediante la producción de formas estéticas, se satisface una necesidad universal de “encontrarse en el mundo como en su casa”,<sup>23</sup> pues se priva a éste de su extrañeza. *Aisthesis* expresa la experiencia estética en que el objeto renueva la percepción de las cosas; y *catharsis* designa la experiencia en que el receptor puede ser liberado de los intereses vitales prácticos mediante la satisfacción estética, y ser conducido hacia una identificación comunicativa u orientadora de la acción.<sup>24</sup> El conocimiento que se obtiene de la experiencia estética es de orden intuitivo, en contraste con el cognitivo y el práctico.<sup>25</sup>

Regreso al punto anterior. Lo estético se configura en relación con dos contextualidades: la cultural y la semiótica. Para ahondar en la segunda, partiremos de que una canción lacandona, antes que nada, es una manifestación de lengua.

Retomar las propuestas formalistas sobre poética es un buen punto de partida para abordar las características del lenguaje con el que se construyen las canciones lacandonas. El formalismo responde a la necesidad de generar herramientas para juzgar las obras literarias desde la literariedad

---

21 *Ibid.* Pág. 14.

22 *Ibidem*

23 Jauss, Hans Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona-Buenos Aires-México: Ediciones Paidós-I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2002. Pág. 42.

24 *Ibid.* Pág. 43.

25 *Ibid.* Pág. 42.

en sí. Anteriormente, se recurría a categorías de análisis de la historia, la filosofía o la psicología para interpretarlas. La escuela formalista representa una búsqueda de la naturaleza y los fundamentos de la literatura. Regresaron a su materia prima: la lengua. Algo parecido pasa con el estudio de los cantos de Najá. Éstos han sido analizados a partir de la antropología y la etnografía; para iniciar su análisis desde lo estético, sin imponer nociones *a priori* o “universales” de lo literario, me parece pertinente regresar a la lingüística.

La base de la aproximación formalista al fenómeno lírico es que en la inmanencia del texto se consideran los valores literarios. Estos teóricos no se limitan a la descripción de cómo está construido, ya que la especificidad literaria es considerada en tanto que estética; la fijación de la forma está íntimamente ligada a una concepción estético-teleológica de la misma.<sup>26</sup>

El formalismo nota que “una metáfora puede ser la figura retórica más común en un día de mercado, o el procedimiento en que una expresión verbal adquiere el rango de literaria. Todo depende de la forma que se le dé a esa metáfora, del papel que desempeñe dentro de una estructura mayor, orientada hacia un fin estético”.<sup>27</sup> Para atender a la especificidad lingüística de las manifestaciones líricas, esta corriente propone un análisis en varios niveles. El primero es el “nivel comunicativo”. Dado que el texto se configura en una lengua específica, este nivel es el compromiso que el poema hace con el idioma, concebido como forma de comunicación. Es decir, el texto poético, aunque presente un uso del lenguaje distinto al habla cotidiana, está escrito en un idioma particular, y como hecho lingüístico, comunica y es inteligible. Cada lengua implica una conceptualización del mundo a nivel cultural. A través de ella todo grupo humano establece intersubjetivamente su esquema de comprensión de las cosas mediante una relación particular entre lenguaje y realidad. Esta relación está presente en el nivel comunicativo de la misma.

Pero hay otros niveles del uso del lenguaje abstraibles del texto estético. El primero es lo que denominamos “código poético”. Una manifestación poética se vincula con la noción culturalmente

---

26 Sanmartín Ortí, Pau. *La finalidad poética en el Formalismo ruso: el concepto de desautomatización*. Madrid: Facultad de Filología-Universidad Complutense de Madrid, 2006. Pág. 7

27 *Ibid.* Pág. 9

generalizada de lo lírico. Este vínculo es dinámico, ya que el género predetermina en cierto grado al texto poético, pero las innovaciones en el discurso estético pueden ir ampliando, contrayendo o transformando la concepción de lo que es poesía. En términos de lenguaje, el código poético se puede definir como el pacto lingüístico del poema con su propio género; el texto expresa las formas de la lengua aceptadas ya como poéticas. Un tercer nivel es el uso del autor (en el caso de las canciones, sin autor único ni específico, éste sería más bien el “uso del texto individual”), el cual responde a la propuesta estética particular.

En la visión de Víctor Shklovski, el fin estético del lenguaje está relacionado con la noción de desautomatización. Las formas lingüísticas cumplen una función estética cuando obligan a la percepción a detenerse en su propia construcción, lo cual, según esta propuesta, no ocurre en el uso cotidiano de la lengua.<sup>28</sup> Un procedimiento del lenguaje es estético cuando evita el reconocimiento automático e impone una tarea de (re)construcción formal.<sup>29</sup> Esto implica que no es la forma aislada lo que determina lo estético, sino el impulso que comunica una forma con un efecto. Por lo tanto, no se puede deslindar al texto de su circunstancia, ya que los automatismos formales frente a los cuales se desligan los procedimientos literarios son distintos para cada obra, autor y periodo. Esto quiere decir que para determinar lo estético de una obra se debe reconstruir el contraste producido entre las formas automatizadas y las desautomatizadoras.<sup>30</sup> Para distinguir un uso retórico cotidiano de uno literario, tenemos que atender a la lógica estructural-funcional que los determina a ambos, y esto lleva a una reflexión de la finalidad de la literatura: sus causas no se buscan en su origen extra-literario, sino en su disposición formal artística y en el rescate estético de la realidad que dichas formas originan.<sup>31</sup>

Para comprender a mayor profundidad la función estética del idioma, hay que reflexionar

---

28 El concepto de desautomatización ha tenido una larga vida y ha tomado diferentes nombres, como extrañamiento, desfamiliarización y singularización. Cada una de estas denominaciones ha adoptado diferentes matices, en los cuales no se profundizará en este espacio. Para un seguimiento de la historia del concepto, remito al texto de Pau Sanmartín Ortí, *La finalidad poética en el formalismo ruso: el concepto de desautomatización*.

29 *Ibidem*

30 *Ibidem*

31 *Ibid.* Pág. 12

sobre algunos elementos de su nivel comunicativo. Podemos encontrar una base común entre la propuesta formalista y la visión de Ludwig Wittgenstein, ya que tanto Shklovski como él consideran que para el ser humano los límites de la palabra son los límites del mundo. Del segundo rescatamos el concepto de “isomorfía” entre lenguaje y realidad. Según este autor, aquello que los dos elementos tienen en común es la estructura lógica que comparten los hechos y las proposiciones lingüísticas. Un hecho es una composición de “cosas”, y una proposición es una composición de palabras, y la forma de la composición queda representada en la estructura lógica de la proposición. El vínculo entre lenguaje y realidad, entonces, consiste en el carácter de figura o representación que las proposiciones tienen respecto a la estructura de los hechos.<sup>32</sup> Esto no significa que a través del uso lingüístico tengamos acceso a la forma esencial de la realidad, ya que, según Wittgenstein: “Una proposición es un modelo de la realidad tal y como la imaginamos”.<sup>33</sup> Esta imaginación se basa en los recursos que nuestro lenguaje pone a nuestra disposición, por lo que la isomorfía entre éste y la realidad está determinada culturalmente a partir del sistema cognitivo representado por el idioma. Pero una lengua no representa una isomorfía fija y unívoca; un lenguaje es una estructuración conceptual del mundo, pero bajo la sombra general de ésta hay posibilidad de movimiento.

Desde esta perspectiva regresamos a la desautomatización o extrañamiento. Ya que la realidad no se agota con la isomorfía determinada a nivel cultural, a partir del uso estético (desautomatización) del lenguaje la forma lírica genera una nueva relación entre lengua y mundo, y revela aspectos de éste que el uso general no abarca y no llega a conocer. En la mirada formalista, ésta es la manera en que la literatura logra que la experiencia estética repercuta en la comprensión de las cosas. Al respecto Sanmartín Ortí expresa:

El autotelismo de la forma artística no es un proceso cerrado sobre sí mismo, sino un medio de los que dispone el hombre para obligarse a establecer nuevas relaciones y conexiones referenciales, esto es, nuevas formas de designar los objetos. El arte no refleja la realidad sino que la forma de nuevo,

---

32 Quintanilla, Miguel A. *Diccionario de filosofía contemporánea*. Salamanca: Sígueme, 1976. Pp. 479-480.

33 Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Intr. Bertrand Russell. Tr. C.K. Ogden. New York: Cosimo, 2009. P. 45.



sustituye los nombres habituales de los referentes por formas cuyo recorrido nos trae de vuelta una percepción intensa y duradera de los mismos.<sup>34</sup>

### **Valores estéticos de los cantos lacandonos de Najá**

Al considerar la literariedad de las canciones lacandonas a partir de la forma lingüística, hay que recordar que la abstracción de lo literario se basa en aquello que comparte una serie de textos, de hechos lingüísticos particulares. Éste (el código poético) es el parámetro para incluir o excluir una obra dentro del paraguas de la literatura. Por esta razón, para definir la literariedad de los cantos no nos centramos en los valores estéticos irrepetibles, sino en lo que comparten. Cabe aclarar que los valores literarios que aquí trato como caracterización inicial, fueron percibidos en una primera lectura, intuitiva, y sirvieron de base para una más profunda:

1. La resonancia. Partamos de que la sonoridad es un elemento presente en toda manifestación lingüística, pero en las formas líricas está orientada a la percepción desautomatizada de la lengua como hecho sonoro. Es un uso del idioma en el que se enfatiza la materia prima con la que éste se forma: el sonido. Lo he llamado “resonancia”, y parto de la descripción ofrecida por Robert Bly de la palabra como una “vocación del sonido hacia el sonido”.<sup>35</sup> Esto se realiza mediante la elección de las palabras según la manera en que se combinan sus elementos sonoros en la frase. Otra posibilidad de dotar al canto de resonancia es representada por los usos onomatopéyicos. En ellos, lo sonoro acarrea un significado, un vínculo con la realidad imaginada por las palabras.

En la representación escrituraria se incluyen elementos de sonoridad que no son signos lingüísticos, como “¡Eh!”, “Oh”, “¡Ah!”, pero cuando un elemento sonoro es sígnico, se puede abstraer de éste una doble función dentro del discurso lírico: lo dota de resonancia, y además comunica, función que lleva a cabo como parte del sistema del idioma. En lacandón, este doble

---

34 Sanmartín Ortí. *Op cit.* Pág. 10.

35 Bly, Robert. “The Eight Stages of Translation”. In: William Frawley (ed). *Translation: Literary, Linguistic and Philosophical Perspectives*. Newark: University of Delaware Press/London & Toronto: Associated University Presses, 1984. P. 83.

propósito del hablante puede encontrarse en la topicalización; ésta se lleva a cabo mediante los sufijos -a', -o', -i', -e'. Al ser utilizados en el texto lírico, además de centrar la atención del receptor en cierto elemento del texto (como recurso discursivo), se aprovecha su carácter vocálico para enfatizar lo musical. En este sentido también son utilizados el sufijo de plural -o' y el anafórico -e'. Robert D. Bruce caracteriza esta función de los sufijos vocálicos lacandones en términos de eufonía.<sup>36</sup>

2. La musicalidad. En la fijación escrituraria se presenta sólo el aspecto lingüístico de las canciones, pero no hay que olvidar que éstas siempre se manifiestan mediante el canto, por lo que en su enunciación entran en juego las características de la voz (la melodía, el tono, los cambios de volumen) y el acompañamiento de instrumentos. Las particularidades de los textos lacandones como formas de música son tratadas desde la teoría musical en la obra *Los oficios de K'ayom* de José Antonio Ochoa Cabrera, Claudia Linda Cortés Hernández y Nancy Cortés Hernández. Con base en el corpus de canciones que en su proyecto fueron rescatadas, ellos apuntan que éstas son monódicas y suelen ser acompañadas por el *k'ayum* (percusión), las *soot* (maracas) y la *chuhi paax* (tipo de guitarra). Los matices del canto se rigen por el estilo personal del cantor y no tienen una regla fija, por lo que algunos podrían ser enunciadas en un *forte* muy marcado, o al contrario, en un *pianísimo*; dichos matices se repiten en cada frase. La tesitura en que se canta comprende los grados que van del *la* índice 4, al *si* índice 5.<sup>37</sup> Las técnicas utilizadas por los cantores son el recitado (frases textuales rítmicas, que semejan al habla) y la cantilación, que es la imprecisión en la entonación, lo cual implica una afinación no estable, principalmente en notas largas. Los movimientos de la melodía son realizados a través de intervalos de segunda y tercera (mayores y menores), y en algunos cantos (aquellos que *no* son lo que los autores denominan “cantos-plegaria”), por intervalos de cuarta justa, quinta justa y octavas. Los saltos más grandes se localizan al final de las frases. El tiempo no tiene una medida fija.<sup>38</sup> Los autores notan que hay diferencias entre la interpretación de los viejos y de los jóvenes. El

---

36 El ejemplo más claro de esto es la “Canción de los Nawat”.

37 Ochoa Cabrera, José Antonio, et al. *Los oficios de K'ayom: música Hach Winik (lacandona)*. México: realizado por El Angelito Editores para FONCA/Grupo Luvina, 1998. Pp. 89-90.

38 *Ibid.* Pág. 90

recitado es más frecuente en niños y ancianos. En los interpretados por jóvenes es más sencillo detectar la frase melódica, pues la repetición de cada una es casi idéntica a la primera. Los cantos de los viejos, en cambio, se integran por frases basadas en un motivo melódico común, pero cada repetición tiene muchas variantes.<sup>39</sup>

A pesar de que el modo de vocalización es extralingüístico, si el canto es enunciado mediante el habla natural y descontextualizado de los elementos musicales que lo rodean, el valor musical permanece, pues es parte del texto lingüístico. A esto me refiero con musicalidad en tanto que valor lírico, y puede ser definida como una orientación de la sonoridad de la lengua hacia la construcción de un sistema de sonidos que pueda ser experimentado específicamente como música.

Uno de los aspectos que la determinan es el ritmo. Robert Hass sostiene que “la métrica no es la base de la forma rítmica”.<sup>40</sup> Estos cantos no tienen una métrica fija, pero en sus frases se nota un palpar, un “vaivén oceánico de la lengua”, o en términos de Hass: “un ritmo vivo que se estira y se pausa”. A éste Robert Bly lo llama “movimiento del cuerpo”; alerta a la mente y crea una tensión que posteriormente será liberada.<sup>41</sup> Este palpar que es el ritmo está presente en la enunciación de cada frase, pero también se determina a nivel estructural mediante repeticiones de palabras o frases enteras, las cuales tienen una fuerte presencia en las canciones lacandonas. En términos de Patrick Johansson, las reiteraciones permiten la somatización de los cantos, lo cual da paso al gozo, al trance o a la exaltación emocional en el espacio de los ritos en que muchos de ellos se desarrollan; somatización relacionada por Johansson con el aspecto dionisiaco de lo sagrado.<sup>42</sup>

3. El carácter vocativo. Buena parte de los cantos representa una invocación. Los textos construyen a un individuo que habla, y otro al que se dirige. Los dos sujetos pueden estar desligados de la circunstancia en que la canción es enunciada; en este caso, el llamamiento forma parte del mundo imaginario construido. En el caso contrario, encontramos que hay una concordancia entre el sujeto y

---

39 *Ibidem*

40 Robert Hass en Robert Bly. *Op cit.* P. 83.

41 *Ibidem*

42 Johansson, Patrick. *La palabra de los aztecas*. México: Trillas, 1993. Pp. 39-40.

su interlocutor en el mundo de la enunciación, y aquellos de la construcción imaginativa; se representa textualmente la realidad inmediata. Esto ocurre en los cantos ceremoniales, en los que el cantor se dirige a una deidad. La voz imaginada representa a la de la persona que participa en el rito, ésta pide cosas que se manifiestan en la vida, y se dirige a un dios que claramente excede al texto y que, en la visión de la religiosidad lacandona, está ahí presente. Los textos enuncian repetidamente el nombre de aquél al que se dirigen, por lo que la invocación también se configura como una de las reiteraciones que dotan de ritmo a la canción en un plano estructural.

4. Uso de léxico sagrado o ceremonial, lo cual los vincula con la praxis social que les da vida. Estas palabras tienden a ser formas arcaizantes, que en algún momento pudieron haber existido en el lenguaje común, pero se especializaron hacia el espacio de la ceremonia. Éste es probablemente el caso de la palabra *sohor*, utilizada para designar al pez en contextos rituales y presente en la “Canción a un pez”. Otros ejemplos son *nah wah* y *wo'och wah* para referirse al tamal ceremonial; *säk ha'* para el atole, *chuybän* para los instrumentos con que se talla la punta de la flecha, *ko'ot* para el águila.

Esto nos lleva a una reflexión sobre la particularidad lingüística de los cantos, y que a mi parecer puede extenderse a otras tradiciones de carácter oral. Ya que éstos son portadores de conocimiento antiguo, y en ellos se establece una dialéctica entre la transmisión de saberes de generaciones anteriores y la necesidad de mantenerse actuales para que sean significativos en los contextos presentes, acarrear distintas formas que se han perdido, e incluso algunas provenientes de otros dialectos del lacandón o incluso de distintas lenguas mayenses (por un contacto anterior con otras tradiciones). En ellos entonces no se presenta la actualidad de la lengua, lo cual tiene dos implicaciones: 1) el conocimiento metalingüístico del hablante se pone en juego, ya que la decisión de incluir las formas antiguas en cierta enunciación del texto oral, así como la manera en que son incluidas, depende de cómo son entendidas (su actualización depende del conocimiento o familiaridad que se tenga de ellas). A nivel literal, la interpretación de lo que se escucha o se canta está determinada por la consciencia del propio idioma. 2) El uso de formas arcaizantes o provenientes de otros dialectos se configura como un elemento contrastivo entre el lenguaje de uso cotidiano y el utilizado por las

canciones. Esta característica, que es propia de la particularidad semiótica de los textos orales, es concebida como parte del código poético. El posible desconocimiento de una palabra o enunciado puede generar duda o extrañeza, y esto dirige la atención a la construcción lingüística, de manera que la presencia de este léxico se convierte en una forma de desautomatización del lenguaje, y adquiere un valor estético.

5. La vitalidad del lenguaje metafórico y la presencia del símbolo. Este valor está presente en gran parte de lo que consideramos literario. Ya que muchos cantos tienen un carácter religioso, tienden a crear una vinculación entre los elementos “naturales” que representan y la realidad metafísica. Por ejemplo, en la “Canción del mono para los tamales ceremoniales” es evidente la relación simbólica de estos animales con lo solar, lo celeste, y por lo tanto con el dios Hächakyum. La alusión a la deidad está contenida en la mención del mono, lo cual implica que la interpretación de los símbolos presentes en los cantos opera de manera inversa a como se interpretan los sueños en la cultura lacandona, pues en el mundo onírico el dios alude al animal. Sin embargo, no siempre la mención de un elemento de la naturaleza representa algo fuera de ésta; hay cantos en los que claramente se presenta al ser natural “en sí mismo”.

La metáfora lacandona, por otro lado, suele aprovechar la polisemia léxica frecuente en la lengua; juega con los sentidos a partir de una “polisemia intencional”.<sup>43</sup> El caso más claro es lo que Jon McGee llama “inversión metafórica” en la “Canción del mentiroso”, en la que se juega con los sentidos de “esposa” y “olla” que contiene una bebida alcohólica. En la “Canción del mono para los tamales ceremoniales”, el recurso es utilizado para representar dos mundos imaginados paralelos -el imaginativo y el empírico-.<sup>44</sup>

---

43 Este término es utilizado por Robert D. Bruce en *El libro de Chan K'in*, en los *Textos y dibujos lacandonos de Najá*, y a mayor profundidad en *Lacandon Dream Symbolism I*.

44 Remito a la introducción a estos cantos para una descripción más detallada del uso de la polisemia.

## Relaciones entre canto y circunstancia de enunciación

La palabra hablada está siempre ligada a una situación específica, y adquiere su significado pleno en la escena vital en que se enuncia. Lo oral es presente existencial; aquello que se dice sólo funciona “en la acción humana que es decir”.<sup>45</sup> Esto implica que, como forma de comunicación, los sentidos que toma también dependen de la interacción entre los interlocutores.<sup>46</sup> El que siempre esté contextualizado determina su carácter fragmentario, lo cual quiere decir que el texto oral no está semánticamente saturado, pues no se llena nunca su espacio semántico.<sup>47</sup>

Lo oral es un saber comunitario, interpersonal, que es guardado en la memoria del grupo social y transmitido por herencia. De ahí deriva su actualidad: “la tradición no puede envejecer; no puede haber conflicto entre presente y pasado, porque la tradición va silenciosamente dejando en el olvido lo que ya no sirve y por eso no se dice ni se practica, quedando ella siempre joven, y en la creencia de que es antigua.”<sup>48</sup> Cada vez que se enuncia un texto de oralidad se está creando una versión única e irrepetible, y según Paul Zumthor, “Las variaciones o innovaciones individuales que surjan responden a las exigencias de la comunidad y no hacen, en suma, más que anticiparse a la evolución regular del sistema. Por medio de la versión particular que se le propone, el grupo social comunica consigo mismo”.<sup>49</sup> Por esta razón, tiene como rasgos fundamentales la variación y la apertura, y se le suele asociar con una espontaneidad lingüística.<sup>50</sup>

En la existencia extra-personal (o intersubjetiva) de lo oral, vive como potencialidad. Esta potencia es la base para la enunciación lingüístico-poética en la *performance*.<sup>51</sup> Como fenómeno performativo, representa una unidad semiótica conformada por signos visuales y acústicos, y “cada

---

45 Sánchez Romeralo, Antonio. “La edición del texto oral”. En: Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey (editores). *Actas del I Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. London: Tamesis Books Limited, 1984. Colección Támesis, Serie A: Monografías, CXXXIX. Pág. 72.

46 Castillo Lluch, Mónica y Géraldine Galeote. “L’oralité dans tous ses états”. Dans: *Pandora*. No. 2. Paris: Département d’Études Hispaniques et Hispano-Américaines, Université de Paris 8, 2002. P. 12.

47 Zumthor, Paul. *Introduction à la poésie orale*. Paris: Éditions du Seuil, 1983. P. 56.

48 Sánchez Romeralo. *Op cit.* Pág. 72.

49 Zumthor, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Éditions du Seuil, 1972. Pp. 79-80.

50 Castillo Lluch & Galeote. *Op cit.* P. 12.

51 Sánchez Romeralo. *Op cit.* Pág. 74

vez que la potencialidad se hace acto, la tradición se actualiza”.<sup>52</sup>

Detengámonos a reflexionar sobre las peculiaridades de lo performativo. El *performance* de una canción es acompañado de gestualidad: gestos faciales y corporales que implican movimiento; también pone en juego a las características de la voz: cambios de entonación y de volumen, melodía, aspiración, tono nasal, etcétera. Incluye además distintos elementos como risas, pausas, suspiros, y se puede acompañar con música, y en ocasiones con danza. Todos estos valores corresponden a un *hic et nunc* irrepetible, que dota al canto de cierto sentido, que será único y determina la naturaleza variable del texto oral. Pero hay otros rasgos que se mantienen constantes, que le dan unidad al conjunto de enunciaciones, y construyen la identidad del texto, pues aunque los cantos como formas orales se definen por su variabilidad, ésta se manifiesta dentro de los límites de ciertas invariantes que aseguran que en cada una de las ocasiones en que son cantados se conciba que se está escuchando la misma canción.

Hay invariantes al interior del texto, y también en su exterior (en la circunstancia en que se enuncia): por ejemplo, un canto puede estar siempre acompañado de los mismos instrumentos, cantarse con una misma entonación o melodía, y se puede dar en el mismo espacio. Aunque a las canciones de Najá se tuvo acceso a partir de un medio escrito, en la anotación que brinda Bruce para la “Canción del saraguato de Känänk'ax”, no incluida en esta edición, podemos ver un ejemplo de constantes en las características vocales con que se cantan:

Un factor interesante que no aparece en el texto escrito, ni se ha podido analizar completamente todavía, es la manera como el viejo Chan K'in canta esta canción [...]. Sin intentar decir más que una somera analogía, se puede decir que nos recuerda algunos cantos budistas. Cada renglón (según el formato del facsimile) se canta en un solo tono monocorde, hasta que éste sube marcadamente en la antepenúltima sílaba, baja un poco en la penúltima, y regresa al tono base original en la última. Esta es la única canción o canto lacandón en que he notado este patrón tonal único.<sup>53</sup>

---

52 *Ibidem*

53 Bruce, Robert D. *Textos y dibujos lacandones de Najá*. Edición trilingüe: Lacandón-Español-Inglés. México: INAH, Departamento de Lingüística, 1976. Colección científica, no. 45. Pág. 79.

En cuanto al espacio, nos encontramos con que la mayoría de las canciones que aquí se presentan son enunciadas en el templo, y las particularidades del contexto que las rodea son determinadas a partir de la función de cada una. Así, por ejemplo, la “Canción del pedernal” es un texto de trabajo, y viene acompañado de la acción de afilar la piedra que servirá como punta de la flecha; la “Canción de los nuevos incensarios” es enmarcada por la ceremonia de renovación de braseros; la “Canción del mono para los tamales ceremoniales” involucra la ofrenda y la posterior alimentación ritual, etcétera. En la introducción a cada uno de ellos se describe el conocimiento que se tiene de lo invariante de su circunstancia.

Entonces, tenemos por un lado el texto lingüístico, y por otro, un conjunto de signos que involucran a los cinco sentidos, y que se dan al momento de cantar. Esto implica que las palabras de la canción (hecho de lengua) y elementos extralingüísticos, ambos con elementos constantes y variables, configuran una sólo unidad semiótica que es la manifestación específica del canto. Pero estos dos sistemas no están comunicados: en muchas ocasiones, la voz y los gestos, así como la melodía y los instrumentos, están determinados por el sentido del texto: la “Canción del mentiroso”, por ejemplo, se puede relacionar con lo festivo, risas y música alegre; y la “Canción de los Nawat” adquiere un tono de burla. Estos rasgos conforman la atmósfera y enfatizan el estado anímico transmitido por el significado textual. En otros como “Ve tu alimento de tamales”, la “Canción del pedernal” y la “Canción a un muerto”, las acciones van guiando los contenidos del hecho de lengua.

Lo anterior no significa que se establezca entre elementos intralingüísticos y extralingüísticos una relación de anterioridad y posterioridad, o de causa y consecuencia; al conformar entre ambos una unidad significativa, probablemente la determinación es mutua y se da de manera simultánea. Más que pensar en qué rasgos determinan a los otros, hay que concebirllos como una totalidad de valores dinámicos que establecen relaciones dialécticas entre sí.

Estas relaciones pueden tomar diversas formas y manifestaciones, por lo que centrar la atención en ellas brinda información valiosa de las características de cierta tradición oral. Puesto que el interés de esta investigación es lo textual-lingüístico, el cuestionamiento del que parto es qué



elementos del contexto o circunstancia de enunciación (red conformada por espacio, movimiento, gestos, sonido, etcétera) están presentes en el texto. En mi propuesta, varias de las maneras en que éstos son representados lingüísticamente son una fuente de valores estéticos. Y esta reflexión es lo que determina mi hipótesis de lectura.

Centrémonos ahora en el sentido, lo que el texto dice. La construcción imaginativa se puede relacionar con la realidad empírica/fenoménica de distintas formas. Las intenciones creativas determinan la relación entre ambas, lo cual puede resultar en procesos de mimesis o de ruptura; se puede buscar la verosimilitud o lo inverosímil. Ya que la escritura permite que el texto se desprenda de su circunstancia (o más bien que tenga un contexto variable, y él mismo represente un contexto, en términos derridianos), cuando se analiza la relación entre el mundo imaginado y el fenoménico, se piensa en el vínculo que establece el discurso escrito con lo que hemos construido culturalmente como lo real. Sin embargo, al pensar en la oralidad, la manera en que se relaciona lo imaginado con lo empírico/fenoménico se puede concebir en dos sentidos: 1) lo imaginado frente a la construcción de lo que consideramos real (juicio intersubjetivo); y 2) lo imaginado frente a lo fenoménico del contexto específico de la enunciación. Esto último, desde el punto de vista de los estudios lingüísticos, es el interés central de la pragmática.

Los valores literarios de musicalidad y resonancia, aunque se manifiestan de una forma particular en el uso estético de la lengua lacandona, representan aquello que los cantos tienen en común con la tradición poética de occidente, y probablemente es lo que define a todo lo que consideramos lírico; asimismo, los usos metafórico y simbólico también son compartidos por buena parte de los hechos de lengua que concebimos como literarios. Pero, si queremos inducir la literariedad particular que ofrecen estos cantos, los elementos estéticos que los diferencian de otras tradiciones líricas, tenemos que analizar los elementos contrastivos. De esta necesidad surge mi propuesta de enfocarnos en la relación del texto con su circunstancia. Un punto de partida para generar contrastes fue su carácter oral, frente a la escritura; pero se encontró otro elemento significativo, que es su función. En la sociedad lacandona, ésta es distinta a aquella de la poesía moderna occidental:

los cantos son utilitarios (según la visión lacandona, algunos son necesarios para el buen cumplimiento de un trabajo); son formas de cohesión social; son mágicos; y también son un modo de comunicación con las deidades. Es decir, la función que cumplen se encuentra en íntima relación con la circunstancia de cada uno: el espacio y la actividad humana a la que acompañan. Esta gama de funciones es contrastiva con la que toma lo poético en el arte occidental, ya que actualmente se encuentra desligado de la praxis vital; por esta razón, el objetivo primordial de las vanguardias fue recuperar dicho vínculo, y según algunos teóricos como Peter Bürger, éstas fracasaron en su intento.<sup>54</sup> Los cantos lacandones, a diferencia de las formas artísticas de corte europeo, se encuentran ligados a la praxis de vida, y para encontrar una definición de su valor literario que sea sensible a los elementos que los distinguen de otras manifestaciones estéticas, busqué en las formas que adquiere su vínculo con la vitalidad humana.

Si regresamos a la hipótesis inicial, se propone que la relación entre el mundo imaginado y el fenoménico de enunciación es representada textualmente. Antes de analizar de qué manera se lleva a cabo esta representación, se debe aclarar qué distintas formas de relación explícita-directa y general mantienen estos cantos lacandones de Najá con su circunstancia. Este panorama ayuda a observar la complejidad de la dinámica entre texto lingüístico y contexto extralingüístico en la tradición oral lacandona, complejidad que me llevó a indagar en ella, en busca de valores estéticos. Ya que la clasificación se hizo como proceso previo a la edición, incluí en ella a todos los cantos a los que tuve acceso. Como se ha mencionado, mi parámetro fue la manera en que se vinculan texto y contexto, en relación con la construcción imaginativa. La presento a continuación:<sup>55</sup>

#### 1. Alegoría ceremonial

Estas canciones se enuncian durante la ceremonia religiosa, pero aquello de lo que hablan, el “mundo imaginado”, está desligado de las acciones que se realizan, o de los elementos presentes en el espacio. El constructo imaginativo se basa en una alegoría de lo que el acto ceremonial representa a nivel

---

54 Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Trad. Jorge García. Barcelona: Ediciones Península, 1974. Pág. 116.

55 Mantengo los títulos otorgados a los cantos en las ediciones originales.

mítico o religioso; las posibles relaciones que existen entre el acto y el plano metafísico sagrado no son abordadas explícitamente por el texto lingüístico.

- “El canto a los nuevos incensarios”

- “Canto del jaguar” (testimonio II y III de esta edición, de *El libro de Chan K'in y Textos y dibujos lacandones de Najá*).

## 2. Acción-símbolo ceremonial

Éstos, enunciados en contexto ritual, expresan directamente las acciones que están siendo realizadas mientras son cantados. Al mismo tiempo, las vinculan con su cualidad simbólica dentro del plano religioso. Entonces, el texto es por un lado descriptivo de lo fenoménico, y por otro representa la acción según lo que ésta significa o implica a nivel metafísico.

- “Canto a un muerto”

- “Vé tus ofrendas de tamales”

- Cantos recopilados por Alfred M. Tozzer (51)

## 3. Representación del acto

Abordan aquello que se está llevando a cabo mientras se enuncian, sin elaboración simbólica explícita de las acciones.

- “Canto al pedernal”

- “Canto al chile”, 2 testimonios (*Gramática del lacandón y Textos y dibujos lacandones de Najá*)

## 4. Realidad o acto idealizado

No se enuncian en el momento del acto que describen, y por lo tanto están desligados de su contexto. Representan una realidad a la que ya se ha tenido acceso empíricamente, pero ésta no corresponde al presente en que se canta. Para dicha representación, realizan una abstracción del acto o realidad, y crean la imagen atemporal construida socialmente.

Como descripción de la acción (relación hombre-naturaleza):

- “Canto a un pez” (dos testimonios: de *El libro de Chan K'in* y de *Textos y dibujos lacandones de Najá*)

- “Canción de la lagartija Tolok”
- “Canción del saraguato de Känänk'ax”

Como descripción de la realidad natural:

- “Canto al tucán”

#### 5. Intimista/emocional

Estas canciones son una exclamación de un estado emocional. No están anclados a una circunstancia fija ni cumplen una función comunitaria particular, aunque cuando son cantados en contextos festivos, podrían considerarse de cohesión social. Si lo que describe fue motivado por una “realidad” inicial es ambiguo y en mi opinión irrelevante.<sup>56</sup>

- “Canto de los Nawäto” (2 variantes: de *El libro de Chan K'in* y de los *Textos y dibujos lacandones de Najá*)
- “Canto a una mujer”
- “Canto de una mujer a un hombre”

#### 6. Constructos imaginativos paralelos

Desarrollan dos mundos imaginados independientes entre sí: uno está apegado al contexto de enunciación, y el otro corresponde a una construcción metafórica o imaginativa del primero.

- “Canción de los monos para los tamales ceremoniales” (2 testimonios: *Textos y dibujos lacandones de Najá* y “Canción del mico (mono araña)” de *El libro de Chan K'in*)
- “Canto del mentiroso” (2 testimonios: *El libro de Chan K'in* y “Canto al calabazo” de *Textos y dibujos lacandones de Najá*)

#### 7. Relación entre eventos

Representan una acción o evento que tuvo que ocurrir para que la circunstancia inmediata haya sido posible. Por lo tanto, el mundo imaginado se relaciona con el presente en términos de anterioridad temporal, y también de causalidad.

---

<sup>56</sup> Sería lo equivalente a analizar e investigar si Charles Baudelaire efectivamente tuvo una amada de ojos verdes y cara pálida antes de escribir “Les bienfaits de la lune”.

- “Canto del faisán (hoco)”

- “Canción del jabalí para los tamales ceremoniales”

## 8. Mágico

El único canto de esta categoría está completamente vinculado con la circunstancia de enunciación, y utiliza dos procedimientos frente a ésta: la representación de lo que se tiene delante, y de lo que se espera que ocurra, pues la vocalización busca propiciar el devenir deseado de los acontecimientos mediante representar la expectativa.

- “The Lacandon Song of the Jaguar”<sup>57</sup>

Se debe enfatizar que esta clasificación se basa en la relación texto-contexto a partir de las invariables de ambos, pero probablemente en cada enunciación se inserta el “aquí y ahora” irrepetible de modos particulares que corresponden a la variabilidad natural del canto.

### **Representación de la espacialidad y el movimiento**

Se pueden abstraer ciertos valores básicos que constituyen la circunstancia de enunciación: el tiempo, el espacio y la acción. Acción y espacio son concebidos mediante una conceptualización de “hechos” y “cosas” a los que se accede empíricamente, pero la vivencia del tiempo implica una mediación cognitiva más, ya que los primeros son abstraibles de lo perceptual, pero la temporalidad se abstrae de las nociones ya conceptuales de espacio y acción. Por esto me centro en el valor espacial, y en uno del plano de las acciones: el movimiento. Se prefiere usar este segundo término porque la acción puede involucrar a la intención o a la voluntad, mientras que el segundo se enfoca en ella a partir del parámetro de la inmediatez perceptual.

En casi todos los cantos, la representación de estos valores se da de manera denotativa o “directa”. En “The Lacandon Song of the Jaguar” (testimonio I de la “Canción del jaguar” de esta

---

57 En la primera edición de este canto, Mary y Phillip Baer lo traducen al inglés, y mantengo el título original.

edición), se refiere al cuerpo del jaguar que se tiene enfrente; en “Ve tu alimento de tamales”, se dice que los tamales ofrendados están junto a los braseros; en la “Canción del pedernal” se denotan los materiales con los que se está trabajando: la piedra, el hueso, el cuarzo. Esta forma de representación responde al uso comunicativo de la lengua, pues el sistema referencial se basa en la isomorfía culturalmente generalizada entre lenguaje y realidad.

Partamos de cómo representa la lengua lacandona, nivel sistema, a la espacialidad. Para esto retomo la propuesta de William F. Hanks, que él realiza sobre el yucateco, y que Jan Henrik Göran Bergqvist aplica al lacandón. El espacio es representado (mediante deícticos) a partir de dos perspectivas: la socio-céntrica y la ego-céntrica. La primera se relaciona con la accesibilidad y proximidad de un lugar en relación con el hablante y el receptor,<sup>58</sup> y puede revelar asimetrías entre los participantes del acto de habla respecto al elemento aludido; esto puede entenderse según los parámetros de lo inmediato y lo no inmediato.<sup>59</sup> Lo ego-céntrico refiere a regiones socialmente negociadas de inclusión o exclusión, según la perspectiva de aquél que enuncia.<sup>60</sup> Es decir, se considera que un elemento en cierta locación es o no insertado según el espacio corporal extendido del hablante. No hay un contexto situacional relevante que incorpore al receptor como parte del acto de habla.<sup>61</sup>

En un texto lírico, esta forma de concebir la espacialidad está presente dentro del nivel comunicativo, pero la representación estética de espacio y movimiento, es decir, los hechos lingüísticos de ruptura de la isomorfía fijada y de desautomatización, implican una mediación simbólica o metafórica. La mayoría de los cantos, por su carácter vocativo, conforma una noción de “yo” que se identifica con aquél que habla en el mundo imaginado, y un “tú” al que se dirige. En el constructo imaginativo se configuran un espacio y movimiento entre las dos entidades, que puede o

---

58 Hanks, William F. *Referential Practice: Language and Lived Space among the Maya*. Chicago & London: University of Chicago Press, 1990. P. 7

59 Bergqvist, Jan Henrik Göran. *Temporal Reference in Lakandon Maya: Speaker- and Event-perspectives*. London: School of Oriental and African Studies, Endangered Languages Academic Programme, 2008. Pp. 189-190.

60 Hanks. *Op cit.* P. 16.

61 Bergqvist. *Op cit.* P. 189.

no corresponder al movimiento y espacio entre cantor y ser invocado en la realidad fenoménica. En muchas ocasiones, el dinamismo entre los seres se enfatiza mediante el contraste con un ambiente estático que enmarca a la acción. El estatismo a su vez recalca la distancia entre los cuerpos y todo lo que está contenido dentro de sus límites; es decir, el contraste estático-dinámico fortalece también a la dimensión espacial.

Rescato la propuesta de Hanks para clasificar las distintas formas en que esta representación se lleva a cabo. Espacio y movimiento son concebidos mediante la experiencia de los sentidos, pero también son construcciones sociales; a partir de estos dos fundamentos, como aprehensión subjetiva de lo sensible (egocéntrica) y como constructo intersubjetivo (sociocéntrica), se abordan los recursos estéticos de los cantos sobre ellos.

Respecto al primero, los textos representan los dos valores mediante el regreso de la vivencia del espacio a lo corporal. El cuerpo determina sus ejes, y los percibe a ambos, espacialidad y movimiento, a partir de su propia sensibilidad; los despoja de la determinación cognitiva y los regresa como imagen a su forma “natural”. Son llevados entonces a sus componentes esenciales: la posición de los elementos, la distancia entre ellos; la trayectoria, la velocidad. Menciono generalidades sobre el modo en que esto se concreta en los textos, y para mayor detalle remito a la edición:

1. Representación de los valores auditivos de la realidad fenoménica a partir de la sonoridad del texto. Esto implica una intención mimética respecto al mundo empírico, y guarda relación con los usos onomatopéyicos, ya que éstos difuminan la pretendida arbitrariedad entre significado y significante: además de dotar de resonancia a la canción, caracterizan formalmente la representación mental que nos construimos mediante el contacto con el signo. La sonoridad acarrea un significado, un vínculo con la realidad imaginada por las palabras, que a su vez corresponde, en el caso de varios de los cantos, con el aquí y ahora de enunciación.

Encontramos un ejemplo en la “Canción del pedernal”. Hay una identificación total entre el sujeto imaginado y el que enuncia, y la palabra utilizada para expresar el trabajo de afilar la piedra acarrea una representación de la sonoridad de dicho trabajo:

(Traducido como: “Que todo se siente a que yo trabaje mi pedernal”)

Es de notar que el ritmo también llega a representar perceptualmente aspectos del ámbito de los significados. Nicholas A. Hopkins muestra, en el breve análisis que precede a su propuesta de traducción, cómo ocurre esto en “The Lacandon Song of the Jaguar” (testimonio I de la “Canción del jaguar” de esta edición). Él divide el canto en tres secciones. Según su lectura, en la primera, el ritmo del texto imita al del animal que camina. En la segunda, éste se rompe, ya que el jaguar escucha la canción y comienza a adormilarse (en esta parte, el lenguaje alterna entre acción y resultado). En la tercera, se imita rítmicamente el respirar del animal ya dormido.<sup>62</sup> Por el carácter mágico del canto, la primera sección se puede identificar con una *mimesis* del texto respecto a la realidad empírica, pues éste se enuncia cuando una persona se encuentra en la selva con un jaguar. Como se ha mencionado en la clasificación general, el carácter mimético busca integrar ambas realidades en una unidad simbólica, y tener repercusión en lo fenoménico a través de la enunciación. Por lo tanto, la segunda y tercera partes no representan lo que se tiene delante, pues buscan que lo exterior se mimetice a la forma rítmica del texto, y en consecuencia a su significación.

Este recurso establece una comunicación entre dos valores simultáneos de existencia de un texto, los cuales son abstraibles de él: texto en tanto que forma y en tanto que signo.

2. Representación de una mayor o menor lejanía entre la voz y la entidad aludida mediante la descripción de los valores cromáticos de la segunda. Ya que los colores opacos son poco llamativos a los sentidos, éstos se relacionan metafóricamente con lo lejano, mientras que los estridentes (específicamente el rojo), al ser fácilmente perceptibles, se vinculan con una mayor cercanía. Ejemplos de esto en la “Canción a un pez” y en el testimonio II de la “Canción del jaguar”. Según mi

---

62 Hopkins, Nicholas A. “The Lacandon Song of the Jaguar”. En *Tlalocan*. Vol. XV. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008. Pág. 112.



hipótesis sobre estos dos cantos, dicha forma de expresar la distancia se relacionaba con una circunstancia de enunciación más antigua que la de su recopilación, por lo que alguna vez sí fue representativa de la praxis que los textos describen y en que eran vocalizados, pero este vínculo se perdió al ser trasladados al espacio ritual. En el caso del segundo, el color rojo creó una nueva relación con su contexto, y ahora lo representa según el último recurso, mencionado posteriormente, de espacio y movimiento como construcciones sociales.

3. Las reiteraciones líricas adquieren una significación espacial y de movimiento. Este punto se relaciona con el ritmo, pero tiene implicaciones distintas. En la morfología lacandona uno de los sentidos usuales de la raíz verbal reduplicada es la acción repetida. Lo mismo ocurre a nivel textual, y esto se puede dar de manera directa-denotativa, o a partir de una metáfora. En la “Canción del mentiroso”, la repetición de ciertas frases implica una acción en el mundo empírico que se lleva a cabo indefinidamente; por la yuxtaposición de dos realidades independientes en el canto -el doble sentido que construye una realidad metafórica sobre la fenoménica-, el deseo sexual concebido como suceso, y expresado mediante la reiteración de frases idénticas, representa el acto repetido de beber al momento en que el canto es enunciado.

Las repeticiones, en relación con el movimiento, también pueden implicar progresión. En las canciones de caza, a cada reiteración le corresponde una representación imaginativa distinta, pues implica un mayor acercamiento, y un espacio más estrecho entre cazador y presa.

La reiteración lírica es la forma fundamental en que espacio y movimiento del *performance* son representados en el texto lingüístico de todas las canciones, aunque sus significados denotativos estén completamente desligados del contexto.<sup>63</sup> Pues este recurso, antes que nada, asegura la correspondencia entre el espacio-tiempo abarcado por el canto y el espacio-acciones que buscan ser enmarcadas por su enunciación. Aunque esto puede parecer una trivialidad, cobra importancia en el espacio ritual. Las reiteraciones permiten la flexibilidad del texto ante la longitud (en términos

---

63 Ofrezco la definición de significado denotativo que propone Umberto Eco: La denotación es “la referencia inmediata que un código asigna a un término en una cultura determinada”. Eco, Umberto. *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Barcelona: Editorial Lumen, 1978. Pág. 111.

temporales) siempre cambiante de los actos ceremoniales, y aseguran que siempre se configurará una unidad entre ambos. Las palabras o frases repetidas adaptan temporalmente al canto a su aquí y ahora específico, y son uno de los factores de su variabilidad.

En los ritos, aunque el contenido de los enunciados no guarde relación con las acciones, la repetición de un elemento textual puede implicar que algo se realiza una y otra vez; en estos casos, sin acceso directo al espacio de enunciación es difícil determinar si la forma está representando, aunque sea “subterráneamente”, otros elementos de los actos. Hay otras ocasiones en que la relación entre la palabra o frase y aquello que se realiza, a pesar de que haya una elaboración simbólica como mediación, sí es evidente, como en este ejemplo de “Ve tu alimento de tamales”:

7 *He' bina'an huntz'itir, Itzanohk'uh. Huntz'it ka ch'a'ik.*

8 *Ka ch'a'ik huntz'it, he' Na'ten.*

(Traducido como: “Se ha ido, de verdad, un tamal para Itsanojkuj, señor del frío. /Uno de igual tamaño aceptas. Madre, un tamal llevas de igual tamaño, es verdad.”)

En este caso, la enunciación de varias frases seguidas que reiteran la palabra *huntz'it(ir)* (‘tamal’) expresa que distintos tamales están siendo colocados delante de los braseros en el momento mismo en que las oraciones son dichas: primero en el de Itsanojk'uh, luego en el de la diosa aludida.

4. Se representa metafóricamente el movimiento de una entidad (persona o animal) a través del movimiento imaginario de valores perceptuales. Se dice que el “sonido se acerca” para expresar que una persona se mueve hacia aquello que está generando el ruido. Esto ocurre en la “Canción del jabalí para los tamales ceremoniales”, aunque en éste hay una mediación lógica (causal) entre el movimiento expresado en el constructo imaginativo y la circunstancia de enunciación, por lo que, a pesar de que el contexto sí es representado en el texto de esta canción mediante otros recursos del orden de la construcción social del espacio, lo que hemos llamado “el movimiento imaginario de valores perceptuales” forma parte de una vinculación conceptual, pero no de la inmediatez sensorial que la

representación en sentido estricto implica.

Presento ahora las maneras en que el espacio y el movimiento son representados a partir de la construcción social sobre éstos, lo cual se relaciona con los símbolos determinados culturalmente.

1. Los dos valores son representados a través de un elemento material que los simboliza. Por ejemplo, en la “Canción del pedernal”, la mención constante de las aves caracteriza a la flecha mediante una vinculación entre la trayectoria idealizada de ésta por el aire y el vuelo de los pájaros. Simbólicamente, por este “vuelo”, ambos se relacionan entre sí como elementos celestes.

2. Representación a partir de la alusión a una deidad. Esto es evidente en “Ve tu alimento de tamales”:

3        *Ne ti' ku man u ximbar Säkapuke'!*

(Traducido como: “Justo ahí Sakapuk en su andar pasa, el Blanco Señor Jaguar”)

Säkapuk, “Jaguar Blanco” o “Jaguar Destructor”, es relacionado con la estrella Venus (de ahí la alusión al color). El canto, con la mención de este dios, representa el espacio-tiempo de la enunciación, ya que expresa que anochece mientras se canta y la ceremonia es llevada a cabo.

3. Se rescatan ciertos rasgos perceptuales de la circunstancia de enunciación y se insertan al mundo imaginado. Aunque esto se relaciona con el espacio corporal-sensorial, se clasifica dentro de lo social porque la comprensión de la alusión se basa en el conocimiento de la naturaleza y características de las ceremonias, y por lo tanto de la religiosidad lacandona. Por ejemplo, en la “Canción del mono para los tamales ceremoniales” la inclusión de *chäk p'ookir* (sombrero rojo) cobra sentido si se conoce la vestimenta ritual, y la reiteración de este color en *chäk muyar* refuerza, además de la presencia de las tiras de amate en el acto, el simbolismo sacrificial del rojo como sangre humana.

Falta aclarar la manera en que estas formas de vinculación con el contexto representan una ruptura de la isomorfía, y en consecuencia, son experimentadas como estéticas. Las palabras en su función

comunicativa, en el uso cotidiano de la lengua, son trascendentales, pues tienen un carácter objetivante.<sup>64</sup> La aprehensión cognitiva del elemento por conocer implica la abstracción de su contexto, un “desprendimiento de una totalidad inmanente”.<sup>65</sup> Con el acto eidético de nombrar, el concepto que resulta termina por alejar al hombre del mundo.<sup>66</sup>

Las canciones lacandonas, a través de los recursos mencionados en el apartado anterior, configuran una dependencia de las formas lingüísticas con lo externo, pues se vuelven plenas, es decir, su significado se completa, mediante la percepción del nexo circunstancia-canto. La atención de quien tiene contacto con el texto no se enfrasca en los sentidos construidos por la palabra, los cuales, cuando se usan cotidianamente mediante la denotación, son representaciones definidas por oposiciones semánticas al interior del sistema autónomo de la lengua,<sup>67</sup> y por lo tanto se escinden de aquello a lo que refieren; pero dicha atención tampoco se deja llevar por las acciones externas, pues se coloca la mirada precisamente en la relación imaginada entre idioma y universo fenoménico. La desautomatización es provocada a través de la experiencia de enunciar un lenguaje cuya isomorfía, el vínculo que establece entre las proposiciones y los hechos, ha sido despojado de su valor trascendental, de su carácter lógico y denotativo, carácter que construye una separación entre el yo y el mundo referido. Se conforma una vivencia distinta al acto cotidiano del habla a partir del mismo medio que éste utiliza: la palabra. El sujeto se detiene en lo enunciado (lo desautomatiza) al intuir que lo dicho lo lleva a experimentar una inmersión en el aquí y ahora, “una simbiosis cognitiva con el mundo”.<sup>68</sup> Y dicha inmersión es la particularidad de este impacto estético. Al relacionar, mediante la sonoridad, al lenguaje con la acción de afilar la piedra, se disuelve lo que separa a la imagen mental del acto; representar la noche mediante la deidad que la provoca compromete a la ceremonia con el mantenimiento del orden del día y la noche; nombrar las ofrendas que están siendo colocadas frente

---

64 Johansson, Patrick. “El sentido y los sentidos en la oralidad náhuatl prehispánica”. En: *Acta Poética*, 26 (1-2). México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005. Pág. 520.

65 *Ibidem*

66 *Ibidem*

67 Según Umberto Eco, en quien me baso para definir los significados denotativos, la palabra aislada denota una posición en el sistema semántico, y por esto se define a partir de oposiciones. Eco, Umberto. *Op cit.* Pág. 111.

68 Johansson, Patrick (2005). *Op cit.* Pág. 520.

a los incensarios comunica la materialidad del alimento con el mundo metafísico de los dioses mediante una palabra que unifica, en lugar de escindir.

Es éste un estremecimiento estético basado en la percepción de una unidad. Al conformar un *hic et nunc* unificado, contrasta con lo que se vive cotidianamente. Dicho contraste configura la sacralidad de la armonía ceremonial, pues crea una ruptura en el espacio, que deja de concebirse como homogéneo:

[la] ausencia de homogeneidad espacial se traduce en la experiencia de una oposición entre el espacio sagrado, el único que es real, que existe realmente, y todo el resto, la extensión informe que le rodea. [...] la experiencia religiosa de la no-homogeneidad del espacio constituye una experiencia primordial, equiparable a una «fundación del mundo».<sup>69</sup>

La sensación y el saber intuitivo encarnan la experiencia estética en que canto, espacio y participantes coinciden y se fusionan en lo instantáneo del impacto. Esta vivencia puede ser entendida por el individuo de distintas maneras: como una “hierofanía”, es decir, como “algo sagrado que se manifiesta”,<sup>70</sup> o como el contacto con lo artístico. En relación con la manera en que se conceptualiza lo estético puede cumplir distintas funciones a nivel intersubjetivo: ser un elemento de cohesión social, o de experimentación colectiva de una misma creencia religiosa. Los cantos lacandones se colocan en esta segunda forma de aprehensión conceptual de lo estético. Esto quiere decir que al leerlos como literatura están siendo descolocados, pues se desprenden del esquema epistémico del que son parte para pasar a otro, que los considera como arte. Y esto lo realizamos porque al insertarlos en esta nueva estructura de pensamiento, se construye sobre ellos el horizonte de expectativas que permite al lector hispano-mexicano experimentar el valor estético que éstos ya presentan en su naturaleza formal. El presente trabajo implica entonces tres transposiciones simultáneas: de lo oral a lo textual, del lacandón al español, y de lo sagrado a lo literario.

---

69 Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. 4<sup>o</sup> edición. Trad. Luis Gil. Madrid: Guadarrama/Punto Omega, 1981. Pág. 14.

70 *Ibid.* Pág. 9.

## Capítulo II:

# La traducción como lectura ante un horizonte fragmentado

La traductología moderna, nacida a mediados del siglo pasado, ha hecho notar que la traducción, entendida como resultado textual y como proceso, implica un acto de lectura y de subjetivación de una unidad semiótica. Desde esta óptica, Roman Jakobson (1959) establece una distinción entre tres formas de leer un signo verbal. La primera es la traducción intralingüística o reformulación, la cual implica una interpretación de los signos verbales mediante aquellos de la misma lengua. La segunda, la traducción interlingüística, es una interpretación de los signos verbales mediante los de cualquier otra lengua. Finalmente, la intersemiótica o transmutación es la interpretación de los signos verbales mediante los signos de un sistema no verbal.<sup>71</sup> En la actualidad, se difumina la división entre éstas, pues al relacionar el acto traductivo con todo proceso de transformación de un texto original, se vuelve evidente que las tres formas de traducir están implicadas tanto en el proceso como en el resultado.<sup>72</sup>

Las ramas de la traductología se basan en distintas perspectivas con que se aborda el fenómeno de la traducción; se piensa en éste como acto de comunicación (que puede ser de contacto intercultural), como operación textual y como actividad cognitiva.<sup>73</sup> En tanto que interpretación, es entendida como un hecho histórico e ideológico. En los siglos de reflexión sobre la práctica, constantemente ha sido cuestionado el apego a la forma, frente al rescate del sentido o la intención; y la fidelidad al original, frente a la libertad creativa del traductor.

En los enfoques postestructuralistas hermenéuticos, se considera al texto traducido como un punto de partida y no de llegada, un acto de recreación y reescritura, y se reivindica la tarea del traductor como escritor y crítico.<sup>74</sup> La deconstrucción derridiana cuestiona la noción de original. Según Jacques Derrida,<sup>75</sup> el texto no tiene principio ni fin, ni estabilidad. Éste tiene muchos significados posibles que se complementan y a veces se contradicen; su traducción, entonces, es la de

---

71 Jakobson, Roman. "On linguistic aspects of Translation", in R. A. Brower (ed.). *On translation*. Cambridge: Harvard University Press, 1959. ("En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción". En: *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral, 1975.) Pág. 69

72 Hurtado Albir, Amparo. *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Sexta edición. Madrid: Ediciones Cátedra, 2013. Pág. 27.

73 *Ibid.* Pág. 40.

74 La idea de la traducción como un acto subversivo es desarrollada y defendida por C. A. Vidal Claramonte en su texto *Traducción, manipulación, deconstrucción*. Claramonte reivindica la intervención del traductor, cuestiona la supremacía del texto original, y busca develar las relaciones de poder dentro de la práctica. *Ibid.* Pág. 570.

75 Jacques Derrida en *Ibid.* Pp. 570- 571.

muchos otros textos. En el resultado, el autor pierde poder, pues la deuda del traductor es con el hecho lingüístico en sí, el cual está en constante mutación, al igual que la traducción misma.<sup>76</sup>

Con base en el postestructuralismo, las teorías poscoloniales han asumido una postura frente al acto traductivo. Según esta perspectiva, los flujos de traducción están condicionados por relaciones de poder, pues la hegemonía económica y cultural determina qué es aquello que vale la pena ser traducido.<sup>77</sup> Ovidi Carbonell explica que la traducción es “cosustancial a la experiencia colonial y poscolonial, el paso entre identidades y todo aquello que las constituye: lenguas, culturas, experiencias temporales y geográficas”.<sup>78</sup> En este punto de vista se busca poner de manifiesto el enramado ideológico que la cruza. Según Douglas Robinson, traducir puede desempeñar tres papeles en las sociedades poscoloniales: 1) canal paralelo de colonización, relacionado con la educación y con el control de los mercados e instituciones; 2) defensa de las desigualdades culturales que subsisten después del colapso que provoca el colonialismo; 3) canal de descolonización.<sup>79</sup>

En Hispanoamérica, la traducción fue fundamental para la integración mutua de las culturas indígenas y el cristianismo, y para la aportación del pensamiento independentista a los “españoles americanos”.<sup>80</sup> Como antecedente a las traducciones de los cantos lacandones, vale la pena reflexionar sobre la manera en que fueron llevadas a cabo las primeras propuestas frente a textos indígenas, pues éste es el punto de partida para las que se han realizado durante los siglos siguientes.

En las sociedades coloniales, el traductor se encontraba frente al siguiente problema: el texto americano (ritual, mítico, de curación...) era “arrancado” de su contexto natural de producción para ser “expuesto” ante la mirada europea, la cual en última instancia, juzgaba su contenido como idolátrico.<sup>81</sup> Para ello, era indispensable que éste pareciera objetivo, trasladado mecánicamente sin

---

76 *Ibidem*

77 *Ibid.* Pág. 621.

78 Carbonell, Ovidi. *Traducción y cultura. De la ideología al texto*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1999. Pág. 236.

79 Hurtado Albir. *Op cit.* Pág. 625.

80 Vega Cernuda, Miguel Ángel. “Momentos estelares de la traducción en Hispanoamérica”. En *Mutatis Mutandis*. Vol. 6, No. 1. Medellín, Colombia: Universidad de Antioquía, 2013. Pág. 27.

81 Viereck Salinas, Roberto. *La traducción como instrumento y estética en la literatura hispanoamericana del siglo XVII*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003. Pág. 160.



mediación alguna;

todo lo cual no es más que un “efecto” forzado por la verosimilitud, pues no sería creíble un texto que pareciera muy occidental y que, por lo mismo, diera más la impresión de invención que de “registro”. Sin embargo, no se podía presentar un texto que resultara tan extraño que fuera incomprensible para el lector europeo. Entonces, el problema era dar noticia de lo extraño de una manera comprensible a partir de la letra impresa.<sup>82</sup>

La solución a la que recurrieron los traductores fue lo que Viereck Salinas llama “literaturización” de los textos orales, rituales o míticos. Éstos eran presentados como formas literarias, lo cual, por supuesto, implicaba una elaboración ficcional y una asimilación a la perspectiva de occidente. Esto fue realizado mediante una adecuación formal del discurso oral al género lírico:

Lo que, en parte, puede que explique que se haya usado [la forma lírica] para presentar contenidos tan “extraños” y “condenables”. No hay que olvidar que la falta de referencialidad de la lírica fue, por siglos, el principal obstáculo para su existencia entre los géneros literarios. Al fin y al cabo, los contenidos “demoníacos” de estos textos no podían ser más que el producto de una imaginación guiada por el mal que, en última instancia, deforma la realidad. Como se sabe, la vinculación de la poesía lírica al mal es una tradición larguísima que tiene ya su manifestación en la *República* platónica, lugar ideal donde estaría vedada la existencia de los poetas.<sup>83</sup>

Si cambiamos de punto de vista, observamos que el proceso de “literaturización” implica que desde las primeras traducciones realizadas por los misioneros en la sociedad colonial, se configura en el texto una función más allá de la instrumental, esto es, una función estética. Esto inicia una tradición de difuminar en el resultado textual las tensiones inherentes a la práctica de traducir obras indígenas, razón por la cual constantemente se busca disminuir las marcas de subjetividad en la traducción para brindar una ilusión de “objetividad” del texto transcrito.<sup>84</sup>

---

82 *Ibidem*

83 *Ibid.* Pág. 161.

84 *Ibid.* Pág. 166.

## La traducción de cantos lacandones

Todas las canciones lacandonas rescatadas a través de medios escritos han sido sujetas a propuestas previas de traducción. Los cincuenta y un cantos recopilados por Alfred M. Tozzer fueron traducidos por él al inglés en *A comparative Study of the Mayas and the Lacandones*. Su posterior versión en lengua española, realizada por el Instituto Nacional Indigenista, se basa en la inglesa del autor. “The Lacandon Song of the Jaguar”, testimonio I de la “Canción del jaguar” de esta edición, fue inicialmente llevada al inglés por Mary y Phillip Baer (quienes la rescataron y la publicaron por primera vez). Varios años después, Nicholas A. Hopkins realiza una segunda propuesta en el mismo idioma. Las canciones recopiladas por Robert D. Bruce que se publican en *El libro de Chan K'in* y en la *Gramática del lacandón* las tradujo el autor al español, y las de los *Textos y dibujos lacandones de Najá* son llevadas simultáneamente a lengua inglesa e hispana. Varias de éstas han sido reeditadas en distintos espacios, pero siempre se presenta la traducción de Bruce. En el texto *Een uitgebreide etnografie van de Lacandon Maya's van Chiapas, Mexico*, Sebastiaan Eduard Markus Roeling las lleva al alemán, pero él parte de la versión de su recopilador, y no del lacandón. Jon McGee publica un nuevo testimonio de la “Canción del mentiroso” y lo traduce al inglés.

Prácticamente todas las ediciones mencionadas son bilingües. Las excepciones son la versión en español de las canciones de Tozzer, realizada por el INI (para tener acceso a los textos en lacandón tenemos que ir a la edición original, de 1907), y los *Textos y dibujos lacandones de Najá* de Bruce, que es trilingüe (lacandón-español-inglés). A continuación, se comenta cada una de estas propuestas, y la mirada sobre las canciones lacandonas que cada una de ellas representa.

Alfred M. Tozzer realizó la primera recopilación y traducción de cantos, incluidos en la obra mencionada. El aparato crítico que los acompaña se centra en anotaciones sobre el lenguaje que utilizan, lo cual revela que el autor da importancia a la especificidad lingüística representada por ellos, y que no los publica como forma de ilustración de la ceremonia descrita en la parte principal de su obra. La traducción al inglés presenta varios paréntesis con los cuales se contrasta lo que literalmente el texto expresa (la parte explicitada de las formas), con los elementos lingüísticos que no están

presentes en el texto, pero que son, según el autor, implícitos y pertinentes para completar el sentido inmediato en la lengua destino. Estas notas representan una intención de “reconstrucción lingüística”. Se da un ejemplo, de la traducción del canto No. 14:

*Do not injure (by having) bite him (my son) the serpent my son. Do not injure (by sending) death.*<sup>85</sup>

A lo largo del siglo XX, la antropología y la etnografía enfatizan su carácter científico, por lo que se buscan formas de mantener la “objetividad científica”, es decir, el menor grado de subjetivación posible, y por lo tanto, pretenden evitar las mediaciones ideológicas del investigador (la objetividad en el discurso fue refutada y problematizada ampliamente en la segunda mitad del siglo, por lo que surgieron propuestas alternativas dentro de estas disciplinas, sensibles a la imposibilidad de evitar mediaciones, y a las nuevas posibilidades que esta consciencia implica). Sin embargo, en el tiempo de la publicación de Tozzer (1907), la influencia del pensamiento científico en las materias aún no alcanzaba el grado de especialización al que llegaría, por lo que la visión del mundo del antropólogo deja una clara huella en la manera de traducir (huella que ha sido valorada en corrientes literarias, pero evitada en las antropológicas o lingüísticas). Presento dos casos que ilustran esto.

La palabra *yum* designa “deidad” o “dios”. Es traducida usualmente como la segunda (“dios”), y también como “señor”. En el canto No. 4, Tozzer la traduce como *the god*, pero en el No. 5, como *father* (“padre”), solución que se repite en varios cantos posteriores. Esto, evidentemente, inserta en la religiosidad lacandona la vinculación judeocristiana del dios con la figura paterna, y asume que un dios principal siempre sería relacionado con esta noción.

Otro ejemplo es la traducción de *yahil* por *evil*. Al igual que la palabra “mal” en español, *evil* es una forma ambigua que puede tomar distintos sentidos: se entiende como “infortunio”,

---

85 Tozzer, Alfred M. *A Comparative of the Mayas and the Lacandones*. New York: Published for the Archaeological Institute of America by MacMillan, 1907. P. 176.

“enfermedad” o “maldad”. *Yahil* (o *yahir*) refiere exclusivamente a la enfermedad,<sup>86</sup> y en el contexto en que la registra Tozzer, forma parte de la ceremonia dirigida al bienestar físico de los hijos. El problema de la solución del autor es que hay un alto grado de discordancia entre *yahil* y *evil*, pues la primera tiene un significado mucho más especializado que la segunda; *evil* abarca un área de significación bastante mayor. Esta discordancia, en el contexto religioso, resulta en la amplia posibilidad de interpretación de una dicotomía bien-mal en la religión lacandona, lo cual implica, al igual que en el caso anterior, una mirada sobre la religiosidad de los lacandones desde los estándares judeocristianos.

La traducción de Mary y Phillip Baer para “The Lacandon Song of the Jaguar” es presentada por ellos en dos pasos, literal y libre. Su versión final (libre) es sumamente ilustrativa de la visión de los investigadores sobre el texto. Como gran parte de las canciones de Najá, y en realidad como buena parte de las manifestaciones líricas, este canto se basa en reiteraciones que lo dotan de un ritmo particular. Es evidente que los Baer conciben una división tajante entre significado y forma, y consideran prescindible la transmisión de la segunda. Optan por eliminar la información “repetida”, por lo que excluyen frases cuando éstas “repite” dicha información. Las líneas finales:<sup>87</sup>

8 *Tu yek'er in nok'.*

(ahí la mancha de mi piel/ropa; o se mancha/ensucia/ennegrece mi piel/ropa)

9 *Tu yek'er in k'äb.*

(ahí la mancha de mi mano/pata delantera; o se mancha/ensucia/ennegrece mi mano/pata delantera)

10 *Tu yek'er in xikin.*

(ahí la mancha de mi oreja; o se mancha/ensucia/ennegrece mi oreja)

Son traducidas en un sólo enunciado:

---

<sup>86</sup> La palabra deriva de la raíz *yah*, “dolor” o “doloroso”, como lo registra Bruce en su *Gramática* y Hofling en su *Diccionario*.

<sup>87</sup> Mantengo la ortografía utilizada por los Baer en su publicación.

*My hide and feet and ears are stripped.*

Las líneas iniciales:

1        *Jujun tsit in jitik in wok.*

(Uno a uno -de igual tamaño- trenzo mi pie/pata trasera)

2        *Jujun tsit in jitik in k'äb.*

(Uno a uno -de igual tamaño- trenzo mi mano/pata delantera)

Son traducidas por los Baer de la siguiente manera:

*I pick up each of my feet and let them fall on the trail.*<sup>88</sup>

Del último ejemplo podemos rescatar otro elemento: la segunda parte, *and let them fall on the trail*, es información que no está presente en los cantos. Esto muestra que la propuesta no es una presentación del significado del texto, sino que busca darle forma. Hay un ordenamiento previo, y el texto traducido explicita lo que, según la interpretación de los Baer, dota de coherencia a aquello dicho por la canción. La traducción entonces se basa en la idea de que el canto es lógico gracias a una información implícita. Dicho contenido necesario para la comprensión literal, que el lector sabe implicado pero que no está presente en el hecho lingüístico, es considerado como parte del mensaje. Claro que este saber tácito no es accesible para todos los lectores. Los Baer buscan transmitirlo (pensándolo como un significado inherente, y no como resultado de una interpretación) a manera de apoyo a un público que es ajeno al modo en que la discursividad lacandona construye sentidos. En esta visión, el valor del texto se basa en su estatus de portador de conocimiento.

---

88 Baer, Mary & Phillip. "The Lacandon Song of the Jaguar". En *Tlalocan*. Vol. II, No. 4. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1948. Pág. 376.

La propuesta de traducción de Nicholas A. Hopkins sobre este mismo canto viene acompañada por una reflexión sobre su estructura y el efecto de cada una de sus partes. El autor reacciona frente a la postura de los Baer y realiza una defensa de la forma, partiendo del análisis discursivo de la lengua lacandona. Al respecto dice: “el conocimiento de las lenguas mayenses se ha incrementado dramáticamente, y se ha expandido el interés académico hasta incluir cuestionamientos del discurso, es decir, la estructura textual detrás de la oración”.<sup>89</sup> A pesar de que su punto de vista es más lingüístico que literario, Hopkins hace reflexiones propias del valor estético, las cuales han sido expuestas en el subcapítulo “Representación de la espacialidad y el movimiento” del capítulo anterior.

Su traducción se basa en una interpretación del significado del ritmo; ya que éste es su interés central, Hopkins busca mantener la estructura y las reiteraciones. Observo otras dos características de su versión. Las líneas 6 y 7 en lacandón:<sup>90</sup>

6 *Tin kăxtaj u pachtăkij che’.*

7 *Oken tin wenen yokor jenen che’.*

Son traducidas de la siguiente manera:

6 *I looked for a fallen tree (to lie on).*

7 *I’m going to sleep on that (fallen) tree.*

Los paréntesis son significativos. El de la línea 6 muestra el mismo interés de los Baer por ordenar lógicamente la información dada por el canto. Para el autor es pertinente explicitar la causa de la acción del jaguar, y por lo tanto dotar de “claridad de sentido” al texto. La inclusión de esta nota revela que brindar claridad es considerado prioritario frente al mantenimiento de la unidad rítmica.

---

89 Hopkins, Nicholas A. “The Lacandón Song of the Jaguar”. En *Tlalocan*. Vol. XV. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008. Pág. 112. (La traducción es mía)

90 Mantengo la ortografía utilizada por el autor.

Encontramos la segunda característica de su propuesta en el análisis de las mismas líneas. Hopkins traduce como *fallen* (caído) dos formas completamente distintas: *jenen* y *pachtäkij*. Un análisis morfológico revela la diferencia semántica entre ambas.<sup>91</sup> Esto muestra que el interés formal está especificado en un interés estructural, pero deja de lado la problematización de las formas lingüísticas particulares.

El artículo comienza con la presentación de la traducción literal y libre de los Baer. Después Hopkins presenta su análisis, y al último incluye el texto traducido según su propuesta personal. No queda claro, pero la estructura del artículo sugiere que su versión en inglés se basa en la literal de los Baer, y por lo tanto él no parte del lacandón.

El testimonio de la “Canción del mentiroso” de McGee forma parte de un estudio de simbolismo, dentro de la perspectiva que defiende la existencia de símbolos generalizados y compartidos por distintas culturas del mundo. El autor es consciente de que el texto no implica sólo expresión directa de información, lo cual es particularmente evidente en esta canción en específico, por el recurso metafórico con el que se construye (sustitución del deseo incontrolable de beber por el deseo hacia una mujer). La inclusión del canto en su artículo busca ilustrar y apoyar una argumentación a favor de un sistema simbólico intercultural. Por la visión que tiene McGee de su sustrato simbólico, él no pretende un ordenamiento lógico, pero sí una reconstrucción y explicación lingüística (de manera que sus construcciones se aclaren en su literalidad, como en la propuesta de Tozzer). Varias líneas son acompañadas por corchetes que exponen las formas lingüísticas implícitas en el canto. Esto, naturalmente, compromete el ritmo y la unidad significativa representada por cada una, y por el texto en su totalidad.

El sistema simbólico de una comunidad puede manifestarse o no por medios literarios. Éste más bien permea en distintos ámbitos, empezando por la manera culturalmente generalizada de interpretar el mundo. La “Canción del mentiroso” es leída por McGee como “portadora” de este

---

91 Analizo la forma *pachtäkij* en la “Advertencia editorial”, la “Nota de traductora” y la “Canción del jaguar”, por lo que remito a dichos espacios para mayor información sobre ésta.

sistema, pero no es investigada desde su carácter de texto literario. Esto se ve reflejado en su labor traductora, ya que el autor realiza dos propuestas distintas: una literal, en la que presenta la frase *little wife* (esposita) al igual que en el canto lacandón; y otra en la que sustituye *little wife* por *balché* (bebida alcohólica tradicional de los lacandones). Entonces, hay una traducción que mantiene el juego metafórico basado en la sustitución del objeto del deseo, recurso que se sustenta en el paralelismo entre el placer de la bebida y el placer sexual; y otra en que se busca “aclarar la metáfora”, por lo que se presenta en su explicación y no en su particularidad semiótica. Ésta segunda se aleja de la identidad estética del canto, y claramente no pretende configurarse como una alternativa para su difusión. Al presentar una traducción-explicación, el traductor desliga lo simbólico de lo estético, y a lo simbólico lo interpreta como idea, y no como forma concreta lingüística. La propuesta realizada en esta lógica es completamente ajena a la noción de lo literario, y su existencia revela el carácter ilustrativo de la inclusión del canto en el artículo (pues éste clarifica un simbolismo cultural).

Vayamos ahora a las traducciones de Robert D. Bruce. Cada publicación del investigador representa una postura y visión distintas frente a las canciones. En *El libro de Chan K'in* se incluye el texto en lacandón (según su división morfológica), la traducción literal y la libre. Al interior de la literal, el autor yuxtapone distintas notas y reflexiones culturales, lingüísticas y de interpretación, y en la libre, se insertan notas que responden a la misma necesidad de “reconstrucción lingüística” que ya hemos visto en propuestas anteriores. Presento algunos ejemplos de su anotación a la traducción literal:

4. azote-azote guapaque [guapaque: especie de tamarindo cimarrón. Préstamo del náhuatl cuapactli, “madera dura”], pela-pelar guapaque.<sup>92</sup>

2. aquí/ahora está/sucede mi desear-a (a algo o a alguien). [El informante indicó que el sentido de ts'i'ot-ik, “desear-le” en este caso es “mentir”. Este sentido parece ser contextual o entilística [sic], pues no se reconoce ninguna base

---

92 Bruce, Robert D. *El libro de Chan K'in*. México: INAH, Departamento de Lingüística, 1974. Colección científica, no. 12. Pág. 297.



puramente lingüística para ello.]<sup>93</sup>

13. ante/sucede su acabar-lo-delante (se acaba el mundo). Ante/sucede su ruido grillo, sucede su ruido... sucede su ruido su grillo-de cielo [Implícito: ...u maa(n)-s-i(k) ka'an, "...el paso del cielo."]<sup>94</sup>

Y ejemplos de las notas a la traducción libre (reconstrucción lingüística):

5. Vé [tus ofrendas] con los braseros. Vé, pues [nuestra] gratificación para las curaciones [que nos hiciste].<sup>95</sup>

11. Está muerto "su" [mi] abuelo, quien los hizo antiguamente [los incensarios].<sup>96</sup>

Algunas muestran lo que Bruce entiende a partir de una forma lingüística particular, en oposición al contenido literal de la misma, como en el caso de:

3. Tus senos son bien sentados [formados].<sup>97</sup>

4. Vé tus ofrendas de tamales [tu alimento de pan].<sup>98</sup>

Otras desdoblan la polisemia de las palabras, al presentar un sentido en el texto "fijado", y el otro entre corchetes, como este ejemplo del "Canto al mico (mono araña)", testimonio I de la "Canción del mono para los tamales ceremoniales" de esta edición:

11. Están cantando los micos. Del [árbol] la nube muyal viene el canto de los micos.<sup>99</sup>

---

93 *Ibid.* Pág. 292.

94 *Ibid.* Pág. 314.

95 *Ibid.* Pág. 320.

96 *Ibid.* Pág. 322.

97 *Ibid.* Pág. 292.

98 *Ibid.* Pág. 320.

99 *Ibid.* Pág. 297.

Y de la “Canción del mentiroso”:

6. No aguanta ya mi alma, pero tú me dejarás [tirarás].<sup>100</sup>

Las reflexiones incluidas a través de la anotación entre corchetes en ambos niveles de traducción muestran la complejidad del diálogo entre el conocimiento del investigador y el contenido de los cantos, pues reflejan una postura crítica frente a aquello expresado en los textos, en oposición a la creencia de los Baer en una respuesta única en la lectura de su literalidad, a la que se tiene acceso a partir del pensamiento lógico. En la perspectiva de Bruce, se considera a las canciones como materia de conocimiento (lingüístico y cultural), pero éste no es explicitado para un ordenamiento del mismo. El autor propone una visión basada en la problematización del encuentro entre aquello que los textos transmiten y el punto de vista del lector, y por lo tanto, interpreta los significados como materia de reflexión y de generación de cuestionamientos sobre ellos mismos, y también sobre la mirada propia. El autor mantiene el énfasis en los cantos como transmisores de un conocimiento; por la inclusión de las notas, la propuesta de traducción no los configura como unidades formales.

En la *Gramática del lacandón*, el punto de partida de Bruce es muy claro: el interés lingüístico. Por esto, más que fijar las canciones según una norma ortográfica personal (lo cual sí hace en sus otras dos publicaciones), las mantiene en su transcripción fonética. La traducción en dos pasos es otra decisión que revela la preocupación por el estudio de la lengua a partir de los textos. En cuanto a la versión libre, está claro que no es la prioridad del autor configurarla como forma estética en sí misma. Esto se puede ver por el hecho de que no le da importancia a la división en líneas (la cual puede ser importante para percibir el ritmo, y para transmitir en un medio escriturario su enunciación musical); y también por la naturaleza de sus anotaciones. Bruce inserta en el texto traducido notas que explican

---

100 *Ibid.* Pág. 293.

lo que el canto dice mediante la vinculación del contenido con una serie de valores culturales; éstas explican rasgos de la religiosidad y las creencias lacandonas que se ponen en juego en la canción particular.

Todos los cantos son incluidos en la gramática a manera de apéndice. Estos apéndices, en su totalidad, pretenden representar una caracterización de ciertos aspectos de la cultura lacandona (sus dioses, su cultura material), para vincular con los “sujetos vivos” la información lingüística presentada en la parte principal de la publicación. Por lo tanto, más que mostrar los textos como manifestaciones estéticas, se incluyen como ventana hacia una cultura. Esto se ve claramente en la “Canción a un muerto”, dado su carácter ceremonial. Presento ejemplos de la explicación cultural brindada en la anotación a la versión libre:

10 Descansa ya en el bajo mundo, pues yo te he dado (para tu viaje con mis ofrendas).<sup>101</sup>

23 Yo te dí tus perros de guía (para que te llevaran al bajo mundo).<sup>102</sup>

27 Con el Joven Señor del Sol (=Sr. del bajo mundo).<sup>103</sup>

Hay otro elemento en la traducción de este canto, ajeno al uso de los paréntesis, que revela la importancia que le otorga el autor a mostrar y explicar información de cultura a través de ellos. Él maneja la hipótesis de que el nombre Xtabay hace referencia a la deidad Ixtab, y no a los seres sobrenaturales de mismo nombre que son parte de la tradición lacandona, ni a “la Xtabay” de las leyendas mayas.<sup>104</sup> Ixtab, según la única mención que existe de ella en la obra de Fray Diego de

---

101 Bruce, Robert D. *Gramática del lacandón*. México: INAH, Departamento de Investigaciones Antropológicas, 1968. Pág. 117

102 *Ibidem*

103 *Ibidem*

104 A mi parecer, esta hipótesis de Bruce no se sostiene, pues es casi nulo el conocimiento que se tiene sobre Ixtab, de cuya existencia no podemos estar siquiera completamente seguros. Remito a la introducción de la “Canción a un muerto”.

Landa, se vincula con los suicidas y colgados; Bruce retoma esta referencia, y en su propuesta traduce “Xtabay” como “La-Muerte”. Esto implica una doble interpretación, a partir del contexto textual en que aparece el nombre: primero, que éste refiere a una diosa antigua que ya no figura dentro de la religión ni la mitología de los lacandones; y segundo, que en la sociedad lacandona hay una ampliación del área o espacio de la realidad vinculado con la supuesta Ixtab, de manera que se expande su “dominio”, éste pierde especialización y gana generalidad. Pasa de vincularse exclusivamente con ciertas muertes, a relacionarse con la noción de muerte en general. La mirada sobre lo que podría representar Xtabay es lo que se cristaliza en la traducción, pues “La-Muerte” es la explicación del traductor del sistema simbólico-sagrado lacandón.

La propuesta de los *Textos y dibujos lacandones de Najá* es la más cercana a la presente. En sus notas, Bruce explicita su concepción de los cantos como formas literarias, lo cual se ve reflejado tanto en la traducción como en la configuración editorial. Él los presenta como unidades textuales autónomas en su versión en lacandón, por lo que omite el análisis morfológico. Dicho análisis, así como las reflexiones culturales y lingüísticas, se incluyen a manera de apéndice.

Los textos traducidos también son tratados como formas plenas; representan una solución unificada, concreta y personal ante la concepción de una problemática y la consideración de distintas formas lingüísticas con las que se resuelve cada problema.<sup>105</sup> Bruce evita dar un panorama o “abanico” de posibles traducciones de una línea (el cual sería pertinente para un estudio lingüístico), y excluye las anotaciones explicativas, “ordenadoras” del conocimiento. Su propuesta tiene grandes afinidades con la presente, pues comparte el fundamento: estos cantos lacandones son manifestaciones estéticas. Es esta última publicación la que enfatiza la literariedad, pero los textos traducidos por Bruce en sus tres obras tienden a reflejar una sensibilidad respecto al contenido estético de los originales. A pesar de la afinidad de la perspectiva del autor en los *Textos y dibujos lacandones*

---

105 Wolfram Wilss, en la línea traductológica que analiza el traducir como acto de cognición, considera a la traducción como un comportamiento cognitivo de toma de decisiones, el cual consta de dos aspectos básicos: el conocimiento y las destrezas (experiencia). La práctica, entonces, es un proceso de resolución de problemas, en la que se involucran mecanismos como la creatividad y la intuición. Hurtado Albir. *Op cit.* Pp. 339-340.

de *Najá* con la mía, sus traducciones presentan un rasgo particular que contrasta con la propuesta de esta edición.

En ocasiones cierta metáfora se vincula con un sistema simbólico generalizado culturalmente, pero a veces es única y responde a los rasgos estético-lingüísticos irrepetibles de un texto. Bruce, en ciertos casos en los que ésta no se relaciona con una simbolización cultural, la toma como un uso poco común de la lengua, que debe ser previamente interpretado para expresar lingüísticamente el significado al que refiere. Esto muestra una postura en la cual se desliga la literariedad de su especificidad lingüística, por lo que los usos metafóricos no son considerados como parte inmanente del uso estético del lenguaje. Entonces, algunas metáforas que no responden necesariamente a una elaboración simbólica colectiva (o en los que no queda claro si representan símbolos culturales o no) son traducidas según una decodificación previa, y no según su naturaleza semiótica, que implica la sustitución de un elemento por otro a partir de la generación (virtual o empíricamente propiciada) de una relación entre ambos. La traducción, en estos casos, busca aclarar las formas lingüísticas y explicitar a qué refieren. Se sustituye la metáfora por su interpretación.<sup>106</sup> Encontramos un ejemplo en la “Canción del pedernal”. En la línea:

4        *läh kuren in tzasteh in tok'*

(lit. todo sentado a que yo trabaje mi pedernal)

La raíz *kur* es literalmente “sentar(se)”. *Läh*, “todo”, alude a los instrumentos para el tallado del pedernal, y también al contexto natural (flora y fauna) que rodea al acto. Bruce la traduce como: “todo en espera de que trabaje mi pedernal.” El lexema “sentado”, que indica estado y posición, está siendo utilizado para expresar que todo está “atento, inmóvil, presente”, y tal vez “a la expectativa”. Bruce comparte esta perspectiva, pues para él la palabra “sentado” es un uso metafórico y refiere al

---

106 Con esto no quiero decir que rescatar lo literario en una traducción implique siempre mantener el símbolo y la metáfora, sin excepciones. Remito al siguiente apartado, “La traducción ante la experiencia estética”, para una reflexión sobre algunas opciones que se tienen frente al problema de mantener forma o sentido.

significado de la forma “esperando”. Un lector puede entender la metáfora sentado-esperando a partir del contexto textual del canto, pero la versión en español de los *Textos y dibujos...* no le deja al receptor la tarea de realizar esta asociación, pues se traduce la interpretación del sentido metafórico, y no la forma misma.

Bruce también presenta en *El libro de Chan K'in* soluciones similares. A partir de su sistema de anotación con corchetes, él opta por mostrar los dos elementos implicados en la metáfora: aquello a lo que se refiere y la palabra que lo sustituye. Esto ocurre en la “Canción del mentiroso”, testimonio I de esta edición:

6. No aguanta ya mi alma, pero tú me dejarás [tirarás]...<sup>107</sup>

y

8. Se aclara mi pensamiento. Me sacrifico [Miento] por tí, mujercita.<sup>108</sup>

En otras ocasiones, incluye su interpretación de lectura en la fijación:

1. ¡Micos, micos! Cuélganse [como hamacas].<sup>109</sup>

Y de “El canto de los nuevos incensarios”:

13. Se acaba el mundo. Se oye el ruido de los grillos... ese ruido se oye... el sonido de los grillos del cielo [...cuando el cielo pasa, abandonándonos].<sup>110</sup>

En algunos casos, la traducción de la interpretación y no de la forma, por parte de Bruce, también se da a nivel cultural. Aquí, lo que está siendo explicado y no presentado es el sistema simbólico y

---

107 Bruce (1974). *Op cit.* Pág. 293.

108 *Ibidem*

109 *Ibid.* Pág. 297.

110 *Ibid.* Pág. 314.

mitológico lacandón. El ejemplo más claro es el ya mencionado de Xtabay por “La-Muerte”, y encontramos otro en “El canto de los nuevos incensarios”, donde incluye entre corchetes, pero como parte de la traducción final, el conocimiento mitológico que el autor tiene sobre los Nah Tz'uru' (jaguas del inframundo):

30. Serán cigarras las que oyes cantar. Pero a tus oídos era el rugir de los jaguares [que destruyen el mundo]...<sup>111</sup>

La manera en que se ha presentado este panorama de las traducciones existentes, en el que se contrasta la postura de cada traductor con la percepción del texto como entidad literaria, deja entrever la perspectiva de la presente propuesta. A continuación, aclaro y desarrollo las bases de las que partí para traducir de estas canciones de Najá.

### **La traducción ante la experiencia estética**

Toda lengua es un sistema de conceptualización del mundo, y por lo tanto establece distintos tipos de vínculos entre los elementos de la realidad, y configura de manera única las líneas divisorias que definen a cada uno de ellos. Cada idioma propone, entonces, cierto orden y relación entre eventos, entre los sujetos y sus estados o acciones, así como entre la voz que enuncia y aquello que expresa. Una traducción interlingüística implica el paso de una estructura entera de representación a otra distinta, y el traductor debe decidir en qué aspectos mediar, en cuáles crear una comunicación y en qué otros es pertinente la ruptura. Ya que estas decisiones se basan en una percepción de las relaciones y distinciones entre los dos sistemas, una traducción implica la aprehensión subjetiva de ambos.

Por esta razón, el estudio de un idioma no puede basarse en las traducciones, ya que, al adoptar una visión científica frente al fenómeno de la lengua, la labor lingüística se vería mediada por la subjetivación propia del trabajo del traductor. Robert D. Bruce en la *Gramática del lacandón* dice:

---

111 *Ibid.* Pág. 318.

El principio de que todo análisis se hace de la forma estudiada y no de su traducción, es tan claro y elemental que a cualquier lingüista le parecería innecesario señalarlo. Y sin embargo, a veces es difícil, o casi imposible precisar hasta qué punto la traducción influye en la observación objetiva de las formas, y se refiere no sólo a la traducción de los morfemas, sino también a la de las formas y construcciones gramaticales.<sup>112</sup>

Ante la incertidumbre de hasta qué punto la traducción vela las formas, y por supuesto también por el interés científico en sí, una intención de la labor lingüística (principalmente abordada por la semántica y la sintaxis) es la realización de propuestas de caracterización de la totalidad del sistema conceptual de la lengua. Respecto al lacandón, Bruce (1968) trata las implicaciones filosóficas y cognitivas de lo que él propone como la estructura general del idioma (el cual, según el investigador, aplica a otras lenguas mayenses), en contraste con el sistema de representación de casi todas las lenguas indoeuropeas. Éstas últimas, según su perspectiva, se basan en la siguiente estructura:

*SUJETO que ejecuta la acción de un VERBO que puede recaer sobre un OBJETO;*

mientras que las lenguas mayenses se basan en el siguiente “formato básico”:

*El DUEÑO del FENÓMENO que puede referirse a otro FENÓMENO (con su respectivo DUEÑO).*

Esto implica que en la mente indoeuropea, se concibe como lógico y elemental que un SUJETO ejecute una acción que puede recaer sobre un objeto, por lo que la identificación gramatical del sujeto y el objeto de un verbo se ocupa de la causa y el efecto de las acciones. Esto significa que la gramática indoeuropea es dinámica, y responde a la pregunta “¿Qué sucede?”. La mayense, por su parte, se basa en el fenómeno y su dueño, y si la frase es transitiva, entonces la posesión del fenómeno puede tener una relación con otro fenómeno, que a su vez puede tener su dueño implícito o explícito. La gramática maya se ocupa de colocar los fenómenos en su “lugar debido en el orden natural”; es estática, y

---

112 Bruce, Robert D. (1968) *Op cit.* Pág. 40.



responde a la pregunta “¿A dónde pertenece esto?”<sup>113</sup>

El esquema de Bruce ha sido cuestionado ampliamente, y a pesar de que él representa un punto de partida para el estudio del lacandón, esta “estructura general” ha sido dejada de lado por los lingüistas que actualmente trabajan con este idioma. Esto ocurre en parte por un cambio de perspectiva, pues los contemporáneos han optado por la especialización en elementos puntuales. Pero además, la propuesta de Bruce ha sido considerada idiosincrática; es criticada por Bergqvist, quien dice que ésta vela las propiedades básicas de la lengua.

Sin embargo, sí se han realizado otras tentativas, tal vez no tan generales, de caracterización de la estructura conceptual de las lenguas mayenses, en contraste con las indoeuropeas. Buena parte de estas reflexiones se ha centrado en los aspectos temporales. Jürgen Bohnemeyer, especializándose en el yucateco, menciona que el orden de los eventos nunca es explícito en esta lengua, y que no existe un modo de expresión lingüística del tiempo gramatical. Bergqvist defiende esta visión y la aplica al lacandón, lo cual es tratado a mayor detalle en la “Nota de traductora”. El autor establece, como punto de partida, que la conceptualización del conocimiento expresado en la enunciación se basa en la accesibilidad de éste por parte del hablante al momento del acto comunicativo. Se conceptualizan de manera distinta el saber al que se puede acceder directamente en el momento del habla, y aquél inaccesible para el emisor o el receptor. Esto lleva a la propuesta central de su investigación: la referencia a elementos temporales (específicamente los imperfectivos y los de la experiencia directamente accesible) da información sobre la perspectiva de los participantes del acto de comunicación, y no sobre el orden de los eventos. Entonces, el emisor codifica lingüísticamente la consciencia de su propio conocimiento, y las expectativas sobre aquél del receptor, de manera que se cristaliza en el lenguaje la simetría o asimetría del saber implicado en la emisión y la recepción.

Menciono estas ideas distintas sobre el sistema conceptual del lacandón con el objetivo de problematizar la noción de “traducción literal”, la cual sigue siendo ampliamente utilizada por los

---

113 *Ibid.* Pág. 39.

estudios lingüísticos; pues la manera en que se piensa y se caracteriza al sistema de representaciones de la lengua original define lo que para el traductor es el apego a los fundamentos de dicha lengua.

Según lo que se está planteando, el traslado del mero nivel comunicativo de un idioma a otro efectivamente es una labor crítica, y por lo tanto no se puede pensar en una solución única para esta “literalidad”. Ejemplifico esto con algunos casos concretos. En lacandón, una frase como *in tar* usualmente se traduce como “yo vengo”. Sin embargo, según la concepción de Bruce, esta traducción es inexacta, pues la transliteración precisa sería: “el venir me pertenece”, y una solución más o menos cercana a los fundamentos de la lengua: “mi venir”. *Tet-en* es usualmente traducido como “soy padre”, pero en la perspectiva de Bruce sería más exacto: “ser padre me pertenece”. Si pensamos ahora en la propuesta de Bergqvist, la traducción literal más común de *tet-en úuch*, “fui padre (antes)”, no presenta la totalidad de los rasgos semánticos de *úuch*, y una solución más exacta estaría representada por: “no sabías que fui padre (antes)”. Si ponemos esta última frase como punto de comparación, podemos ver que, así como la literalidad para Bergqvist sería “no sabías que fui padre (antes)”, para Bruce es “ser padre me perteneció (antes)”.

Tanto la traducción llamada literal como la libre implican actos críticos, y por lo tanto subjetivos. Precisamente por esto los lingüistas no se basan en las traducciones, pero la reflexión es pertinente para los objetivos de este trabajo, pues implica que también en un texto traducido que busca apearse estrictamente a las formas lingüísticas hay una labor crítica de mediación, en la que se tienen que tomar decisiones ante distintos problemas.

Como ya se ha dicho, mi punto de partida fue la lectura de las canciones como estéticas. El primer capítulo se centró en explorar las características particulares de lo estético según se presenta en ellas; sin embargo, ser conscientes de su especificidad estética no implica que el modo de operar al traducir sea privilegiando su valor como literatura. Se ha hecho notar que Bruce, aunque las considera como literarias, en varias ocasiones devela los procedimientos retóricos. No busco alejarme completamente de la propuesta de este autor, ya que sus traducciones tienen una gran ventaja: contaron con una retroalimentación por parte de hablantes nativos que conocían los cantos, y

afortunadamente el autor plasma en sus textos algunos aspectos de este diálogo. Esto, claro, no significa que sus soluciones sean la respuesta correcta a los problemas del proceso traductor.<sup>114</sup> La información de Bruce es particularmente valiosa por el conocimiento al que él tuvo acceso sobre la tradición y enunciación de las canciones, y también por sus consideraciones lingüísticas, ya que en la circunstancia del investigador, el lacandón de los cantos y el de la cotidianidad tenían una mayor correspondencia, la cual se ha perdido con las transformaciones del idioma a través del tiempo.<sup>115</sup>

Para profundizar en la perspectiva asumida por la presente traducción, es pertinente rescatar los puntos del capítulo anterior. Las canciones no presentan el uso general de la lengua; cada canto es un hecho único de valores estéticos lingüísticos, inserto en las posibilidades brindadas por el sistema del idioma, y por el uso culturalmente generalizado de “lenguaje lírico”. Hay un código estético-lingüístico (poético) generalizado para los cantos en Najá, el cual probablemente difiere del código poético de los de Lacanjá, por ejemplo. En el nivel del código se basa mi consideración de la literariedad de los cantos, pero busco también una sensibilidad frente a las formas estéticas innovadoras, irrepetibles, presentes en cada uno de ellos.

Si el lenguaje poético rompe la isomorfía generalizada de la lengua, y en esto genera un extrañamiento o desautomatización, el sistema de significados que se comunica a través de un poema o de cualquier forma lírica no siempre es algo fácil de aprehender ni “transparente”, ya que el extrañamiento vela en cierto grado los signos del lenguaje. Utilizo una metáfora lumínica para expresar este efecto: al velar y complicar la percepción del sentido, la desautomatización genera una “opacidad” en la lengua. El poema, entonces, presenta una mayor opacidad que los usos

---

114 Aunque ciertamente sus colaboradores tenían un mayor conocimiento del lacandón que Bruce y que yo, el que ellos aclaren cierto uso, sentido, o rasgo semántico no clausura la discusión lingüística. Pensemos, además, que en la discusión sobre un idioma, la consciencia metalingüística de los mismos hablantes nativos está lejos de ser homogénea. Las diferencias en el conocimiento sobre la propia lengua no es sólo una cuestión cuantitativa, sino cualitativa: un hablante podrá tener conocimientos más precisos que otro sobre cierto registro, un dialecto determinado, una norma particular, o respecto a la estructura general, e ignorar completamente otros aspectos lingüísticos que el otro individuo, tal vez por ser parte de una norma ajena al primero, domina a nivel metalingüístico.

115 Me parece que la propuesta que esta edición plasma se ve enriquecida por la oportunidad de comparar los trabajos de Bruce con la información que actualmente se tiene del lacandón, y con el punto de vista que los investigadores contemporáneos asumen frente a la lengua.

coloquiales.<sup>116</sup> El lector se enfrenta a ésta a partir de su horizonte de expectativas, y dependiendo de su relación con el texto, acepta el pacto y se sumerge en las aguas de la experiencia estética, o no. Cada lector tiene una mayor o menor amplitud en el espectro de “opacidad” que está dispuesto a aceptar, o que sabe develar. Las ideas de extrañamiento y opacidad son de primera importancia al momento de traducir. Una traducción que es consciente del código estético-lingüístico del texto lírico se compromete a no traicionar dicha desautomatización, y por lo tanto a mantener la opacidad en la lengua destino. Por supuesto, no existe una medida que permita al traductor saber el nivel de correspondencia o discordancia en la sensación de extrañamiento entre lenguas, el grado de “equivalencias” de desautomatización. El compromiso del que traduce textos líricos con el lenguaje poético implica que se procurará mantener las formas estéticas y no la interpretación de las mismas (lo cual significaría que se prioriza la cualidad del texto de transmitir conocimiento): por ejemplo, siempre presentar la forma simbólica y nunca aquello que representa.

Mantener la opacidad del lenguaje poético es, entonces, el fundamento de mi traducción, ya que así el texto traducido se conforma también como estético (a pesar de que la particularidad de sus valores literarios sea distinta a los del texto del que se parte). Sin embargo, el trabajo de traductor se enfrenta a otro reto importante, el cual es aún mayor ante los fuertes contrastes en la forma de construcción de sentidos del lacandón y del español. La lengua, en el nivel comunicativo, presenta también usos retóricos, simbólicos y metafóricos que ciertamente no son literarios, pero que son una manera generalizada culturalmente de crear significados. El ejemplo más común es el uso de términos espaciales para referirse a la temporalidad, el cual será tratado en la “Nota de traductora”. El traductor, si quiere pasar efectivamente de una lengua a otra y no oscurecer completamente los sentidos (lo cual le quitaría la razón de ser a su trabajo), debe realizar una interpretación, basada en su conocimiento del idioma, de cuáles de estos recursos son generalizables al sistema lingüístico, o a la norma del uso

---

<sup>116</sup> Esto ha sido muy evidente en mi experiencia personal, pues escucho constantemente que a las personas no les gusta la poesía porque “no entienden lo que dice”, aunque esté escrita en el mismo idioma del lector. Por supuesto, en ocasiones “no entender” también aplica para mí, pero uno aprende a disfrutar y apreciar el efecto. De alguna manera éste resalta los valores de resonancia y musicalidad.

comunicativo (en terminología de Eugen Coseriu, quien divide sistema, norma y habla -cada uno representa un nivel de abstracción sobre el hecho de lengua-), y cuáles son propios de la norma del código poético. Idealmente, se “aclarará” el significado de las metáforas o las formas retóricas del nivel comunicativo de sistema y norma, generalizado en el hablar cotidiano, y se buscará opacidad en los usos líricos (propios del código y también del fenómeno estético irrepetible).<sup>117</sup>

Ahora paso al último punto del capítulo: comentar en que se basó el proceso de definir la especialización de mi propuesta, concebida como punto de partida para la práctica (la cual fue presentada en la “Introducción” a este trabajo). La traducción se especializa al priorizar los rasgos percibidos por el lector-traductor, razón por la cual no existen las soluciones únicas. Ya que la lectura nunca será un acto de comprensión total ni de aprehensión del texto “absoluto”, dicha especialización se basa en primer término en aquello que fue aprehendido en la labor lectora, y en un segundo momento, en la postura o el interés particular del traductor.

Mi fundamento fue el deseo de priorizar lo estético-literario, a pesar de que se velen ciertos aspectos lingüísticos del nivel comunicativo. El segundo paso de la construcción de mi postura fue aclarar qué se considerará como literatura (definición que, desde la perspectiva de esta investigación, debe adaptarse a la realidad de la cultura lacandona septentrional). En la búsqueda inductiva de la literariedad, surgen una serie de rasgos evidentemente estéticos; ya que la noción de lo literario no se basa en la excepción sino en la norma, me enfoqué en los elementos comunes entre los distintos cantos tratados. Si hay una variedad de valores literarios en un texto (algunos percibidos y otros no percibidos por el lector-traductor), se debe decidir a cuáles de éstos dar prioridad en la traducción. La decisión se basa en los intereses estéticos o ideológicos (o ambos) de quien traduce. Por mi forma de proceder en este segundo punto, es evidente que parto de que el acto de traducir debe basarse en la

---

<sup>117</sup> Por estas razones, no se puede privilegiar siempre la cualidad semiótica de los usos metafóricos o simbólicos; el traductor debe mantener una actitud flexible y en algunos momentos elegir la transmisión del sentido sobre la forma. En la literatura americana, esta problemática es latente en los difrasismos, pues éstos se decodifican a partir de un conocimiento cultural de cómo se construye cierto significado. En estos casos, puede ser pertinente develar la información para el lector ajeno a estos saberes tradicionales.

hipótesis de lectura, la cual se puede formalizar o no, y puede ser (y efectivamente lo es en diversas ocasiones) inconsciente. Desde esta perspectiva, el lector o el traductor especializados vuelven consciente su hipótesis lectora. Al tenerla siempre presente, la resolución de problemas específicos y las decisiones particulares girarán en torno a las preocupaciones que ésta representa. Así, ante una disyuntiva, se privilegiarán aquellos elementos que según la lectura personal configuran lo estético del texto.<sup>118</sup>

¿Por qué traducir estas canciones de Najá desde lo literario? Por un lado, como ya se ha mencionado, considerar su literariedad ayuda a cuestionar y reflexionar acerca de la construcción de lo que llamamos arte. Por el otro, traducirlos desde esta base hace que el problema de la experiencia estética se vuelva central. A mi modo de verlo, al leerlos desde el punto de vista antropológico o etnográfico se crea cierta relación de poder indisoluble entre la cultura o los sujetos conformados como objeto de estudio y aquél que los estudia, y entonces el diálogo intercultural es pasado por una jerarquización previa. Al colocar como centro la posibilidad de compartir una experiencia estética, aunque ésta adquiera forma de manera distinta en el lector hispano-mexicano que en el participante de una ceremonia religiosa, se crea un diálogo inmanente, más intuitivo, corpóreo y emocional que lógico, el cual permite difuminar las divisiones construidas frente a lo que inicialmente concebimos como otredad.

---

118 La hipótesis de lectura de la labor presente fue planteada en la “Introducción”, y el capítulo anterior representó su desarrollo, por lo que aquí no la repito.

## Capítulo III:

Nota de traductora

## Sobre el lacandón del norte

Antes de discutir la traducción de las canciones incluidas en la edición, se describen algunos aspectos generales de la lengua lacandona. Me centro en aquéllos vinculados de manera más cercana con la hipótesis, la cual se desarrolló en los capítulos anteriores y sirvió como base para el trabajo de traductor.

El lacandón forma parte del tronco yucatecano de la familia lingüística mayense, junto con el mopán, el yucateco y el itzaj.<sup>119</sup> El lacandón del norte es hablado en las comunidades de Najá y Metzabok. Los hablantes del lacandón del sur solían vivir dispersos en el área comprendida entre el río Lacanjá y el Lago de Miramar (conocido como San Quintín), la cual es bordeada por el río Usumacinta. Actualmente, la mayoría se ha reunido en la comunidad Lacanjá Chansayab.<sup>120</sup> El lacandón es hablado, según datos del INEGI (2015), por 998 personas.<sup>121</sup>

Esta lengua ha sido poco descrita por la lingüística. Sobre el lacandón del norte, encontramos la *Gramática del lacandón* de Robert D. Bruce (1968) y *Temporal Reference in Lakandon Maya* de Jan Henrik Göran Bergqvist (2008); en el segundo, son tratados tanto el norte como el sur. El lacandón del sur ha sido estudiado por Phillip Baer y William R. Merrifield en *Restatement of the Pronominal Series in Maya (Lacandon)* (1967), y por Charles Andrew Hofling en su *Lacandon Maya-Spanish-English Dictionary* (2014). En México, respecto al del sur, Israel Martínez Corripio publicó “Las raíces verbales incoativas del lacandón” (2009) como parte del XXIV Encuentro Internacional de la Asociación de Jóvenes Lingüistas; y hace una breve caracterización del idioma, junto con Liliana

---

119 Terrence Kaufman (1990) coloca la rama yucatecana al mismo nivel que la rama Huastecana (Wastecan), la Maya oriental (Eastern Mayan) y la Maya Occidental (Western Mayan). En Lyle Campbell (1997), la rama Huastecana está separada, pero las lenguas yucatecanas son agrupadas en una rama más amplia: Yucatecana-nuclear (Yucatecan-Core). Se mantiene la separación entre Maya oriental y occidental, pero la oriental es llamada Maya nuclear (Core Mayan). Kaufman agrupa el yucateco, el lacandón y el itzaj, y los llama “Yucatecanos plus”, (Yukatec plus). Coloca por separado al mopán, por sus rasgos gramaticales divergentes en comparación con las otras tres lenguas yucatecanas. Bergqvist, Jan Henrik Göran. *Temporal Referencie in Lakandon Maya: Speaker- and Event-perspectives*. London: School of Oriental and African Studies, Endangered Languages Academic Programme, 2008. P. 39-40.

120 Bruce, Robert D. *Gramática del lacandón*. México: INAH, Departamento de Investigaciones Antropológicas, 1968. Pp. 12-18. Bergqvist, Jan Henrik Göran. *Op cit*. P. 51. A pesar de lo dicho por ambos investigadores, actualmente se considera posible que los lacandones de San Quintín y los de Lacanjá Chansayab vengan de grupos distintos, aunque ambos pertenezcan al grupo sureño.

<sup>121</sup> [http://cuentame.inegi.org.mx/hipertexto/todas\\_lenguas.htm](http://cuentame.inegi.org.mx/hipertexto/todas_lenguas.htm) Consultado el 10 de marzo de 2017.



Mojica, en la publicación de la narración oral “Sólo le dispararon al macho: narración sobre animales y cacería, en lacandón del sur” (2012). Él ha realizado distintas ponencias, como “Causatividad perifrástica en lacandón”, “Topicalización en lacandón del sur”, “Términos de color en lacandón del sur”,<sup>122</sup> “Adjetivos derivados de verbos posicionales en dos lenguas mayas, yucateco y lacandón del sur”, y junto con Mojica: “Análisis acústico de las vocales del lacandón del norte y el lacandón del sur”, y “Comparación de los sistemas vocálicos del lacandón del norte, lacandón del sur y yucateco”. Actualmente trabaja en su tesis doctoral, *Causatividad en lacandón del sur*. Mojica y él preparan un artículo sobre el sistema vocálico, “Comparación de los sistemas vocálicos del lacandón del norte, lacandón del sur y yucateco”, el cual aparecerá en: Bárbara Pfiel (editora). *El maya: entre la variación y la estandarización*.

Una Canger investigó sobre el dialecto del sur, y produjo un diccionario, una colección de textos, y una gran cantidad de notas lingüísticas.<sup>123</sup> Desafortunadamente, los trabajos de esta autora permanecen inéditos, y aunque su vocabulario fue asimilado por el diccionario de Hofling, al no estar publicados no pude tener acceso a ellos.

Otro proyecto relacionado con la lengua es el Lacandon Cultural Heritage Project, patrocinado por la Volkswagen Stiftung, el cual consiste en una documentación del lacandón del norte hablado en Najá, a partir de medios de video y audios digitales. Se ha reunido un corpus de veinticinco horas de grabación y trescientos textos, que incluyen narraciones, canciones, habla ritual y habla cotidiana. Se puede tener acceso a algunos de estos materiales en internet (<http://web.uvic.ca/lacandon/>). Sin embargo, el sitio está desactualizado, y aunque según éste se puede tener acceso a la totalidad del corpus desde el 2009, esto sigue sin ser posible.

El lacandón tiene veintiún consonantes y seis vocales. Todas menos /ə/ (ä) son sujetas a la oposición corta-larga, y tienen dos contrastes tonales: neutro y tono alto.<sup>124</sup> Ya que sólo cinco se

---

<sup>122</sup> Próximamente la UNAM publicará un artículo suyo sobre este tema.

<sup>123</sup> Bergqvist. *Op cit.* P. 43.

<sup>124</sup> Es claro que el sistema tonal se mantiene en el lacandón del sur. Actualmente, se duda de su conservación en lacandón del norte, y no se ha llegado a conclusiones al respecto. Bergqvist. *Op cit.* Pág. 65.

presentan en las tres modalidades (corta, larga y con tono), nos encontramos con un total de dieciséis.<sup>125</sup> La estructura silábica básica para las raíces es CVC(VC). La estructura mínima de los prefijos en lenguas yucatecanas es una sólo consonante (C-), pero el prefijo mínimo que se puede adherir directamente a la raíz es VC-. Los sufijos son más numerosos que los primeros, y su estructura básica es -(C)VC.<sup>126</sup>

El lacandón es un idioma de marcación al núcleo, es decir, en el que las relaciones gramaticales son indicadas en la morfología de la raíz verbal. Los pronombres ergativos (Juego A) se prefijan a la raíz, mientras que los absolutivos (Juego B) son sufijados. Otra característica morfosintáctica básica es su ergatividad escindida: puede tener un lineamiento nominativo-acusativo, o bien uno ergativo-absolutivo. Esto está condicionado por el aspecto de las distintas construcciones: en imperfectivos, su lineamiento es nominativo-acusativo, y en perfectivos, éste es ergativo-absolutivo.<sup>127</sup>

Presento un ejemplo del uso del ergativo y absoluto. Una de las funciones del Juego A es marcar el sujeto de oraciones transitivas, y una del Juego B es indicar el objeto del mismo tipo de oraciones. En el canto del mentiroso, aparece la frase: *T-in tz'i'otik-ech*; in- es el prefijo ergativo de 1ª persona del singular, y el sufijo -ech es el absoluto de la 2ª persona del singular. La raíz *tz'i'otik* se traduce como “desear (sexualmente)”, y si tomamos en cuenta las funciones de ergativo y absoluto que he mencionado, la frase se traduce como “(yo) te deseo (a ti)”.

En la descripción que Bruce realiza en 1968, él sostiene que el lacandón no tiene clases de palabras, sino que toda raíz se concibe dentro de la noción general de “fenómeno” potencialmente poseído. Los mecanismos de prefijación y sufijación, desde esta perspectiva, pueden dotar a las raíces

---

125 En la “Advertencia editorial” se presenta a detalle el sistema fonético del lacandón.

126 Bergqvist. *Op cit.* P. 66.

127 Martínez Corripio, Israel. “Las raíces verbales incoativas del lacandón”. En: *Interlingüística*. XXIV Encuentro de la Asociación Internacional de Jóvenes Lingüistas (Universidad Autónoma de Barcelona). Pág. 2. [http://filcat.uab.cat/clt/XXIVAJL/Interlinguistica/Encuentro%20XXIV/Martinez\\_Corripio\\_REVF.pdf](http://filcat.uab.cat/clt/XXIVAJL/Interlinguistica/Encuentro%20XXIV/Martinez_Corripio_REVF.pdf) Consultado el 2 de marzo del 2016.

Para una descripción general de la lengua, remito a Bergqvist (2008), Capítulo 2. Como aproximación a las primeras perspectivas del análisis lingüístico del lacandón, remito a la gramática de Bruce (1968).

de “carácter” verbal, sustantivo o adjetivo. Él compara esta visión de las raíces con la noción introducida por Ángel María Garibay para el náhuatl: más que usos sintácticos específicos, tienen un carácter “temático”, y su sentido particular varía según el contexto o según los afijos que toma. El autor sostiene que esto también ocurre en la lengua lacandona: las raíces tienen un sentido básico de “tema” (que él llama “fenómeno”), y las características específicas de sustancia, cualidad o acción transitiva, aplicativa, causativa o reflexiva, pertenecen al afijo o al uso sintáctico, pero no son parte inherente de éstas.<sup>128</sup> La perspectiva de los estudios del lacandón en los últimos años es distinta. Hofling y Bergqvist, basándose en buena medida en los estudios para el yucateco de Terrence Kaufman (1990, 1991), realizan una distinción entre tipos de raíces. Bergqvist considera transitivas, intransitivas, posicionales, afectivas (verbales), sustantivas, adjetivas, numerales y partículas; Hofling agrega a éstas la raíz expletiva y la indefinida.<sup>129</sup>

Bergqvist sostiene que el lacandón es una lengua que, aunque marca aspecto y modo, no tiene marcación de tiempo como parte de sus mecanismos sintácticos. En su argumentación, él presenta factores necesarios para considerar su marcación en un idioma: su uso obligatorio, la función principal de localizar un evento en el tiempo respecto al momento de enunciación, la referencia exclusiva a un evento pasado, presente o futuro (que no se refiera simultáneamente, en la misma forma, al pasado y al presente), que los marcadores sean combinables con adverbios temporales, y el hecho de que no puedan ser cancelables (que no se puedan enunciar construcciones de tipo: “Fui a comer con mi madre, pero al final no fui”\*). Él argumenta que en lacandón, no existen formas lexicalizadas para expresar el orden de los eventos. El contraste básico que realiza la lengua es entre completivo e incompletivo (aspecto), pero no entre pasado-presente o presente-futuro. Lo que determina el uso de completivo o incompletivo no es la posición de un evento en el tiempo. Basándose en Jürgen Bohnemeyer, menciona que hay una imposibilidad de combinar un marcador de distancia temporal

---

128 Bruce, Robert D. *Gramática del lacandón*. México: INAH, Departamento de Investigaciones Antropológicas, 1968. Pág 43.

129 Hofling, Charles Andrew. *Lacandon Maya-Spanish-English Dictionary*. With the assistance of Florinda Chanaj Kin and Carmen Chanaj Bor. Salt Lake City: The University of Utah Press, 2014. P. 54.

con una especificación de su locación en la línea de tiempo. El uso de marcadores temporales, por otro lado, no se basa en la “perspectiva del evento” (la relación de anterioridad o posterioridad de un evento respecto a otro), sino en la perspectiva de los hablantes: el grado de certidumbre, el compromiso, y la simetría o asimetría de conocimiento que el hablante asume respecto al receptor.<sup>130</sup> En este espacio, por supuesto, no se busca ahondar en su argumentación, y para los interesados remito a los capítulos 4 y 5 de su obra. Sin embargo, me parece de importancia, para la descripción general de la lengua, reiterar su conclusión: el lacandón no tiene marca de temporalidad como tal. Éste hace una distinción clara entre incompletivo y completivo; presenta marcas de aspecto como son el habitual, durativo y asegurativo; y considera el carácter hipotético o indefinido de un estado o una acción.

Bohnmeyer, al argumentar la ausencia de tiempo gramatical, menciona ciertas características del yucateco, las cuales también aplican al lacandón. La relación entre los eventos de acuerdo con su orden temporal es implícita y se basa en un conocimiento generalizado, aunque se sugieren a partir de las marcas aspectuales y del orden en que se enuncian.<sup>131</sup>

Un elemento del lacandón que es pertinente mencionar, el cual aplica a la mayoría de las lenguas del mundo, es el uso de metáforas espaciales para referirse a la temporalidad.<sup>132</sup> Se utilizan deícticos espaciales, es decir, demostrativos, como base de dicho uso metafórico. En relación con esto, es común la denominada “metáfora de la orientación del tiempo”. En ésta, la locación del observador es el presente, el espacio frente a él es el futuro, y el espacio detrás es el pasado (en algunas lenguas, este orden puede ser invertido: el pasado al frente y el futuro detrás).<sup>133</sup> De la dimensión espacial, lo temporal en el lacandón toma el rasgo semántico de “inmediatez”. Por ejemplo, en mi trabajo de campo registré el uso de *la'* como un demostrativo locativo y ostensivo, traducido

---

130 Bergqvist. *Op cit.* Pp. 165-171.

131 *Ibid.* P. 118.

132 Esto ha sido investigado por Alverson (1994), Fillmore (1997), Haspelmath (1997), Lakoff (1987), Lakoff & Johnson (1999), entre otros. *Ibid.* P. 120.

133 *Ibid.* P. 121.

como “éste (de aquí)”.<sup>134</sup> Sin embargo, la forma fue identificada por otra colaboradora como un temporal, traducido como “ahorita”.<sup>135</sup> Otro ejemplo en el que se aclara este rasgo semántico es la forma *tan* (*táan* en Hofling). Ésta es un locativo que expresa la posición “frente a” o “enfrente de”, y además es la marca aspectual de durativo en construcciones verbales. Su uso metafórico como aspecto es claro, ya que, al ser durativo (e imperfectivo), se considera que la acción o estado al que modifica es accesible a la experiencia inmediata del emisor, y por lo tanto, metafóricamente “está frente a él”.<sup>136</sup> Otra forma de representación del tiempo a partir de elementos espaciales se puede ver en las expresiones lexicalizadas para un momento específico del día. Su morfología revela que éstas son construidas a partir de referencias a la posición del sol o a la cantidad de luz. Presento algunos ejemplos: *binetk'in*<sup>137</sup> (“ido con el sol”) y *o(o)hk'in* (“cuando entró el sol”) para referirse al atardecer, *saas(-ir)* (“claridad”) y *kusaasir* (“se vuelve claro”) para referirse al amanecer o a la mañana.<sup>138</sup>

De la misma forma en que se usa la posición y la visión del individuo para referirse a lo temporal, las partes del cuerpo pueden ser utilizadas para referencias espaciales/locativas. Ejemplos de esto son: *iit* para referirse a “ano”, y también “debajo”; *ho'or* es “cabeza”, “arriba” y “sobre”; *paach* es “espalda”, “detrás” y “fuera de”. Esto, al igual que las metáforas espaciales para la temporalidad, es general para gran parte de las lenguas del mundo; el totonaco representa un caso de especial riqueza.<sup>139</sup> Una consecuencia de esta manera de metaforización es que en el lacandón, las construcciones posesivas y las locativas son idénticas, como se puede ver en este ejemplo extraído de Bergqvist:<sup>140</sup>

a)

*u-nah in na'*

3.SG.A-casa 1SG.A-madre

134 Los usos ostensivo y locativo están también registrados en Hofling (2014).

135 En la edición de la “Canción del pedernal” vuelvo a abordar la semántica del demostrativo *la'*.

136 Sobre aspectos semánticos de la manera en que se construye el tiempo, remito a Diessel (1999), Anderson & Keenan (1985), Lakoff & Johnson (1999), y William F. Hanks (1990).

137 El uso de esta frase y sus particularidades semánticas son temas tratados en la introducción de la “Canción a un muerto” y en la anotación de la “Canción del mentiroso”.

138 Bergqvist. *Op cit.* Pp. 309-310.

139 *Ibid.* Pp. 89-90.

140 *Ibid.* P. 88. Lo adapto a la ortografía de esta edición.

“La casa de mi madre”

b)

*u-paach in na'*

3SG.A-espalda 1SG.A-madre

“Detrás de mi madre”

Esto resulta en diversos casos de polisemia, ya que “detrás de mi madre” también puede ser traducido como “la espalda de mi madre”. El ejemplo introduce otra característica del idioma: desde la perspectiva de los estudios lingüísticos propios de las lenguas indoeuropeas, se puede decir que el lacandón contiene una gran cantidad de construcciones polisémicas. Según este punto de vista, en su uso hay cierta ambigüedad (la cual es atenuada por el contexto), pero, como lo ilustran varios cantos presentados en esta edición (dos ejemplos particularmente claros son la “Canción del mentiroso” y la “Canción del mono para los tamales ceremoniales”), muchos casos de polisemia se podrían considerar “sentidos simultáneos”, latentes de manera paralela en el uso de una palabra, y que muestran diversos aspectos de una misma realidad.<sup>141</sup> Esto también se puede ver en algunas construcciones del Juego B, en las que éste se interpreta como el sujeto en una construcción predicativa no verbal, o como el perfectivo de una oración intransitiva. *Kur-en* se puede leer como “estoy sentado” o “me senté”. En este ejemplo, es evidente la posibilidad de considerar ambos sentidos como simultáneamente válidos, ya que “estar sentado” implica la acción previa de haberlo hecho. Es de notar que la misma forma es usada para el imperativo: “siéntate”.<sup>142</sup>

La polisemia también la encontramos a nivel léxico. En estos casos, no siempre es claro si se trata de un caso de polisemia o de homonimia. Ante la dificultad de determinar la diferencia, se tendría que recurrir a una investigación del origen y evolución de los lexemas para saber si son dos que coinciden en forma (homonimia), o dos acepciones de una misma palabra (polisemia), distinción que

---

141 Bruce, Robert D. *Textos y dibujos lacandones de Najá*. Edición trilingüe: Lacandón-Español-Inglés. México: INAH, Departamento de Lingüística, 1976. Colección científica, no. 45. Pág. 82.

142 Con este último sentido, encontramos *kuren* en la “Canción del pedernal”.

puede tener origen en usos metafóricos, metonímicos, o en otras maneras de derivación del significado. Doy aquí algunos ejemplos en que la polisemia es evidente: *chäk* refiere al color rojo (como *chäk nok'*, “piel roja”, en el segundo testimonio de la “Canción del jaguar”), y también a que un elemento “es visible”. Estos dos sentidos están relacionados entre sí, pues lo llamativo del color implica una atención particular en la percepción visual del objeto.<sup>143</sup> La raíz *uy* significa “escuchar” (percepción auditiva) y “sentir” (táctil). Otro ejemplo es *t(á)an*, mencionado anteriormente.

Un último rasgo del lacandón que es pertinente mencionar es el uso del plural. En la lengua, según Bergqvist, éste se vincula con la noción de “definido/indefinido”; las formas que son propensas a ser pluralizadas son las que hacen referencia a elementos definidos. Hofling observa que los sustantivos colectivos no son modificados por el plural, y nota una tendencia a no pluralizar los de seres animados, como *kaax* “pollo” o *b'a'tz* “saraguato”, los cuales funcionan también como colectivos. Según la perspectiva de Bruce, el uso del plural siempre tiene un rasgo semántico de “pertenencia a una clase”.<sup>144</sup> Presento un ejemplo de Bergqvist en que el sustantivo de ser animado sí se pluraliza. Esto se hace posible por la presencia del clasificador nominal, pues al vincularse íntimamente con la noción de posesión, éste funciona como operador de “definición”.<sup>145</sup>

*uy-äräk' peek'-o'b'*

3SG.A-CL-doméstico perro-PL

“Los perros (de otra persona)”.

Los sustantivos inalienables tienen el rasgo semántico de “definidos”, ya que éstos siempre deben ser poseídos, y por lo tanto están disponibles para la pluralización.

El enclítico de plural del lacandón del sur, como en las demás lenguas yucatecanas, es *-o'b'*, y el del lacandón del norte es *-o'*, según lo comenta Bruce y según lo he registrado en mi trabajo de campo. También es posible que *-o'*, aunque se registre con frecuencia en la oralidad, corresponda a

---

143 Ver la introducción de la “Canción a un pez”.

144 Bruce, Robert D. (1968). *Op cit.* Pp. 46-47.

145 Bergqvist. *Op cit.* P. 80.

la forma -o'ob.<sup>146</sup>

## Decisiones de traducción

Para el análisis lingüístico que forma parte del trabajo de traductor, me baso principalmente en Bruce, Hofling y Bergqvist; utilizo los artículos de Martínez Corripio para comparar perspectivas sobre algunos aspectos específicos de la lengua. Para cada canto, se realizó una lista de palabras o frases problemáticas, en relación con cuestiones sintácticas, fonéticas o semánticas, la cual fue llevada con colaboradoras de Najá. En ocasiones, ellas aclararon el sentido de las mismas, y en otras las desconocieron, lo cual, para fines de reflexión sobre la tradición textual de las canciones, siguió siendo significativo.

Las palabras de esta lista, las que sólo se registraban en una fuente (Hofling o Bruce, la mayoría de las veces), y aquéllas cuyo significado atribuido por uno y otro investigador difería en gran medida, fueron investigadas según su uso en las otras lenguas yucatecanas (mopán, itzaj y yucateco). A partir de la comparación con estos idiomas, se buscó tener un panorama más amplio de posibles sentidos de una forma, y obtener más herramientas para tomar decisiones al traducir.<sup>147</sup> Un ejemplo es la palabra *na'at* (con sentido de “saber”, “entender”, “adivinar”, entre otras acepciones), la cual aparece en el segundo testimonio de la “Canción del jaguar” y en el segundo de la “Canción de los Nawat”, y que es tratada con mayor profundidad en el segundo de estos cantos.

La postura de mi traducción fue, en el mero nivel comunicativo, no naturalizar completamente el lenguaje. Opté por mostrar las diferencias en la manera de construcción de sentidos, y para esto, mantener ciertas particularidades morfosintácticas. Así, el texto traducido rescata la riqueza semántica de las formas lacandonas, que una completa naturalización opacaría.

Una postura distinta es crear la sensación de que lo que se está leyendo fue escrito en el idioma

---

<sup>146</sup> Observación de Martínez Corripio en comunicación personal, noviembre del 2016.

<sup>147</sup> Utilicé los siguientes diccionarios: de Victoria Bricker, Eleuterio Po'ot Yah y Ofelia Dzul de Po'ot, *A Dictionary of The Maya Language As Spoken in Hocabá, Yucatán*; de Charles Andrew Hofling con Félix Fernando Tesucún, *Itzaj Maya-Spanish-English Dictionary*; y de Hofling, *Mopan Maya-Spanish-English Dictionary*.



destino, y por lo tanto, buscar un español completamente natural. Como consecuencia de las reflexiones elaboradas en los capítulos I y II, aquí se dio prioridad a generar en el lector cierto sentimiento de extrañeza, y recordarle que está leyendo una traducción cruzada por distintas tensiones culturales, estéticas y lingüísticas. En algunas ocasiones, sin embargo, conservar la construcción sintáctica o los matices semánticos del lacandón, volvía tan extraña la forma que era difícil no rechazar una frase semejante, y en estos casos opté por una mayor naturalidad en español.

Presento un ejemplo concreto en el que mantengo varios elementos de la construcción lacandona. En la “Canción del jabalí para los tamales ceremoniales”, se conserva el carácter posesivo de ciertas oraciones en las que el verbo es prefijado por el Juego A. En las líneas:

8 *Chen tan in wuyik u na'akär a tzikbar hunpat hebän.*

9 *Ka' tin wuyah u na'akär a tzikbar.*

10 *Tan in wuyik u na'akär a che'eh [...]*

por el estatus dependiente o subordinado del verbo *na'ak-är*, éste no toma marca aspectual (como k- o t-), lo cual nos llevaría a traducirlo como “sube tu plática” (8 y 9), “sube tu risa” (10). Si consideramos que k- marca incompletivo pero también habitual, cabría la traducción “suele subir tu plática” y “suele subir tu risa”. *Na'k*, según la registra Hofling, es una raíz de carácter indefinido. En esta oración subordinada o de estatus dependiente, se realza el sentido posesivo del Juego A, y por lo tanto el carácter sustantivo que la raíz puede tomar. Entonces, dado que la frase se repite varias veces durante el canto, fue posible traducir las distintas alternativas: mantuve 8 y 9 transparentes de la carga semántica en lacandón, y 10 con una mayor naturalidad en español. Por lo tanto, la línea 8 fue traducida como “estoy escuchando sólo **la subida de tu charla** por la cañada” (posesivo, uso de sustantivo); la línea 9: “Escuché de nuevo **el subir de tu plática**” (carácter posesivo, verbo sustantivado por el artículo definido “el”); y 10: “Ando escuchando **subir tu risa** por uno de los montes” (se pierde carácter posesivo, uso de verbo en español).

Esta solución nos lleva a mencionar otra decisión del trabajo de traductora. A pesar de que en gran parte de las ocasiones se tiene que elegir una de las posibles traducciones, en el ejemplo anterior se aprovecharon las reiteraciones propias de las canciones lacandonas para mostrar las distintas alternativas de traducción. Esto mismo se puede aplicar a los casos de polisemia, pero es especialmente interesante en los de polisemia intencional como recurso literario. Los distintos sentidos, que están contenidos y son simultáneos en el uso de cierta forma, fueron “extendidos” o “desdoblados” en las repeticiones. Por lo tanto, en una reiteración se privilegia un sentido, y en la siguiente, el otro. Esto implica un cambio en el texto traducido respecto al original: la diferencia de sentidos, que en lacandón tiene un carácter de simultaneidad en la enunciación de una palabra, en la versión española se presenta de manera temporal. La ventaja de esto es que se mantienen los distintos significados implicados en el lacandón; su desventaja es que el lector no sabe que éstos están contenidos en una misma forma léxica. Se rescata la riqueza semántica del canto, pero se pierde el conocimiento de la polisemia como recurso literario. Sin embargo, dado que esta solución se basa en las repeticiones, cuando dicha polisemia está presente en frases que no son reiteradas, se tuvo que privilegiar un sentido y se dejó de lado el otro.<sup>148</sup>

Una decisión que se tuvo que tomar al traducir responde a la pregunta de qué hacer con el conocimiento metalingüístico que los hablantes tienen de una palabra o construcción. En ocasiones, el significado descontextualizado de un lexema da cierta información, pero la tradición de su uso en ciertos contextos lo dota de valores diferentes. A este conocimiento tradicional del significado de las palabras, que no se refleja en la norma lingüística como tal, se tiene acceso en la discusión con hablantes nativos.

Se presenta un ejemplo de la “Canción de los Nawat”. En la siguiente línea:

3      *Na'ate'! Na'atu! Ba'ar in so'oto', huwek'!*

---

148 Como es el caso en “Canción del mono para los tamales ceremoniales”.

el significado de la palabra *ba'(a)r* es “cosa”. En contextos en los que se alude a lo auditivo, esta forma suele ser utilizada para indicar el sonido o ruido de algo, como en el caso de un instrumento musical. Este sentido se ha codificado a nivel de norma. En frases como *u baar in pax* o *u baar in chur* no se entiende “la cosa de mi guitarra” ni “la cosa de mi flauta”, sino “el sonido de mi guitarra” y “el sonido de mi flauta”. Este uso aparece en la “Canción del jaguar”, la “Canción de los Nawat”, y la “Canción de los nuevos incensarios”. La lectura de las dos colaboradoras fue completamente congruente con esto: ambas las tradujeron como “el sonido de...”. Pero, al presentar Bruce a cierta hablante de lacandón la frase *ba'ar in so'oto'*, que también se traduciría como “el sonido de las maracas”, ella estuvo en desacuerdo con esta solución, y dijo que la palabra *ba'(a)r* hace referencia a los pedazos de pedernal al interior de las maracas, que provocan el sonido. No es posible saber hasta qué punto esta interpretación estaba generalizada como conocimiento colectivo, o era una lectura personal de la hablante. Mi postura frente a esto fue traducir los significados codificados en los niveles lingüísticos comunicativos de norma y sistema. Dada la particularidad de este caso y de la construcción, no se puede considerar que un uso codificable de *ba'r* sea “trozos de pedernal”, por lo que excluí el sentido proporcionado por la informante y traduje también como “el sonido de las maracas”. Bruce hace una reflexión interesante sobre esto: “Sin embargo, la traducción de la señorita Nordyke sugiere la posibilidad de interpretar *ba'al* en este contexto como algo que se aproxima a la esfera semántica de 'contenido' o quizá, 'de lo que está hecha la música’”.<sup>149</sup>

### **Nuevo conocimiento**

En este espacio comento algunos aspectos particulares que se me revelaron en la experiencia de traducir.

Durante el proceso se vislumbraron nuevas maneras en que el movimiento, el espacio y la

---

149 Bruce (1976). *Op cit.* Pág. 130.

posición son expresados a partir de ciertas construcciones lingüísticas, no necesariamente estéticas ni vinculadas con el contexto de enunciación. Me refiero a palabras conformadas mediante la yuxtaposición de raíces verbales, sustantivas y adverbiales. Dos ejemplos son: *pachtäkir*, también registrada como *pachtäki'*, *pachtakij* y *payxtäkir*, la cual actúa como modificador del sustantivo *che'*; y *kunkumhuptik*, que funciona como verbo en la “Canción a un pez”.

Respecto a la primera, se pueden hacer dos análisis morfológicos:<sup>150</sup>

*pach-täk-i* (/r/j):

*pach* funciona como sustantivo, “espalda”, y a su vez como adverbio locativo o posicional: “a espaldas de” o “detrás de”.

*täk* tiene los sentidos posibles de “clavado”, “tejido”, “pegajoso”, “pegado/colocado/tendido”.

Sufijo -ir: posesivo.

-ij: estatus completivo intransitivo.

El sentido literal con el primer sufijo (la forma entera como complemento adnominal) se acerca a:

“[lo] pegado/tendido-espalda/de espaldas/detrás [del árbol]”. Con el segundo sufijo (como adjetivo):

“[el árbol] pegado/tendido-espalda/de espaldas/detrás”.

Segundo análisis:

*pay-ich-t-äk-ir*:

*pay* (*páay* en Hofling): “arrancar” o “jalar”.

*ich* tiene los siguientes sentidos: “ojo”, “vista”, “fruta”, y más pertinente en este contexto: “en”, “frente”, “con”.

t-: aplicativo

*äk*: “nosotros”,<sup>151</sup> “ponerse boca arriba”, y como sufijo: -äk: estatus intransitivo dependiente.

-ir: posesivo

“[lo] arrancado/jalado-frente/en-boca arriba (¿por nosotros?) [del árbol]”

---

150 Sobre el origen de estas dos lecturas y la solución al traducir, remito a las notas del testimonio I de la “Canción del jaguar”.

151 Sentido registrado exclusivamente en Bruce.

Otra posibilidad para la lectura de esta segunda forma es que *ich* se vincule con -ir, pues la forma *ich-ir* es registrada en Bruce como “al interior de”.<sup>152</sup>

De la segunda forma, *[kin] kunkunhuptik*, se realiza el siguiente análisis morfológico:

Bruce registra *kunkun* en su transcripción fonética (parecería una reduplicación de la raíz *kun*: hechizar/embujar/curar), pero al parecer la forma refiere a lo anotado por Hofling:

*kunkuum*: raíz indefinida con significado de “reversar” o “puesto/poner al revés”.

*hup*: raíz posicional, transitiva. “meter(lo)”, “unir(lo)”

t- aplicativo

-ik: estatus incompletivo transitivo

La traducción literal, considerando el aspecto imperfectivo k- y la 1ª persona del singular del Juego A, se acerca a: “lo meto/uno-reversado/al revés”.

Estas palabras expresan la posibilidad en lacandón de crear complejos léxicos que constituyan una unidad semántica a partir de una acción o estado, y un adverbio locativo o de posición (sentido que puede configurarse a través de metáforas espaciales basadas en el cuerpo). La relación entre las raíces yuxtapuestas puede ser de causalidad (posición o locación como consecuencia de una acción, como es el caso de *kunkumhuptik*), o de especificación, de manera que se muestran las particularidades de un posicionamiento. Esto implica la oportunidad de lexicalizar un alto grado de detalle en la colocación en el espacio. Cabe pensar que el recurso refleja una concepción del movimiento - conformado a partir de la acción- y la espacialidad como una sólo unidad significativa.

Como segundo punto de este “Nuevo conocimiento”, se pudo notar una particularidad de la semántica lacandona también presente en el español: el uso de verbos de movimiento para expresar propósito. Esto lo ha analizado Rodrigo Gutiérrez Bravo para el yucateco.<sup>153</sup> El fenómeno se puede

---

152 Bruce (1968). *Op cit.* Pág. 79.

153 Rodríguez Bravo, Rodrigo. “Cláusulas de propósito y verbos de movimiento en maya yucateco”. En Lilián Guerrero (editora). *Movimiento y espacio en lenguas de América*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad

concebir como un proceso metonímico, en el que el movimiento, implicado en la acción y como consecuencia de la voluntad, crea un mayor grado de certeza respecto al desenvolvimiento de los eventos (justamente por la intención del hablante), y por lo tanto es entendido como la voluntad en sí misma. Esto se puede ver claramente en varios de los cantos, como es el caso de esta frase del testimonio II de la “Canción del jaguar”: *a bin ta wenen päyxtäkir che'*, traducida como “Te vas a dormir al árbol arrancado y tendido”.

### **Discusión de la traducción**

La presente labor traductora se enfrenta a una serie de limitaciones, especialmente significativas si se consideran sintomáticas de lo que anteriormente hemos llamado “horizonte fragmentado”. En primer lugar, pensemos en mi falta de dominio del lacandón. A pesar de que en mi trabajo de campo procuré aprender “de primera mano” la lengua, el tiempo en las comunidades de Najá y Lacanjá no fue suficiente para que mis competencias lingüísticas fueran muy amplias. En la Ciudad de México hay nulas oportunidades para aprender el idioma. Como punto de partida, asistí a clases de yucateco, aunque sólo encontré cursos en los que se daba prioridad a la labor de elicitación del trabajo lingüístico, y no al uso de la lengua en sí misma.

Por esta razón, me respaldé en gran medida en la gramática de Robert D. Bruce y en las anotaciones lingüísticas que realiza a los cantos. Busqué problematizar y complementar su trabajo con las investigaciones de Hofling, Bergqvist y Martínez Corripio. Este último me apoyó de manera directa a través de discusiones sobre la vigencia de los trabajos de Bruce. Sin embargo, es considerable que al sustentarme en trabajos lingüísticos, mi acceso a la lengua (con excepción del trabajo de campo) siempre se vio mediada por la mirada y la interpretación de los investigadores. En mi traducción, entonces, es limitado el “acceso directo” a ésta, lo cual procuré contrarrestar con las aportaciones de mis colaboradoras de Najá.

---

Nacional Autónoma de México, 2014. Pp. 139-177. La publicación de Lilián Guerrero es interesante no sólo como espacio de reflexión sobre este tema en diferentes lenguas americanas, sino también por su interés tipológico.

Bruce menciona varias veces en sus notas la noción de “gramaticalmente irregular”. Al estar yo sujeta a la perspectiva de los estudios lingüísticos, hay ocasiones en que también utilizo este término. Sin embargo, es importante notar las limitaciones de la frase, ya que las “excepciones” pueden expresar un desconocimiento de los investigadores sobre la totalidad de los mecanismos utilizados por un idioma. La excepción, más que una falta de regularidad, es una posible laguna en el conocimiento que se tiene sobre él.

Basé en buena medida mi proceso de fijación en las transcripciones de Bruce, en las que el autor desdobra las contracciones fonéticas a las que llama “formas sandhi”. Esto representa otro aspecto en el que mi propia lectura se vio subordinada al conocimiento y análisis del investigador. Por mis limitaciones en el uso de la lengua, en muchos casos no tenía las suficientes herramientas para construir una postura crítica frente a su análisis morfológico. En otras ocasiones, en cambio, los trabajos de los otros lingüistas sí permitieron un cuestionamiento y la elaboración de una propuesta alternativa de análisis.

Otro resultado de la mediación de la que hablo es que, específicamente en la realización de la traducción literal, la mirada crítica se vio limitada. Esto repercute en el proceso de conformación de la traducción libre, ya que ciñe la percepción de posibilidades y problemas, y por lo tanto reduce el espacio de toma de decisiones como traductor.

También hay que considerar que el apoyo de hablantes lacandones presenta limitaciones. En Najá, los jóvenes suelen dominar mejor el español que los ancianos, y por lo específico de los objetivos de esta investigación, necesitaba relacionarme con personas con buen manejo de la lengua española para que se entendiera lo que estaba buscando. Hay una brecha bastante grande en Najá entre el uso del lacandón de la juventud y de los adultos mayores. Mis colaboradoras, no mayores de treinta años, me aclararon que cuando sus abuelos hablan entre sí, en muchas ocasiones no pueden entenderlos. Por la antigüedad de los cantos que traduzco aquí, varias de las palabras y construcciones que utilizan ya están en desuso para cierto sector de hablantes, y por lo tanto no eran entendidas por las personas que me apoyaron, quienes en ocasiones me decían “eso lo dice mi abuelo, pero no sé qué

significa”. Otra limitante fue su género (femenino), ya que buena parte de las canciones tratadas son enunciadas en contextos ceremoniales en los que las mujeres son excluidas. Por esto, distintos términos referentes al templo o a prácticas religiosas eran identificados como tales por ellas, pero tenían sólo referencias ambiguas sobre su significado, pues en muy pocas ocasiones tuvieron acceso directo al espacio ceremonial. En cuanto a las formas lingüísticas que efectivamente usaban y entendían, hay que considerar la posibilidad de que la distancia temporal entre los textos y el presente haya modificado algunos componentes de su semántica, y por lo tanto, el sentido o las connotaciones pudieron haber sufrido transformaciones. Además, ya que buena parte de las prácticas religiosas están siendo abandonadas, y que pocas personas conocen estos cantos hoy en día, muchos de los términos religiosos se han vuelto incomprensibles para gran parte de los lacandones jóvenes, y tienden a caer en desuso.

Este desfase temporal y sus limitaciones también aplica a los trabajos lingüísticos, ya que Hofling, Bergqvist y Martínez Corripio tratan el lacandón de finales del siglo XX y principios del XXI, mientras que Bruce y los cantos presentan el estado del idioma de las décadas de los sesenta y setenta. Gran parte del uso ceremonial de la lengua lacandona está exclusivamente registrado en las recopilaciones de este autor (aunque también encontramos usos lingüísticos religiosos en Tozzer, 1907), publicadas en *El Libro de Chan K'in*, en su gramática, y en los *Textos y dibujos lacandones de Najá*. Como se ha dicho, estas formas ceremoniales son raramente utilizadas en la actualidad. Por esta razón, en la “Canción a un muerto”, la “Canción de los nuevos incensarios” y “Ve tu alimento de tamales” me respaldé en mayor medida en las referencias y en los análisis de Bruce.

Apoyarme en los trabajos de Hofling, Martínez Corripio y Bergqvist presenta otro problema: los primeros dos tratan con lacandón del sur, y el tercero pocas veces considera las diferencias entre el norte y el sur. Por lo tanto, también es incierto hasta qué punto la carga semántica y los rasgos fonéticos cambian entre las dos lenguas. En cuanto a la variación fonética, lo que provoca es un mayor problema de polisemia. Bruce, en sus transcripciones, registra las variaciones en el uso de las vocales con un menor cuidado que los lingüistas y fonetistas contemporáneos, lo cual es notado por



Bergqvist,<sup>154</sup> pero queda la incertidumbre de en qué casos Bruce se enfrentó a una variación libre, en cuáles fue menos minucioso, y en cuáles nos encontramos con un contraste dialectal. Hay poco consenso sobre el grado de diferencias entre dialectos (Bergqvist no las considera tan significativas, y Martínez Corripio sostiene que el lacandón del norte y del sur son dos lenguas distintas),<sup>155</sup> por lo que, con los trabajos disponibles actualmente, no fue posible establecer un sistema de variación vocálica claro para saber, en varios casos problemáticos, a qué raíz se estaba aludiendo específicamente.<sup>156</sup> Cabe la posibilidad de que, por razones de variación libre, en el uso cotidiano de la lengua se asuma y resuelva contextualmente la ambigüedad o polisemia de ciertas palabras. Naturalmente, este problema de la descripción lingüística no busca ser resuelto en este espacio, pero sí es importante notar que éste es significativo en la traducción; se extiende a las vocales y a algunas glotales. Muestro como ejemplo la construcción *pachtäk'ir*, descrita anteriormente:

Bruce y los Baer transcriben la raíz *täk*. Hofling la registra como transitiva; según su diccionario, significa “clavarlo”, “tejerlo” o “entretejerlo”. Bruce la traduce como “pegar” o “pegarlo” (transitiva). Mis colaboradoras consideraron la raíz según este sentido, pero la tradujeron como adjetivo: “pegajoso”. Hofling, en cambio, registra el sentido de “pegar” en *täk'* (diferencia de /k/ y /k'/ -glotal-). Entonces, cabe la posibilidad de que la marca glotal se pierda en *pachtäk'ir*, o en lacandón del norte no haya oposición /k/-/k'/ en el caso específico de esta raíz. Como adición a este panorama, Hofling menciona que *täk'* puede ser utilizada como transitiva (“pegarlo”), pero también

---

154 Bergqvist dice lo siguiente: “Roberto Bruce dedicó un tiempo considerable a investigar la lengua y cultura lacandona de 1960 y 70. Su descripción gramatical de 1968 es menos útil que cualquiera de las descripciones del yucateco, mencionadas arriba, como apoyo al entendimiento de la estructura del lacandón. Hay varias razones; falla en hacer comparaciones entre el lacandón y el yucateco propiamente, y es descuidada al representar la cualidad vocálica de ambos la longitud y el tono, el último completamente ausente. Sus operaciones gramaticales y la estructura lingüística fundamental están explicadas en una forma idiosincrática que vela las propiedades básicas de la lengua.” Bergqvist. *Op cit.* P. 42. (La traducción es mía).

155 Esto lo han sostenido distintos investigadores, como los Baer, Jan de Vos, Fisher, Canger y Palka. Israel Martínez Corripio, comunicación personal, enero del 2016.

156 Sí se han podido notar algunas tendencias en el uso de las vocales: Bergqvist explica, por ejemplo, que las raíces transitivas utilizan vocal corta, y las intransitivas, vocal larga; y que las raíces posicionales, como intransitivas, presentan tono alto. Estas observaciones ayudaron a aclarar el sentido de algunas palabras en los cantos. Sin embargo, no se han establecido tendencias de variación vinculadas a usos dialectales, y habría que esperar los resultados del artículo de Liliana Mojica e Israel Martínez Corripio al respecto, para saber hasta qué punto esta cuestión llega a aclararse. El problema tiene consecuencias en las decisiones de fijación, lo cual se trata posteriormente en la “Advertencia editorial”.

funciona como posicional, lo cual se nota en algunos usos que el autor presenta, como: *k-u-täk'-ik túuri' waj 'ich xämäch*:<sup>157</sup> “pegar una tortilla en el comal”. Esta frase no refiere a “adherirla con alguna sustancia pegajosa”, sino a la colocación extendida en una superficie y posición específicas. Para la traducción de esta forma, consideramos entonces /təK/ (archifonema /K/). En este caso, se facilita la lectura por el hecho de que en los tres testimonios se registra la vocal /ə/ (ä). Un problema mayor ocurre cuando varios cantos presentan un mismo lexema con variaciones vocálicas. En estas ocasiones, se considera un archifonema: si, por ejemplo, estamos tratando con la vocal /A/, ésta podría interpretarse como /a/, /a:/, /áa/ e incluso /ə/. Por supuesto, esto dificulta en gran medida la traducción.

Regresando al ejemplo de *pachtäkir*, tenemos entonces varios sentidos posibles de *täk*: “clavar”, “tejer/entretejer”, “pegarlo/pegado (uso adjetivo)”, “pegarlo” como: “colocarlo/tenderlo”. La forma modifica al sustantivo *che'*, “árbol/palo”. Traduje, entonces, según el uso posicional. Para esta elección, el factor más importante fue el contexto en que la forma es utilizada, y elegí de acuerdo con mi noción de “sentido común”.

Lo último me lleva al punto central de esta discusión. Aunque, como se ha mencionado, busqué una metodología inductiva para establecer mi hipótesis de trabajo y mi traducción, se usa el “sentido común” para resolver diversos tipos de problemas, y en éste se vuelve latente la influencia de mi perspectiva en el acto de lectura y en el resultado textual del proceso traductor. La idea de “sentido común” está condicionada culturalmente,<sup>158</sup> y puede difuminar o borrar procesos de metaforización, así como distintas formas de derivación del significado que se pudieron haber normalizado en la lengua lacandona. El ejemplo más claro que encontré fue la frase *Kur-a'an mak a wim*, literalmente: “sentado(s) taparlo(s)/cerrarlo(s) tus pechos”. Bruce mantiene el sentido literal y excluye la palabra *mäk*: “tus pechos son bien sentados”. Hofling registra la raíz *mäk* como transitiva

---

157 Mantengo la ortografía del autor.

158 Una perspectiva clásica sobre la carga ideológica de lo que denominamos sentido común, en relación con los estudios marxistas, es ofrecida por Antonio Gramsci en *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*. En este texto, él afirma: “[...] no existe un solo sentido común, pues también éste es un producto y un devenir histórico [...]. La religión y el sentido común no pueden reducirse a unidad y coherencia ni siquiera en la conciencia individual, y no hablemos ya en la conciencia colectiva”. Gramsci, Antonio. *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*. Traducción de Isidoro Flambaun. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1971. Pág. 10.

o posicional. Mi “sentido común” o intuición de traductora, en un primer momento, me indicó que la forma verbal transitiva de “taparlo” o “cerrarlo” refería a que los senos estaban cubiertos. La primera versión de mi traducción fue: “cubiertos tus pechos”. Una de mis colaboradoras, posteriormente, me aclaró que esta frase se usa exclusivamente para expresar que “están creciendo los pechos”.

El “sentido común” puede opacar significados implicados en el uso de la lengua, o desviarlos según los valores culturales del lector hispano-mexicano. Esto sería consecuencia de una falta de familiaridad ante el sistema simbólico colectivo de los lacandones, y también impide la percepción de las metáforas individuales-irrepetibles de un canto. En el ejemplo anterior, fue posible entender la metáfora configurada en esta frase, y se optó, por su normalización a nivel comunicativo, por traducir el sentido y no la forma. Sin embargo, hay una enorme posibilidad de que los cantos presenten otros casos similares que no pudieron ser identificados.

Capítulo IV:  
Advertencia editorial

## La ecdótica frente a la tradición oral

La ecdótica o crítica textual es una labor filológica. Su ideal es la comprensión global de la génesis y la transmisión de un texto, lo cual se concreta en varios testimonios (impresos o manuscritos) determinados. Parte de una definición de filología como “ciencia que se ocupa de la conservación, restauración y presentación editorial de los textos”.<sup>159</sup> Esta ciencia es concebida como un fenómeno de cultura; al respecto, Américo Castro, como antecedente de la ecdótica contemporánea, dice: “La filología es una ciencia esencialmente histórica; su problema consiste en prestar el mayor sentido que sea dable a los monumentos escritos, reconstruyendo los estados de civilización que yacen inertes en las páginas [...]”.<sup>160</sup>

El espacio donde es plasmada la historia del texto es la edición crítica, la cual puede ser entendida como el único método filológico para la comprensión de todas las facetas de una obra, desde la génesis hasta la transmisión.<sup>161</sup> Ésta representa una interpretación orientada a la legibilidad de las obras, con el propósito de que puedan ser leídas por un público que no sea necesariamente de especialistas.<sup>162</sup> Desde esta perspectiva, comprender globalmente un escrito es aquello que valida su edición, ya que de esta forma puede ser ofrecida al lector en toda su complejidad. Si no se considera de manera total la historia de su origen y de los modos en que se ha transmitido, uno se queda en los umbrales del entendimiento, y se vuelve imposible conformar una verdadera filología.<sup>163</sup> La restauración y fijación de un texto se convierte en paso previo para cualquier estudio literario o indagación ulterior, ya que esto contribuye a que la comunicación misma sea lo más completa, rica y precisa posible.<sup>164</sup> La principal tarea de un crítico, entonces, es “desentrañar los problemas que plantea la obra ya en su puro nivel de lectura, esto es, las dificultades textuales, lingüísticas,

---

159 Pérez Priego, Miguel Ángel. *La edición de textos*. 2a edición. Madrid: Editorial Síntesis, 2000. Versión para Kindle. 3% (posición 147-148).

160 Américo Castro en *Ibid.* 12% (posición 514-516).

161 Lucía Megías, José Manuel. “Manuales de crítica textual: las líneas maestras de la ecdótica española”. *Revista de poética medieval*, No. 2. Alcalá: Universidad Alcalá de Henares, 1998. Pág. 126.

162 *Ibid.* Pág. 123.

163 *Ibid.* Pág. 137.

164 Pérez Priego. *Op cit.* 4% (posición 157-158).

referencias eruditas y de contenido, etcétera, que pueden obstaculizar su recta comprensión”.<sup>165</sup>

En la ecdótica, no hay homogeneidad en la consideración de los puntos metodológicos y analíticos de los que se parte. Se han conformado dos corrientes diferenciadas entre sí: la (neo)lachmanniana y la (neo)bédierista, representadas en la actualidad por la escuela italiana y la anglo-americana, respectivamente. La primera se interesa por la reconstrucción de un texto original, un prototipo o arquetipo perdido que se supone del autor (busca eliminar todas las alteraciones que pudo haber sufrido en su transmisión), mientras que la segunda se preocupa más por los documentos lingüísticos existentes y su recepción. El método neolachmanniano es el que ha tenido mayor presencia en la tradición hispana. Alberto Blecua, punto de partida de la crítica textual contemporánea en la tradición peninsular, compara ambos y defiende su postura de la siguiente manera:

[...] la neolachmanniana también se preocupa del documento [...] y de la transmisión en la historia [...], pero, sobre todo, se interesa por el *logos*, la palabra del autor, o mejor, la palabra más cercana al autor de todas las posibles. Los neobédieristas sacralizan el texto material; los neolachmannianos el texto ideal: o la mano del Copista o la voz del Autor. Con una diferencia: los lachmannianos no excluimos la mano del Copista y los neobédieristas, en cambio, excluyen la voz del Autor.<sup>166</sup>

El método neolachmanniano pone especial atención en la comparación de testimonios diferenciados de un mismo texto. Las distinciones entre éstos se analizan en términos de variantes y diversos tipos de errores del copista o del editor. Se busca la conformación de un *stemma*, es decir, un árbol genealógico que indique las relaciones existentes entre los distintos testimonios.

La “Nueva Filología” italiana busca una actualización de esta perspectiva; pretende combinar el rigor estemático con el estudio de la tradición textual de la obra. Los testimonios de su tradición son analizados y valorados de manera individual, como producto de un determinado contexto cultural, y no como meros portadores de errores y variantes. Este proceso dice mucho acerca de la calidad de

---

165 *Ibid.* 4% (posición 159-161).

166 Blecua, Alberto. *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia, 1983. Pág. 88.

la copia, la competencia del copista, la fiabilidad del escritorio o del taller donde se produce, la supervisión o no del autor, etcétera. De esta manera, se busca decidir el valor de cada testimonio dentro del *stemma*, y no sólo el estudio indiscriminado de las variantes.<sup>167</sup>

La “Nueva filología” enfatiza cómo este conocimiento es transmitido al lector a través del trabajo editorial. La edición crítica le debe ofrecer al usuario los medios indispensables para juzgar la validez de los resultados a los que el editor ha llegado. Éste debe ofrecer los datos caso por caso, suministrando la documentación utilizada, la justificación de las elecciones (de privilegiar una u otra variante en la conformación del “texto original”), y los criterios utilizados para llevarlas a cabo, mostrando sin reticencias los casos de duda.<sup>168</sup> Por esto, la edición debe estar acompañada de un aparato crítico “en el que encuentren su sitio las variantes no recogidas en el texto, las indicaciones sobre las dudas frente a la lección elegida, eventualmente la alusión a conjeturas formuladas o a soluciones diversas adoptadas por editores precedentes, y cualquier otra indicación similar que se crea necesaria”.<sup>169</sup>

Los métodos enfrentados neolachmanniano y neobédierista, que se han establecido como punto de partida para la ecdótica actual, han sido matizados ampliamente. Una propuesta son los *diasistemas* de Cesare Segre. Él establece que los manuscritos, las variantes y los errores forman “estructuras” diferenciadas; cada uno de estos elementos son unidades que pueden ser analizadas de manera independiente. Según Segre, hay que considerar los tres para comprender el texto literario de manera global. Entonces, no se concibe la idea de un original que ha sido depurado, sino que el texto debe ser entendido:

[...] como fruto de una época y de unos determinados horizontes de expectativas por parte del público, pero al mismo tiempo de un texto que se va modificando, se va enmendando, se va adaptando a nuevos horizontes de expectativas a lo largo de su transmisión, con las modificaciones lingüísticas y estilísticas necesarias para adaptarse a nuevas realidades, sin olvidar (como no puede

---

167 Pérez Priego. *Op cit.* (posición 426-428)

168 Aurelio Roncaglia en Lucía Megías. *Op cit.* Pág. 127.

169 *Ibidem*

ser de otro modo) el carácter activo que poseen las transmisiones de ciertas obras [...]. Desde esta perspectiva, una copia es un sistema de compromiso entre dos sistemas de contacto: en este caso, el del propio texto y el del copista; o mejor, el del modelo y el del testimonio conservado.<sup>170</sup>

Esto amplía las posibilidades de análisis y abre un nuevo campo de estudio para el editor, el de la individualización del sistema estilístico propio de cada copista, y por lo tanto, ya no sólo se busca comprender el sistema original, sino también las distintas modificaciones conscientes e inconscientes que se han consumado en el proceso de transmisión.

Con los diasistemas, Segre ve superado el antagonismo entre neolachmannianos y neobédieristas. Al respecto el autor dice:

Las observaciones que he expuesto aportan, si no me equivoco, algún elemento de clarificación a la polémica, no apagada todavía, entre lachmannianos y bédierianos. A los bédierianos, que defienden lo concreto y documental de cada manuscrito, se puede en efecto mostrar que esta concreción esconde la compresencia y a menudo el antagonismo de dos o más sistemas, los cuales deterioran las relaciones estructurales del texto. Por otra parte el concepto de diasistema induce a considerar un poco primitivo el concepto de reconstrucción, más o menos mecánica, del texto. En mi opinión, la enseñanza más positiva de estas consideraciones es que la dialéctica entre los sistemas en contacto reproduce los momentos de la historia de las instituciones literarias, sólo dentro de la cual la historia de la tradición textual vuelve a encontrar su espacio y su sentido.<sup>171</sup>

Actualmente han ido cobrando fuerza corrientes alternas de crítica textual. Dos ejemplos son: la filología de autor, en la que se presta más atención al contexto original de la obra (corriente que ha tomado especial vigor en Italia), y desde Francia, la crítica genética, la cual se interesa por la transformación del texto desde el ámbito privado del autor y su entorno, al ámbito público de la edición. Ésta estudia, a partir de notas, libros personales, apuntes, cartas, pruebas de imprenta y

---

170 *Ibid.* Pág. 133.

171 Segre, Cesare. "Critique textuale, théorie des ensembles et diasystème". En: *Bulletin de la classe des lettres et des sciences morales et politiques*, no. 62. Bruselas: Académie Royale de Belgique, 1976. Pp. 279-292. (Traducción al español de José Muñoz Rivas. *Semiótica filológica (texto y modelos culturales)*. Murcia: Universidad de Murcia, 1990). Pág. 62.



correcciones, el paso de la obra desde una situación autobiográfica y privada, a un estatuto alográfico y público; de lo escrito a lo impreso.<sup>172</sup>

Según la revisión realizada por José Manuel Lucía Megías, el eclecticismo es la aportación actual de la tradición hispana, ya que en ésta se enfatiza una postura abierta y flexible que debe responder no a un método generalizable para cualquier texto de toda tradición, sino a las peculiaridades de la génesis y transmisión de cada uno de los documentos escritos editados. Esta visión parte de Gianfranco Contini, quien establece que toda edición crítica es una hipótesis de trabajo, y que sólo con el concepto de edición-en-el-tiempo se puede comprender el texto-en-el-tiempo.<sup>173</sup>

En México la ecdótica es una ciencia que comienza. Las labores más sobresalientes son la del Seminario de Edición Crítica de Textos de la Universidad Nacional Autónoma de México, encabezado por la doctora Belem Clark de Lara; la de Alejandro Higashi desde la Universidad Autónoma Metropolitana; y de Manuel Sol en la Universidad Veracruzana. Actualmente, se reflexiona sobre la particularidad de las tradiciones textuales mexicanas para generar métodos que sean sensibles a las condiciones específicas de existencia de las obras. Se busca superar la necesidad de ceñir las ideas peninsulares de crítica textual, las cuales responden a la situación de los escritos medievales y renacentistas europeos. El libro de Alejandro Higashi *Perfiles para una ecdótica nacional* es un gran punto de partida para la reflexión sobre los retos de la práctica filológica en el país.

La ecdótica, durante mucho tiempo, se consideró ajena a la literatura oral, pues como se puede notar, sus principios analíticos y metodológicos más fundamentales la alejan de las características de ésta. Retomemos lo mencionado sobre la oralidad en el “Capítulo I”. La oralidad es un acto performativo auditivo-visual, que se caracteriza por una existencia extra-personal, ser fragmentado, no saturado, actual, abierto (es decir, siempre variable), y por lo tanto irrepitible. Como se dijo en su

---

172 Pérez Priego. *Op cit.* 15% (posición 644-648).

173 Lucía Megías. *Op cit.* Pág. 139.

momento, su existencia se basa en la potencialidad.

Estas características rompen completamente con las premisas de la ecdótica. En primer lugar, la existencia extra-personal, o más preciso, intersubjetiva, descarta la discusión de génesis y autor. La idea de originalidad se vuelve irrelevante, y resulta inexacta la etiqueta de “anónimo”. Su carácter potencial entra en conflicto con la definición más tradicional que la ecdótica da de tradición textual: el conjunto de todos los testimonios de un texto.<sup>174</sup> Por último, su variabilidad natural cuestiona la idea de fijación.

A pesar de que, si tomamos en cuenta lo anterior, parecería casi absurdo pensar en términos ecdóticos a la oralidad, actualmente la crítica textual europea ha tenido que prestar atención a ésta por una razón en específico: el origen oral de muchos textos medievales. Dicho aspecto, que durante bastante tiempo fue ignorado completamente por la ecdótica, ha impuesto la necesidad de reflexionar sobre esta forma de transmisión de lo literario y sobre las implicaciones de su paso a lo escrito.<sup>175</sup> En América también se ha discurrecido sobre la naturaleza de este proceso, pero con bases y necesidades muy distintas: se busca responder a la pregunta de cómo editar la tradición oral de pueblos -tanto actuales como desaparecidos- cuya literatura se ha basado o se basó exclusivamente en este medio de existencia.

Lo anterior ha generado distintas posturas. Durante mucho tiempo se generalizó en buena medida, tanto en la tradición europea como en la americana, la idea de que el paso de uno a otro representa un despojo, una traición a la naturaleza del texto literario que vive en la oralidad. La noción de “máscara” o “despojo” es similar a una de las concepciones a las que ha sido sujeto el trabajo del traductor. De hecho, otra corriente de pensamiento sobre el paso de lo oral a lo escrito considera a éste como un proceso traductivo en sí mismo, pues representa una traducción intersemiótica (término utilizado por Elizabeth C. Fine en su libro *The Folklore Text: from Performance to Print*): el paso de un sistema completo de signos (habla, contexto, movimiento e interacción) a otro distinto, que

---

174 Pérez Priego. *Op cit.* 18% (posición 813).

175 Algunos que han investigado esto son Fine (1984), Chaytor (1945) y Zumthor (1983).

corresponde a la escritura. ¿Cuáles son las características particulares de este segundo sistema? La escritura es fijación. En la tradición ecdótica, como ya se ha mencionado, el acto de fijar propicia la legibilidad, y garantiza “la correcta comprensión e interpretación de un texto”. Si analizamos esta perspectiva de la ecdótica, se revela que esta fijación se vincula con la certeza epistémica. Creencias anteriores aparecen conservadas en los textos; esto hace posible el estudio histórico del pasado, y también puede ser generador de escepticismo, ya sea por el contraste entre las ideas antiguas y el presente, o por la revisión de las del presente mismo, de manera que se propicia la constante revisión del conocimiento humano.<sup>176</sup> Otro rasgo de la escritura, que ha sido enfatizado por la tradición inglesa, es que el texto escrito es *context-free*, “libre de contexto”, ya que “en él las palabras – aunque nos refieren a sonidos y fonemas, y carezcan de sentido si esa relación no puede establecerse, mental o vocalmente—, se encuentran aisladas del amplio contexto en el que, a diferencia suya, la palabra oral se produce y comunica.”<sup>177</sup> La traducción intersemiótica implica, como en el caso de la interlingüística, la aceptación de un alejamiento respecto a la “otra versión” (oral o en lengua original), y la existencia paralela del “nuevo texto”.

Respecto a la poesía oral, Paul Zumthor establece varias fases de existencia de un poema: producción, transmisión, recepción, conservación y repetición. Cada una puede ser oral o escrita, por lo que encontramos todo tipo de combinaciones entre oralidad y escritura.<sup>178</sup> Son consideradas entonces cuestión de grados: desde la oralidad más pura, en la que todas las fases presentarían un canal oral-auditivo, hasta el proceso perfecto de escritura, en el que cada una pasa por el canal escrito, meramente visual.<sup>179</sup> Al hablar de edición de un texto oral, se busca que la fase cuatro (conservación) sea escrituraria, y se parte de que la dos y la tres (transmisión y recepción) son orales.

---

176 Sánchez Romeralo, Antonio. “La edición del texto oral”. En: Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey (editores). *Actas del I Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. London: Tamesis Books Limited, 1984. Colección Tamesis, Serie A: Monografías, CXXXIX. Pp. 72-73.

177 *Ibid.* Pp. 71-72.

178 Zumthor, Paul. *Introduction à la poésie orale*. Paris: Seuil, 1983. P. 32.

179 Débax, Michelle. “La imposible transcripción de la oralidad”. En: Ramón Santiago, Ana Valenciano y Silvia Iglesias (editores). *Tradiciones discursivas: edición de textos orales y escritos*. Madrid: Instituto Universitario Mendéndez Pidal, Universidad Complutense de Madrid, 2006. Pág. 14.

Esta perspectiva nos hace reflexionar más a fondo sobre las diferencias entre los dos sistemas de signos. El reto de la traducción intersemiótica no es sólo cuestión de diferencias en el canal comunicativo o en la naturaleza de los signos; la propuesta de Zumthor implica que la oralidad presupone la simultaneidad de la transmisión y la recepción, así como la copresencia del transmisor y el receptor en un “aquí y ahora” único, mientras que la escritura separa en el tiempo y en el espacio estas dos fases.<sup>180</sup>

Es pertinente rescatar ahora dos ideas de la crítica textual: la necesidad de comprender globalmente el documento como punto de partida de la edición, y la responsabilidad del editor frente a sus lectores de brindarles las bases críticas para el cuestionamiento y la comprobación de sus conclusiones. Pienso que esta responsabilidad en la que tanto enfatiza la ecdótica debe ser trasladada a la edición de textos orales de sociedades indígenas cuya forma de transmisión de saberes se sigue basando en medios predominantemente orales. Su punto de partida debe ser la comprensión de las implicaciones del paso de este sistema a uno escrito, y el editor crítico es responsable de transmitir al lector este conocimiento, así como un panorama de los problemas que representa.

Ante las necesidades de la edición de la oralidad indígena en América, se han tomado posturas distintas. Al concebirse ésta como una manifestación dinámica, y por lo tanto performativa, se han buscado formas de representación tipográfica de una serie de rasgos paralingüísticos no verbales.<sup>181</sup>

Se presentan varios ejemplos. En los setenta, Dennis Tedlock utiliza dos clases distintas de pausas. A partir de cambios tipográficos, representa variaciones en el volumen de la voz y entre líneas recitadas y cantadas (con letras pequeñas, medianas y mayúsculas), e incluye una serie de anotaciones para describir valores particulares del sonido y elementos no verbales, como risas, suspiros o gestos. En los ochenta, se publica una revista americana llamada *Alcheringa: Ethnopoetics*. Su director, Jerome Rothenberg, plantea el concepto de “traducción total”, el cual se basa en que todo es traducible: palabras, voz, melodía, gesto, circunstancia, etcétera. Si se estudia cada elemento por

---

180 *Ibid.* Pp. 13-14.

181 Sánchez Romeralo. *Op cit.* Pp. 75-76.

separado, esta unidad semiótica queda destruida, por lo que el ideal de la traducción total es transmitir la experiencia íntegra.<sup>182</sup> Dell Hymes separa en versos y estrofas las narraciones orales, y así busca reproducir el ritmo en que son enunciadas. Él estudia el sentido y efecto de las pausas en el texto como modos de conseguir variaciones rítmicas.<sup>183</sup>

Puesto que estas propuestas se basan en una gran cantidad de información metalingüística y contextual, implican acceso directo a la enunciación del hecho oral. El problema de la ecdótica en textos medievales y antiguos, así como de la edición de documentos diversos de tradición oral a los que se accede a partir de un medio escrito, es que no se cuenta con la suficiente información para aplicar estos recursos de transcripción. Éste es el caso de la edición presente, y por supuesto, resulta una gran limitante. Antonio Sánchez Romeralo propone una “doble traducción” frente a este problema, lo cual consiste en detectar rasgos de oralidad en la escritura, interpretar estos datos, y subsecuentemente traducir lo escrito a lo oral, y nuevamente de lo oral a lo escrito.<sup>184</sup> Podemos entender su postura en términos de deconstrucción: se deconstruye la transcripción de la oralidad, y el resultado es una nueva escritura que es más sensible a los rasgos orales detectados e interpretados. Si nos fijamos detenidamente en esta propuesta, podemos ver una similitud con la ecdótica neolachmanniana: en el texto mismo se busca información que nos hace acceder a un “original perdido” oral.

Hasta ahora se han presentado dos perspectivas, la edición crítica y la edición (no necesariamente crítica), de textos orales. La reflexión sobre las manifestaciones de oralidad ha alimentado a la tradición editorial, proveniente de escuela europea, y a su vez ésta ha permitido una mirada más profunda sobre las características del sistema semiótico, tal como lo expresa Joaquín Rubio Tovar en la siguiente cita:

[...] proviene de la filología el interés por editar obras tras un minucioso análisis previo. Esta tarea

---

182 *Ibid.* Pág. 76.

183 *Ibidem*

184 *Ibid.* Pág. 77.

anterior a la edición ha traído consigo innovadores puntos de vista acerca de la naturaleza de los textos orales y de sus modos de transmisión en el acto de recitar. [...] Los resultados de tantos trabajos suponen una reflexión del mayor interés sobre el arte de la edición, los límites de la crítica textual y, desde luego, sobre el significado y las características de los textos orales. La filología y los estudios literarios en general se han enriquecido.<sup>185</sup>

Con el contexto que se ha esbozado, se puede expresar la postura asumida por el trabajo presente. Para concretarla, se partió de ciertos cuestionamientos sobre la crítica textual en sí misma: ¿hasta qué punto se puede vincular la tradición oral indígena con los parámetros de la ecdótica? ¿En qué puede aportar la elaboración de una edición crítica de estas tradiciones? ¿Qué características tendría una edición crítica semejante? Para resolver estas preguntas, es importante primero comentar algunos puntos sobre la tradición oral en el caso específico de los lacandones septentrionales, que es a la que esta labor atañe.

### **Consideraciones de la tradición oral lacandona**

En la ecdótica se concibe a la tradición textual como una enramada, y las fases propuestas por Zumthor pueden ser pensadas mediante la misma imagen. Esto significa que la transmisión, recepción, conservación y repetición se dan en distintos espacios, contextos y tiempos de manera diferenciada y paralela. Por ejemplo, la “Canción de los Nawat”, proveniente de un grupo familiar (*onen*) ajeno a Najá, probablemente pervivió en la tradición de éste (los Nawät) por un lado, siendo enunciada de cierto modo y tomando ciertos significados específicos, y en Najá por otro, donde el contexto y los elementos metatextuales se modificaron. Incluso las palabras y el contenido mismo del canto pudieron haber sido entendidos de manera diferente.<sup>186</sup> Lo mismo puede ocurrir en la comunidad de Lacanjá Chansayab, pues inmigrantes de Najá y de San Quintín han traído consigo una tradición narrativa y lírica, y la han transmitido dentro de la nueva comunidad, como es el caso de mi colaborador y amigo K'ayum.

---

185 Rubio Tovar en Débax. *Op cit.* Pág. 28.

186 Remito a la introducción de este canto.

En el contexto en el que Bruce recopiló las canciones, éstas seguían siendo enunciadas cotidianamente entre los lacandones. Por lo tanto, al transcribirlas y publicarlas como texto escrito, hay una bifurcación de la tradición: las cuatro fases mencionadas (dejamos de lado la génesis) son orales en la de Najá, y se conforma otra en la que conservación y repetición son escritas (aunque, por el uso de recursos como grabaciones de video o de audio, también pueden ser sonoras y visuales).

Entonces, al hablar de la tradición textual de las canciones lacandonas de Najá en el siglo XX, consideramos dos diferentes, una puramente oral, y una mixta, aunque basada principalmente en la escritura. Su diferencia no sólo reside en el canal de comunicación, sino también en su ubicación geográfica (de la segunda: San Cristóbal de las Casas, la Ciudad de México, Estados Unidos, etcétera), e indudablemente, en su función.

La tradición escrituraria ya ha sido esbozada en los “Antecedentes”, y ahora comento algunos aspectos de la tradición oral dentro de la comunidad de Najá. Para abordarla, nos encontramos ante un problema metodológico: la publicación más reciente centrada en cantos es *Los oficios de K'ayom* (1998) (con canciones recopiladas entre 1992 y 1993), de la década de los noventa, pero en este espacio se busca presentar la actualidad de su tradición. Hay algunos trabajos del siglo XXI sobre aspectos de la vida y cultura de los lacandones, como *Tu chien k'an: un recorrido por la cosmovisión de los lacandones desde las mordeduras de serpiente* de Eréndira J. Cano Contreras *et al* (2009), *Hach Winik: la palabra de las mujeres y los hombres verdaderos* de Ana Luisa Montes de Oca Vega (coordinadora) (2009), *Sakubel k'inal jachwinik: la aurora lacandona* de Josías López Gómez (2005) y *Bajo la sombra de la gran ceiba: cosmovisión de los lacandones* de Marie-Odile Marion Singer (2000), pero ninguno aborda directamente la enunciación y transmisión de canciones. Por esta razón, para hablar de la tradición oral me baso principalmente en mis observaciones durante el trabajo de campo, con todas las limitaciones que esto conlleva. Dicha falta de publicaciones contemporáneas sobre el tema nos habla de la dimensión tajante de la ruptura entre la tradición escrituraria de ámbitos académicos, y la oral de hoy en día.

Según las descripciones de Tozzer, a principios del siglo XX hay una intensa codificación

ritual de las actividades cotidianas, y las creencias de la religión mayense están generalizadas en Najá. Como se puede notar en la selección de cantos de esta edición, buena parte de éstos son de carácter ceremonial. Es fácil intuir entonces que su transmisión depende de la vitalidad de las creencias y actividades religiosas, y que ésta se ha visto comprometida con la aceptación del cristianismo.

La presencia de un canto o la fuerza de una tradición oral no es una cuestión fácil de medir. Un factor que puede darnos una idea al respecto es la diversidad de los perfiles de la gente que es familiar a éste, es decir, que sea conocido por personas de distintas edades (niños, jóvenes, adultos, ancianos) y de ambos géneros (aunque en el caso de la tradición lacandona este punto es problemático, por lo excluyente de gran parte de las ceremonias religiosas). Así como oír hablar a un niño en una lengua indígena muestra que ésta sigue siendo transmitida, y por lo tanto implica cierta estabilidad del idioma, que un joven conozca un canto expone que éste no es considerado un conocimiento que debe ser dejado atrás.

Como se ha mencionado en la “Nota de traductora”, hay una fuerte división lingüística entre ancianos y jóvenes. Por supuesto, esto representa a su vez una división cultural: los primeros saben de la “antigua religión”, y son autoridad en temas como la historia de la comunidad, cuentos y tradiciones. En cierto momento, la división ideológica entre ambos fue cuestión de conflicto. Los jóvenes ejercían una presión continua a los viejos, y hacían énfasis en las prescripciones de comportamiento de la fe presbiterana.<sup>187</sup>

Al preguntar sobre la lengua, a pesar de que casi todos manejan el lacandón, siempre fui remitida a los ancianos, pues ellos también son “autoridad de lengua”, mientras que los jóvenes, en las reflexiones metalingüísticas, se sienten inseguros sobre su conocimiento (esto fue muy evidente en mi trabajo con las colaboradoras, quienes, ante mis preguntas, acudían constantemente a sus padres, o me remitían a sus abuelos).

En esto podemos ver una pervivencia de la idea del *t'o'ohil*, viejo que funciona como guardián

---

187 Erosa Solana, Enrique. *Sistema simbólico de los Hach Winik: un referente de continuidad ante las tendencias de cambio*. Tesis de licenciatura. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1992. Pág. 166.



de las tradiciones, y que en el pasado fungía también como guía político. En la década de los noventa, había tres hombres que eran “guardianes culturales” de la comunidad: Chan K'in Viejo, considerado “el último de los *t'o'ohil'*”, cuya autoridad intelectual era latente desde la década de los sesenta, y cuya muerte en los noventa representó una indudable pérdida para la comunidad de Najá; Mateo Viejo y Antonio Chan K'in Viejo. El primero también ha fallecido, y actualmente Antonio Chan K'in es reconocido como el lacandón vivo de mayor conocimiento cultural.

En mi estancia en Najá, ninguno de los jóvenes con los que conviví conocía alguna canción tradicional en lacandón. Por supuesto, es posible que algunos sí las conozcan, y que sencillamente yo no haya tenido contacto con ellos, o que la información que me dieron aquéllos con los que sí platicué no haya sido verídica. Sin embargo, jóvenes y ancianos hablan abiertamente de que la juventud no está familiarizada con gran parte del conocimiento que se transmitió durante generaciones, el cual incluye a los cantos. Me encontré con varias versiones de esta realidad: la nieta de Mateo Viejo me comentó que su abuelo nunca quiso enseñar sus canciones a nadie, mientras que Antonio Chan K'in, por su parte, es tajante al decir que a la juventud ya no les interesan en lo más mínimo. Con el tono pesimista que caracteriza a muchos lacandones de Najá, me dijo que “todo eso ya está perdido”. Al hablar con Pepe Vázquez, otro anciano de la comunidad considerado de cierta autoridad cultural, él expresó que aunque sí conocía cantos, no los consideraba de importancia por su brevedad.

Me parece indudable que la tradición lírica oral lacandona referente a lo religioso y a la ritualidad ha perdido vigor, y que probablemente esto lleve a las canciones a desaparecer. Éstas se han convertido, al igual que la religión, en el conocimiento protegido por los viejos. En Lacanjá Chansayab, donde las creencias religiosas mayenses ya están prácticamente perdidas desde hace décadas, tan sólo algunos ancianos conocen cantos tradicionales, así como el “chamán” del pueblo (nombre que le ha llegado de una tradición externa, por supuesto). La falta de información específica sobre la actualidad de la tradición oral en Najá es una gran limitante para esta edición, y por lo tanto, se puede convertir en el punto de partida para una investigación posterior, más profunda y principalmente vivencial, de qué canciones sobreviven y cómo son transmitidas ya entrado el siglo

## XXI.

Una cuestión que vale la pena mencionar es que ha surgido un nuevo público de recepción de la oralidad: turistas, antropólogos o interesados (como es mi caso) buscan constantemente a Antonio para saber más sobre la cultura lacandona. Buena parte de ellos busca vivir diferentes tipos de “ceremonias”, y esto implica la recepción de los cantos, que ahora son enunciados en un contexto completamente diferente al descrito en este trabajo. En mi caso, yo le pedí a Antonio si podía grabar algunas canciones suyas y él aceptó. Insistió en que éstas sólo se cantan en el templo, y por lo tanto fuimos ahí para realizar la grabación. Los textos rescatados, a pesar de haber estado enmarcados por el espacio sagrado del templo, hacen referencia a prácticas ceremoniales que claramente estaban ausentes en la circunstancia de enunciación, la cual se vio reducida a: Antonio, mi amigo y colega Marcus Hentschel y yo, sentados los tres, yo con una grabadora de audio en mano, escuchando al primero cantar. Es importante enfatizar esto, ya que gran parte del rescate de los cantos transcritos, editados y publicados en distintos medios se ha llevado a cabo en contextos semejantes. Si la vinculación entre la canción y el “aquí y ahora” en que se vocaliza es una fuente rica de valores estéticos y religiosos, nuestro entendimiento sobre dichos valores, y también sobre los significados posibles de un texto, se ha visto reducido tremendamente ante la artificialidad de la circunstancia de recopilación.

Cabe pensar que, ya que la tradición oral se mantiene siempre actualizada, otro factor de su pérdida puede ser la destrucción del medio natural en que se basa gran parte de su imaginario. Recordemos que la oralidad “va silenciosamente dejando en el olvido lo que ya no sirve y por eso no se dice ni se practica...”.<sup>188</sup> Un canto religioso sin religión que lo sustente carece de sentido dentro de una comunidad, y una canción ceremonial para la producción de flechas, cuando la caza con arco ya no es practicada, pierde su propósito. Para profundizar en esto, analicemos los cambios del contexto de enunciación de la “Canción del jaguar”: en el testimonio de los Baer, la vocalización tiene un

---

188 Sánchez Romeralo. *Op cit.* Pág. 72.

carácter mágico, y en los de Bruce, su origen mágico sólo perdura como representación dentro de la ceremonia. Cuando el autor los rescata, casi ningún niño ha visto nunca jaguares, y sólo los conocen a través de las historias de sus padres.<sup>189</sup> En este contexto, ya no hay una necesidad latente de protección frente a estos animales, por lo que la transmisión del canto se basa en la práctica religiosa. Con el tiempo, el impacto empírico del texto, basado en el miedo de encontrarse con un jaguar, se ha difuminado, por lo que éste ha tomado un tinte mitológico y ritual. Pero, al abandonarse el espacio sagrado-ceremonial de la religión lacandona, se pierde su razón de existencia.

Sin embargo, sí puede ocurrir que un canto siga vigente aunque ya no haya una contextualidad congruente con su contenido. Encontramos muchos ejemplos de canciones propias de la tradición mexicana-hispana que se siguen transmitiendo de padres a hijos, en las que el tema es completamente ajeno a la realidad de los niños de la Ciudad de México, como “Mambrú se fue a la guerra” o “La huerta de toronjil”. Muchos de éstos perviven a través del desplazamiento de su función, lo cual puede suceder con toda manifestación oral. Por ejemplo, un canto surgido como lamento en tiempos de guerra puede ser utilizado posteriormente como canción de cuna. Este desplazamiento se da a partir de un proceso activo de apropiación de parte de un individuo o de una comunidad, y esto protege la vitalidad de un canto frente a la violencia de las transformaciones de su medio.

Además, la pérdida de las canciones no implica necesariamente que el imaginario deje de existir. Puesto que la relación íntima de los lacandones con la selva ha dado forma a su universo de representaciones colectivas, inicialmente podríamos pensar que la destrucción del ecosistema implicaría una pérdida de dichas representaciones. Sin embargo, encontramos un ejemplo concreto de lo contrario en los choles, quienes fueron arrebatados desde hace más de cuatrocientos años del territorio que hoy ocupan los lacandones; ellos aún conservan como referencias de su acervo mítico a muchas especies animales y vegetales que caracterizan a esta región.<sup>190</sup> Basado en este caso, Enrique Erosa Solana expresa lo siguiente sobre el sistema simbólico lacandón: “En esa medida, tal vez resulte

---

189 Bruce (1976). *Op cit.* Pág. 56.

190 Erosa Solana. *Op cit.* Pp. 194-195.

válido suponer, que tales modelos se mantendrán a pesar de que la selva se convierta algún día en una dolorosa evocación del pasado”.<sup>191</sup>

### **Propuesta de la presente edición**

Se retoma una afirmación importante: dado que la existencia de estos cantos se basa en su potencialidad, cada enunciación se realiza de manera distinta, y esto determina su variabilidad. En términos ecdóticos, significa que cada vez que son vocalizados (transmitidos y recibidos) se conforma un texto nuevo, el cual nunca (o casi nunca) se ve fijado. Son testimonios que sólo existen en el *hic et nunc* irrepetible. Por lo tanto, una edición de manifestaciones orales no las puede contener, aprehender y comprender “globalmente” como paso previo a su edición. La visión total de éstas es imposible, pues como ya se ha dicho, en la oralidad el signo nunca se ve saturado, y esto reduce la certeza epistémica frente a ellos. Es pertinente, frente a este panorama, la definición que brinda Higashi de tradición textual: “podría definirse como el conjunto de prácticas de transmisión de una obra literaria, identificables en la medida en que generan una práctica metodológica dentro del modelo flexible de la Crítica textual.”<sup>192</sup>

La tradición de un texto de carácter oral es un fenómeno dinámico e inaprehensible. Es éste el caso de las canciones lacandonas septentrionales que aquí se presentan, cuyos testimonios son pequeñas ventanas que nos dejan vislumbrar una totalidad siempre parcialmente conocida. En términos editoriales, esto hace que la fijación de un sólo canto y la marcación de variantes sea, en primer lugar, una forma de expresar una estabilidad y una certeza frente al conocimiento que no le corresponde a la naturaleza del texto, y en segundo, una tarea de metodología un tanto absurda: se tendría que marcar como variante prácticamente cada línea de la canción.

¿Cuál es la función de una edición crítica ante esto? En primer lugar, indicar que se está

---

191 *Ibidem*

192 Higashi, Alejandro. *Perfiles para una ecdótica nacional: crítica textual de obras mexicanas de los siglos XIX y XX*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2013. Pág. 340.

presentando una parte mínima de la enormidad de una tradición textual que sólo puede entenderse en términos dinámicos. Ya que se ha establecido este punto, la responsabilidad del editor es transmitir el sentimiento de falta de certeza frente al canto, y para ello, evitar la fijación de un sólo testimonio, es decir, una sólo versión. La edición paralela, entonces, es el camino de la crítica textual de las tradiciones orales. En las ediciones anteriores de las canciones, éstas eran mostradas como la realidad cabal del texto; la edición crítica debe investigar y conjuntar en sus páginas todas las versiones posibles, y fijarlas de manera independiente. Un punto importante es evitar la presentación de cada una como un canto distinto, ya que en muchas ocasiones es posible discernir que ciertos textos provienen de una misma forma potencial. Éstos pueden ser entendidos como la misma canción, a pesar de lo disímiles que puedan ser, ya que cada una de las manifestaciones ocupa el mismo “espacio de potencialidad” que se conforma mediante el conocimiento cultural (metatextual), intersubjetivo. En ocasiones, lo que percibimos textualmente como cantos completamente distintos se refiere culturalmente a una misma potencia. La investigación de la tradición oral nunca se da por terminada, y profundizar en ella podría dar luces sobre el nivel de flexibilidad de las formas concretas respecto a las potenciales. Entonces la responsabilidad de una edición crítica de textos orales es recuperar y transmitir al lector la incertidumbre epistémica que surge de la naturaleza variable de la oralidad, la cual se ha perdido en la manera tradicional de presentar los cantos: a partir de la elección de un sólo testimonio.

El presente trabajo procura presentar fijado cada uno de los testimonios a los que se ha tenido acceso. En su realización, sin embargo, muestra una gran limitante: en el caso de la “Canción del jaguar” y de la “Canción del mono para los tamales ceremoniales” se conocen versiones conservadas en medios audiovisuales (en la página del Lacandon Culture Heritage Program, en los *Cantos de Balum* y en *Cuatro generaciones de músicos y cantadores del norte de la selva lacandona*). Tuvieron que ser excluidas a causa de mis limitaciones lingüísticas. En las tentativas de transcripción, por mi falta de familiaridad ante la pérdida de fonemas y las contracciones del lacandón, las formas se volvían tan ambiguas, que el acto se convertía en una manera de imponer sentidos de acuerdo con mi

noción de lo que el texto debería estar diciendo. Además, el problema de la ambigüedad por variación vocálica, explicada en la “Nota de traductora”, se veía potencializado. Por esta misma razón me privé de incluir las canciones rescatadas por Tozzer, ya que, al no presentar la metodología de transcripción fonética e interpretación morfológica que los lingüistas cada vez vuelven más fina y específica, la comprensión se veía imposibilitada por mis propias limitaciones.

Lo mismo ocurrió con los cantos que yo recopilé en mi trabajo de campo. Transcribirlos, ante el tono nasal propio de las canciones ceremoniales y los cambios fónicos provocados por la melodía, se alejaba de mis capacidades actuales. La traducción y fijación tendrán que esperar a un trabajo posterior. En la edición que presento, entonces, me baso en los testimonios escritos, y en un futuro procuraré ampliar el conocimiento de la tradición textual a partir de la consideración de los materiales audiovisuales.

Editar textos orales presenta otro problema. La edición paralela, por supuesto, presupone el acceso a dos o más versiones de una misma obra. Sin embargo, en la tradición oral, y especialmente en el caso de textos que no se siguen transmitiendo en el presente, es muy común encontrar un sólo caso de rescate. De hecho, esta es la situación de varios de los cantos aquí presentados. Cuando se fija la única versión existente (*codex unicus*), la edición crítica en ocasiones se puede confundir con la de rescate o divulgación, ya que el modelo de la crítica textual se ha basado en las tradiciones de varios testimonios. El resultado de lo que es llamado en ecdótica *editio unica*, en la cual el proceso de investigación se reduce a localizar el ejemplar y editarlo (por lo que normalmente tiene un escaso aparato crítico, ya que no se comparan variantes), puede generar incertidumbre respecto a la diferencia entre las distintas formas de editar.

Ante esto, es importante considerar que lo que caracteriza a una edición como crítica es la metodología, pues en la ecdótica, la hipótesis de trabajo determina las decisiones editoriales. Y aunque un *codex unicus* no exige un aparato crítico de variantes, el editor, basado en su hipótesis,

enfrenta la necesidad de establecer una serie de criterios para la fijación.<sup>193</sup> El acto de editar se basa en la reproducción subjetiva de la imagen mental del que lo realiza:<sup>194</sup>

...las acciones que se toman respecto al texto crítico dependen en lo fundamental de una hipótesis de trabajo emanada de un proceso de investigación, explicitada y, en la medida de lo posible, considerada como un principio rector para cada una de las decisiones críticas que se toman en el proceso editorial.<sup>195</sup>

En la labor presente, esta “Advertencia editorial” configura la explicitación de mi perspectiva e hipótesis de trabajo. La base de mi decisión general de fijación ya ha sido establecida, y aquéllas particulares se muestran en el siguiente apartado. Antes de esto, menciono otro aspecto en que difieren las *editione unicae* de las de rescate y divulgación: el aparato crítico, el cual no necesariamente se basa en la presentación de variantes, pues por un lado, permite la comprensión de un texto a partir de las explicaciones contextuales (como notas léxicas, referencias a lugares o conceptos probablemente ajenos al público objetivo), y por otro, se basa también en la hipótesis. El aparato de esta edición responde a ambos factores. En el caso de estos cantos lacandonos en particular, la anotación crítica juega un papel de especial importancia, el cual es el último punto que quiero tratar en este espacio.

Se ha enfatizado que la traducción de estas canciones busca rescatar la literariedad contenida en su naturaleza oral, y por lo tanto, brindar al lector la posibilidad de encontrarse con una experiencia estética sustentada en valores distintos a los de las formas artísticas a las que probablemente está acostumbrado. El texto, para promover el impacto estético, debe ser presentado como una unidad significativa autónoma y plena. Ante esto, nos encontramos con dos problemas: según lo que hemos visto, un valor literario determinante es la manera en que el canto, como hecho de lengua, representa la circunstancia en que está siendo enunciado, pero dicho valor estético se oculta en la transcripción escrituraria, que es, en términos anglosajones, “libre de contexto” (o de contexto variable). El segundo

---

193 Belem Clark en *Ibid.* Pág. 252.

194 *Ibid.* Pág. 244.

195 *Ibidem*

problema tiene que ver con la idea del horizonte fragmentado. Michelle Débax, en su artículo “La imposible transcripción de la oralidad”, hace un comentario sobre el Romancero, que a mi parecer aplica a toda tradición lírica oral:

[...] si es imposible transcribir stricto sensu el texto oral, lo que es posible es adoptar vías indirectas para hacer perceptible la idiosincracia de la transmisión oral. [...] ésta influye en la configuración de los textos y [genera] un lenguaje poético que entienden y dominan los que participan de esa cadena de transmisión. Los que están fuera de ella, desconociéndolo, lo pueden despreciar.<sup>196</sup>

Si a esta consideración agregamos las diferencias de la generalidad del horizonte cultural, el lector puede sentirse ajeno al pacto estético, y por lo tanto verse excluido de él.

La distancia respecto a la circunstancia se puede ver reducida mediante las técnicas de transcripción de elementos extralingüísticos de la enunciación, pero esta tarea es imposible de llevarse cabo en la presente edición, ya que el acceso a los cantos se dio a través de medios escritos. La publicación del testimonio III de la “Canción del mentiroso”, por parte de Jon McGee, es la única que presta atención a algunos rasgos metalingüísticos (como la risa o las pausas), y que muestra las limitaciones propias del acto de transcribir, ya que indica puntos suspensivos en los fragmentos del texto cuyas palabras no fueron discernibles. Tanto la labor de McGee como las transcripciones de *El Libro de Chan K'in* representan en la división en líneas las unidades sonoras-musicales de la vocalización. McGee explicita que se basó en el método de Allan F. Burns (1983) y Dennis Tedlock (1983). En la obra de Bruce, podemos ver la preocupación por representarlas a partir del uso de sangría, la cual indica que cierta línea debe ser considerada como la continuación de la anterior. Sin embargo, el autor no aclara su metodología, por lo que se tienen reservas sobre lo exhaustivo o regular que fue en la división de cada unidad. En los *Textos y dibujos lacandonos de Najá*, el parámetro que

---

196 Débax. *Op cit.* Pág. 72



Bruce establece es meramente editorial,<sup>197</sup> y además, él no tuvo acceso a la enunciación directa, pues los cantos provienen de la transcripción realizada por los hijos de Chan K'in. Dado que una edición busca homogeneidad en su forma de presentar y fijar los textos, el método de Burns y Tedlock, utilizado por McGee, tuvo que ser descartado, incluso para la fijación del tercer testimonio de la “Canción del mentiroso”, ya que no se podía seguir el mismo parámetro para el resto.

Comparar la forma de transcripción de McGee con la de Bruce en *El Libro de Chan K'in* genera cierta desconfianza respecto a la “certeza absoluta” del contenido lingüístico de los cantos que refleja el segundo. Esto, por supuesto, no muestra falta de honestidad de parte de Bruce, sino objetivos y bases distintas en el proceso de transcribir: McGee plasma el texto tal cual fue percibido por él, y Bruce parte de un trabajo previo de interpretación para ofrecer certidumbre respecto a las formas presentadas. La ventaja del primero es que deja vislumbrar la naturaleza incierta de la transcripción, y la del segundo es que permite concebir al canto como una unidad de sentido plena. A pesar de que esta edición busca transmitir incertidumbre frente a la tradición textual, se le ha dado importancia a presentar la autonomía y unidad de la canción en sí (pues esto ayuda a centrar la atención en valores estéticos), y por lo tanto, es asumida la segunda postura para la traducción y fijación de cada una de ellas. Como ya se ha dicho en la “Nota de traductora”, esto implica una mediación entre la obra y el lector a partir de la mirada del traductor. Lo mismo ocurre con el trabajo de edición, pues el editor se coloca entre texto y receptor, y a su vez gran parte de las ediciones (o reediciones) se basan en la mirada de las anteriores. En el caso específico de la de Bruce, la certeza que transmite ante el proceso probablemente incierto y ambiguo de transcribir es una forma más en que este trabajo se ve mediado por el investigador.

Replanteo los dos problemas comentados en esta discusión: 1) la naturaleza libre de contexto

---

197 “...es preciso explicar la necesidad del arreglo artificial de los renglones en verso. Opté por este arreglo después de estudiar y rechazar otros, pues me pareció la forma más sencilla y clara de presentar ordenadamente los materiales en los tres idiomas. El empleo de textos numerados, que obliga al lector a llevar una cuenta aparte de cada sección para poder compararlas, por ejemplo, resultaría demasiado laborioso e incómodo para todos, excepto quizá para el lingüista profesional. Los renglones escritos en los cuadernos del joven Chan K'in y K'ayom son sencillamente demasiado largos para presentarse en tres columnas correspondientes.” Bruce (1976). *Op cit.* Pág. 52.

de la escritura es una barrera para la valoración estética de un texto, originalmente oral, cuyo valor literario incluye justamente su vinculación con el contexto; y 2) la exclusión del lector respecto a la tradición dificulta la experiencia estética.

Dentro de esta problemática se inserta mi propuesta de edición y traducción. Como se ha dicho, para enfatizar rasgos literarios se busca que original y traducido se conformen como “unidades estéticas”, y para representar el carácter de las tradiciones orales, se realiza una edición paralela de los testimonios. Sin embargo, hay una función más profunda del trabajo editorial: a partir de él, se puede crear una partición de los valores involucrados en el texto, y aunque en éste mismo se privilegie lo estético sobre lo epistémico, lo segundo puede ser trasladado a las anotaciones contextuales. Es necesario para el receptor cierto conocimiento de la vida y cultura lacandonas para reducir el desfase entre su marco cultural y aquél del canto, y además, a partir de una descripción externa del contexto, el lector puede percatarse de la vinculación entre canción y circunstancia en su tradición oral, y sensibilizarse ante este valor literario particular. Esto demuestra la riqueza de la conjunción de una obra perteneciente a una tradición cultural ajena al receptor objetivo, y una edición anotada, ya que la anotación se configura como la posibilidad de inmersión en la forma particular de ver el mundo que enmarca al documento editado. Esta forma de editar se convierte en una oportunidad ofrecida al lector de aceptar el pacto estético que el canto propone.

De lo anterior parte mi percepción de la necesidad de ediciones críticas y anotadas para el acercamiento a tradiciones literarias indígenas. Esto, por supuesto, no excluye el valor de las de divulgación. En México se ha despreciado el papel de la edición crítica; usualmente adquieren mayor renombre las de difusión o rescate, y las conformadas mediante procedimientos de la ecdótica son consideradas como aptas para un público reducido y académico. Esto se ve reflejado en las políticas editoriales, que dificultan aún más la labor filológica en el país. Si tomamos a España como ejemplo, la situación cambia: mucho del prestigio de editoriales como Castalia, Cátedra y Crítica se ha basado en la calidad de sus ediciones críticas. En México, en cambio, el papel de éstas llega a ser incluso desprestigiado, y se maneja la idea de que un “texto limpio” facilita la lectura y la vuelve eficiente.

Lo que ocurre con esto es que, a falta de trabajos de crítica textual, las ediciones de divulgación “no pasan de ofrecer un texto mediocre [...], apenas pueden cumplir con su objetivo de 'difundir' un acervo cultural, especialmente si lo que nos preocupa es el espectro de esta difusión en términos cualitativos y no cuantitativos.”<sup>198</sup> Constantemente se realizan ediciones “de emergencia”, y se espera un momento posterior, o el trabajo de otros editores, para la realización de una “gran edición” o una “de calidad”. Se ha generalizado la idea de que la de divulgación es lo que prepara el camino hacia la crítica; pero si en caso contrario, la difusión se lleva a cabo sobre una base académica y ecdótica confiable, se garantizan mejores resultados en la calidad textual de la obra difundida.<sup>199</sup>

Lo que Higashi concibe como una necesidad para la literatura mexicana-hispana, lo pienso también para las tradiciones indígenas, especialmente aquellas que aún son o eran ajenas a los estándares relativamente generalizados de literariedad, género y autoría, que actualmente están presentes en parte de la producción literaria en distintas lenguas originarias. He adoptado la perspectiva de Higashi, pues a mi parecer, ésta implica un verdadero compromiso con la labor de conservación, transmisión y difusión, y por lo tanto, con las prácticas editoriales y con el texto mismo. Termino con una reflexión de Miguel Ángel Pérez Priego sobre la labor de la crítica textual: “Hay que persuadirse de que editar, editar bien, es un acto de cultura, de alta cultura, de convicción y creencia en unos valores culturales y, por tanto, un acto político, de convencimiento político.”<sup>200</sup>

### **Justificación del corpus**

Para elegir las canciones que se presentan en esta edición, se tomaron en cuenta dos factores. En primer lugar, se partió de la clasificación presentada en el “Capítulo I”, basada en la relación entre canto y contexto. Se buscó realizar una selección que, en su conjunto, muestre la complejidad de las relaciones entre el texto y su enunciación, de manera que esta diversidad sea cristalizada en la

---

198 Higashi. *Op cit.* Pág. 32.

199 *Ibid.* Pág. 252.

200 Pérez Priego. *Op cit.* 5% (posición 199-203).

edición.<sup>201</sup> Para esto, se eligió un ejemplo representativo de cada categoría. El segundo factor fue el número de testimonios registrados: para fines de reflexión sobre la tradición lacandona y su literatura oral, se privilegió a aquellos cantos con más de una variante (dos, en su gran mayoría).

Las canciones editadas son las siguientes:

- U k'ayir ma'ax ti' nahwah (Canción del mono para los tamales ceremoniales) (2 testimonios)
- U k'ayir barum (Canción del jaguar) (3 testimonios)
- U k'ayir käy (Canción a un pez) (2 testimonios)
- K'ayir tus (Canción del mentiroso) (3 testimonios)
- U k'ay Nawäto' (Canción de los Nawat) (2 testimonios)
- U k'ayir k'ek'en ti' nahwah (Canción del jabalí para los tamales ceremoniales) (1 testimonio)
- U k'ayir tok' (Canción del pedernal) (1 testimonio)
- Canción a un muerto (1 testimonio)
- U k'ay tumben läk (Canción de los nuevos incensarios) (1 testimonio)
- Ireh a wo'och wah (Ve tu alimento de tamales) (1 testimonio)

Como parte de la “traducción desdoblada” de la que se habló anteriormente, se presentan las canciones en lacandón del norte y en español. Así, aquellos con especial interés en la literatura lacandona o en lingüística pueden tener acceso directo a los textos originales. Asimismo, con la edición bilingüe, quienes estén interesados en la teoría o la práctica del trabajo del traductor pueden profundizar en la información esbozada en las notas, generar una visión crítica a partir de la comparación, y problematizar o cuestionar mi propuesta.

---

201 Me baso en la idea de “muestras de máxima variación” que Miles y Huberman (1994) proponen para los estudios cualitativos. Hernández Sampieri, Roberto; *et al. Metodología de la investigación*. 5ª edición. México: McGraw-Hill/Interamericana Editores, 2010. Pág. 397.

## **Sobre las notas e introducciones**

Todos los cantos están acompañados de una introducción, la cual comenta cómo los puntos de mayor interés para esta edición se dan en cada caso particular. Dichos puntos son: la relación entre el texto y la circunstancia en que se enuncia, la representación textual del movimiento y la espacialidad, y las decisiones de traducción frente a estos elementos.

La anotación se basa en los problemas y decisiones específicos en la labor del traducir. Cuando es pertinente, ahondo en particularidades lingüísticas; sin embargo, dado que mi propuesta no se especializa en este aspecto, las notas excluyen muchas reflexiones sobre la lengua que el texto podría provocar. Para aquellos interesados en el idioma, remito, además de a los trabajos de investigación mencionados en la “Nota de traductora”, a los apéndices de los *Textos y dibujos lacandones de Najá* de Robert D. Bruce, ya que gran parte de sus comentarios da interesante información al respecto. El otro tipo de notas que este trabajo presenta es el contextual, es decir, se brinda información sobre distintos elementos culturales o circunstanciales, presentes en las canciones, que podrían ser ignorados por el lector. Éstas son utilizadas principalmente en la referencia a dioses.

En esta edición se busca preservar el impacto visual de la experiencia de lectura de un texto lírico fijado en un medio escriturario, y por lo tanto, para la anotación no se ha recurrido al sistema de notas al pie indicadas por superíndices. He seguido la manera en que distintas ediciones anglosajonas presentan el aparato crítico, como es el caso, por ejemplo, de la colección *The Pelican Shakespeare* de Pinguin Books. Se han numerado las líneas de los cantos en múltiplos de cinco, y las notas, colocadas en la página siguiente del texto, indican el número de línea al cual corresponden. Éstas son presentadas en la versión traducida, ya que, si consideramos que buena parte de los lectores son más cercanos al español que al lacandón (por eso la necesidad de traducirlos), me parece más accesible que la traducción sea el punto de partida para una posible comparación posterior.

## **Sobre los títulos**

Muchos de éstos son una forma en que los colaboradores de Bruce, así como Bruce mismo, buscaron darle identidad al canto, ya que provienen de la transcripción. Decidí aprovecharlos para unificar los testimonios como una sólo manifestación oral, y a pesar de que en ocasiones las distintas versiones fueron publicadas con títulos diferentes, se eligió uno sólo para expresar unidad. En estos casos, menciono los alternativos a pie de página. Puesto que traducir títulos es también propenso a discusión, en varios casos mi propuesta difiere de la de Bruce, por lo que las versiones en español de la edición presente no son completamente congruentes con las publicaciones del investigador.

## **Criterios de fijación**

### 1. Sistema fonético y equivalentes ortográficos

Este trabajo se basa en la ortografía que Hofling propone para su diccionario del lacandón del sur, con un cambio: se representa la fricativa glotal sorda como “h” y no “j”.<sup>202</sup> Presento una tabla con el equivalente ortográfico de las características de cada fonema, la cual fue tomada de la obra Hofling,<sup>203</sup> y modificada según lo anterior. También se eliminan la /g/ (oclusiva velar sonora) y la /d/ (oclusiva dental sonora), que son utilizadas en el lacandón actual para préstamos del español, pero no están presentes en los cantos.

---

202 En esto sigo a Israel Martínez Corripio, quien considera que la /h/ representa mejor el rasgo de aspiración de este sonido de las lenguas mayenses, ya que /j/ es un sonido más fricativo. Comunicación personal, febrero del 2016.

203 Hofling, Charles Andrew. *Lacandon Maya-Spanish-English Dictionary*. With the assistance of Florinda Chanaj Kin and Carmen Chanaj Bor. Salt Lake City: The University of Utah Press, 2014. P. 29

### Consonantes

	Labial	Dental	Alveolar	Palatal	Velar	Glotal
<b>Oclusivos</b>						
sordo	p	t			k	'
glotal	p'	t'			k'	
sonora	b'					
<b>Africadas</b>						
sordo			tz	ch		
glotal			tz'	ch'		
<b>Fricativos</b>						
sordo			s	x		h
<b>Vibrantes</b>			r l			
<b>Nasales</b>	m	n				
<b>Semivocales</b>	w			y		

### Vocales

	Anterior	Central	Posterior
<b>Alto</b>	i ii íi		u uu úu
<b>Mediana</b>	e ee ée	ä	o oo óo
<b>Bajo</b>		a aa áa	

Hofling considera que el fonema /l/ sólo es utilizado en ciertos préstamos del español. Sin embargo, en su gramática del lacandón del norte, Bruce dice que /l/ aparece a inicio de palabra, y que a mitad se utiliza /ɾ/. El uso descrito por el segundo fue la tendencia que pude notar en mi trabajo con mis colaboradoras, pues ellas utilizaron siempre /l/ al principio y /ɾ/ al interior, sin excepción.

En todas las lenguas, las características fonéticas de una palabra aislada cambian al colocarla en el contexto de la enunciación. Un ejemplo claro: en [ˈbwe.no] la consonante inicial es oclusiva, mas en la frase /ˈe.ra.ˈbwe.no/ la realización del fonema /b/ es a partir del alófono [β], fricativo. Entonces, aunque a nivel sistema se indica que es utilizado [b] a inicio de palabra y [β] al interior, dentro de una construcción más amplia, /b/ inicial se comporta distinto. Según mis elicitaciones, lo mismo tiende a ocurrir con /l/ inicial de palabra en frases más amplias (se sustituye por /ɾ/). Sin embargo, ya que para la fijación se busca una normativa ortográfica, se excluirá lo que en fonología se llama variación complementaria. Por este mismo criterio, cuando el prefijo del Juego A de 1a persona del singular in- modifica una raíz que inicia con /m/, y /n/ se asimila a /m/ en la enunciación, aquí se mantiene “n”.

Es importante recalcar que en la norma ortográfica nunca hay una representación total de los

fenómenos y contenidos sonoros de la lengua, ya que dicha norma presenta equivalentes de la abstracción y generalización previas, realizadas a partir de la clasificación discreta de los sonidos en fonemas.

## 2. La pérdida de fonemas

Al realizar un análisis lingüístico, se busca representar cada detalle fónico de las frases enunciadas por el hablante. Las publicaciones de las cuales extraigo estos cantos (con excepción de la de los Baer) tienen cierto interés en plasmarlos (a pesar de lo limitado o “poco cuidado” que pueda ser esto de parte de Bruce y sus colaboradores), y por lo tanto muestran las contracciones de palabras y el cambio y pérdida de fonemas a los que recurre la lengua. Como se ha mencionado anteriormente, *Textos y dibujos lacandones de Najá* presenta un análisis morfológico en los apéndices, y por lo tanto “despliega” estas contracciones. Dado que el interés principal de esta edición es la difusión desde el punto de vista literario, se optó por la visión normativa ya mencionada, y por esto se restaura gran parte de los sonidos. Si se decidiera lo contrario, sólo aquellos que están familiarizados con los patrones de pérdida fonémica del lacandón podrían comprender las canciones.

En concreto, se rescatan los fonemas perdidos de raíces y sufijos, como -i'=-ih o -a'=-ah, así como el prefijo del Juego A cuando éste es omitido. Se recupera la /b/ o /b'/ final en palabras como /k'a'=/k'ab/. Sin embargo, nunca he registrado el plural -o'b en lacandón del norte, lo cual es respaldado por Bruce, quien menciona en su gramática que en este dialecto la pluralidad es marcada por -o'. Por esta razón, aquí se mantiene dicha forma. En varios cantos se puede notar la tendencia de eliminar completamente la raíz *uy* cuando ésta es modificada por afijos; ésta es restaurada en la fijación.

## 3. Signos de puntuación y división en líneas

Como se ha dicho anteriormente, por las limitaciones del acceso exclusivamente escriturario a los cantos, la propuesta que asume McGee para su transcripción en líneas no pudo ser utilizada.



Consideremos, por otro lado, que la división en unidades sonoras, aunque sigue ciertas tendencias, es realizada por los cantores de manera libre. En términos de teoría musical, ya que el tiempo no tiene una medida fija, se presenta *ad libitum*.<sup>204</sup>

En la fijación, entonces, no se podía asumir un criterio métrico particular para esta división. Lo que se hizo fue comparar cada canción con aquellas de contexto o temática similar publicadas en los *Cantos de Balum* y *Cuatro generaciones de músicos y cantadores del norte de la selva lacandona*. En cada caso, se hizo un aproximado de la variación métrica entre las unidades sonoras, y se consideró si había grandes contrastes entre éstas. Se tomó en cuenta que en los cantos basados en el recurso de la reiteración de cierta frase o palabra, ésta sirve como final de la unidad. Así, se determinaron tendencias y aproximados de duración, lo cual fue un factor importante para las decisiones finales de la división. Sin embargo, al escuchar las grabaciones, fue evidente que cada unidad representa a su vez la unificación de un sentido. Por lo tanto, procuré presentar líneas de medida similar a lo que se escuchó en las canciones, pero siempre se enfatizó en mantener unidades semánticas.<sup>205</sup> Los signos de puntuación se basan exclusivamente en este segundo criterio, y presentan las subdivisiones dentro de éstas. Se usan los de exclamación cuando es claro el carácter vocativo de una frase, cuando ésta representa un clímax emocional, y en muchas ocasiones, también como alternativa de traducción del recurso lingüístico de topicalización a partir de los sufijos -a', o', e', -i'.

En la versión en español, también se buscó congruencia con la unidad semántica. Sin embargo, se consideró que por la tendencia de raíces monosilábicas del lacandón, mantener la misma división implicaría que cada línea fuera mucho más larga en español. Decidí en ocasiones, entonces, dar prioridad al mantenimiento de cierta similitud métrica al enunciar en los dos idiomas, y por lo tanto, no hay una correspondencia exacta entre las líneas de las dos versiones.

---

204 Ochoa Cabrera, José Antonio, et al. *Los oficios de K'ayom: música Hach Winik (lacandona)*. México: realizado por El Angelito Editores para FONCA/Grupo Luvina, 1998. Pág. 90.

205 Es de considerar que, a pesar de que usualmente se considera y analiza la métrica como un elemento meramente cuantitativo, pertinente para pensar la “estructura fija” en la cual se “inserta” el poema, en la tradición poética europea se puede ver una unión indisoluble entre métrica y sentido. El libro *Sistema de rítmica castellana* de Isabel Paraíso es interesante por ser sensible a este vínculo, y presentar una teoría en que éste no es excluido.

#### 4. Otras decisiones

-La edición del tercer testimonio de la “Canción del mentiroso”, de McGee, busca transcribir toda la información posible sobre el canto, por lo que presenta fragmentos de frases que no pudieron ser transcritas en su totalidad, ya que el resto no fue comprensible para el investigador. Estos pocos fragmentos en los que sólo se esboza el inicio de una construcción fueron omitidos para la fijación.

-En las transcripciones del joven Chan K'in en los *Textos y dibujos lacandones de Najá*, el colaborador tiene ciertos errores ortográficos recurrentes, los cuales son comentados por Bruce. Según su perspectiva, representan interpretaciones del chico sobre la pronunciación, o sobre el valor lírico o religioso del texto. El más claro de éstos es la reduplicación de las nasales. A pesar de que no se descarta la posibilidad de que los errores recurrentes puedan dar cierta información adicional sobre el lacandón, éstos fueron descartados al fijar.

#### **Reflexiones finales**

El proceso de fijación y edición de estos cantos me hizo ver la manera particular en que se manifiesta su variabilidad en la tradición. Me fue posible discernir algunas constantes de variación, las cuales están orientadas hacia una función memotécnica (cuestión de gran importancia en la oralidad), pero también dejan vislumbrar el proceso creativo que yace detrás de cada enunciación. Por supuesto, estas observaciones tienen un carácter hipotético, y las plasmo aquí como base para reflexiones posteriores.

1. El canto, en su potencialidad, es dividido conceptualmente en unidades de significado, que no coinciden necesariamente con las rítmicas, y cuya longitud puede variar. Las relaciono con el término narratológico de “motivo”, dada su relativa independencia semántica, la cual permite realizar una libre combinación entre ellas. La diferencia con el motivo es que éste no tiene una forma lingüística particular para ser expresado, mientras que dichas unidades sí son formas relativamente fijas. El cantor tiene la libertad de ordenarlas en un proceso creativo espontáneo. Encontramos un ejemplo en

que éstas corresponden a una frase en la “Canción del mentiroso”: en cada testimonio son recurrentes los enunciados: *Tin tz'i'otahech/tz'o'otikech, lak' chan*, (Te deseé/deseo, mujercita) o *Ma' a puriken, lak' chan* (No me dejes/eches/tires, mujercita). En el caso de este último, existe la libertad de colocar como sujeto al “yo” poético, o al receptor imaginado del canto (la mujer), y esto abre la posibilidad de representar, según el gusto del cantor, la incertidumbre propia de los juegos amorosos entre dejar o ser dejado. Un ejemplo de unidad más larga es aquélla mostrada como un canto entero por los Baer, y que en las versiones posteriores se presenta como un fragmento, conformado por un conjunto de frases que no se separan entre sí, pero que pueden ser utilizadas en el momento de la canción que se deseé (*Huhun tz'it in hitik in wok, huhun tz'it in hitik in k'äb...*). Al parecer se tiene la libertad de enunciar sólo algunas frases de esta unidad, de acuerdo con qué tanto énfasis se quiera hacer en el motivo del cuerpo manchado del jaguar.

2. Como ya se ha hecho notar, por el carácter invocativo de la mayoría de los textos, la palabra vocativa tiende a utilizarse libremente como posible cierre de una unidad sonora, lo cual le da emotividad a la enunciación, y además asegura y resalta el ritmo y la musicalidad. Cada canción, por su parte, tiene ciertas anáforas recurrentes, es decir, formas que se repiten al inicio de una unidad rítmica, que pueden ser incluidas en las frases que se deseé, y modificar o complementar el significado de éstas. Dos ejemplos son: la palabra *la'* en la “Canción del pedernal” y *ki'* en la “Canción del mentiroso”.

3. En la potencialidad del canto, existe a nivel léxico una “preforma”, una forma básica abierta, que cada cantor materializa como una concreta diferente. Esto se posibilita mediante variaciones vocálicas, cambios de sufijos y eliminación de fonemas. Doy varios ejemplos para mostrar exactamente a qué me refiero: en la “Canción del mono para los tamales ceremoniales”, se enuncia en un testimonio la palabra *sintebät* y en otro *sintebäh*. Esto no responde a una variación fonética del mismo lexema, ya que *-bäh* es un reflexivo, y *-bät* es una palabra antigua, probablemente en desuso, para referirse al granizo. En la “Canción del pedernal” se alterna, como anáfora, el uso de *läh* (todo/todos) y *la'* (demostrativo). Entre los distintos testimonios de la “Canción del jaguar” se

presenta *pachtaki'* también con el sufijo -ir (posesivo) y con -ih (completivo intransitivo). Este cambio hace que las palabras tengan diferentes funciones sintácticas. Con el primero, la forma es sustantiva y complemento adnominal de *che'*, y con el segundo es adjetiva y funciona como modificador directo.

Por un lado, esto muestra una tendencia lúdica de presentar contrastes entre formas similares con significados diferentes (la cual se puede ver en toda lengua y en usos ajenos a lo literario), y por otro, pone en juego el conocimiento y la interpretación del hablante sobre su propia lengua. Las palabras que han sido transmitidas al sujeto a través del canto son interpretadas por éste, y él las dota del significado que corresponda a su conocimiento lingüístico personal (probablemente inconsciente). Naturalmente, esto ocurre principalmente con aquellos lexemas que el hablante considera como problemáticos o extraños, como es el caso de arcaísmos que los cantos arrastran. Por lo tanto, el cambio en la realización de estas formas ilustra una de las maneras en que se mantiene la actualidad de la manifestación oral, pues ésta se va adaptando a los nuevos hablantes y cantores, quienes en cada enunciación la asumen como propia a partir de un proceso interpretativo.

Los rasgos que han sido mencionados nos hacen notar que vocalizar un canto es un acto de creación, y por lo tanto, una forma de individualizar un conocimiento intersubjetivo. Esto permite concebir la conservación de la vitalidad de la tradición oral como un diálogo entre el saber colectivo y el pensamiento personal.

## Consideraciones finales

Este trabajo representa la búsqueda de herramientas para el estudio de la literatura desde su carácter estético, que sean sensibles a las contradicciones latentes en la consideración de la literariedad: si al definir la manera en que algo puede ser incluido en la “abstracción” de lo literario, uno es consciente de la naturaleza histórica y pragmática de las concepciones de arte, se debilita la base misma del propósito de realizar una definición (caracterizar la identidad de algo como forma aislada, independiente, y atemporal en apariencia). La presente propuesta pretende representar una mediación entre las teorías intersubjetivistas del valor estético (según las cuales éste se configura en las dinámicas sociales y los consensos entre personas) y las objetivistas, que, como ya se ha dicho, sostienen que lo estético se encuentra en la forma percibida en sí. La solución teórica que encontré, desarrollada para el estudio de algunos cantos lacandones de Najá, consiste en que para considerar los rasgos estéticos del objeto, éste tiene que ser pensado en tanto que forma existencial, cuyos elementos perceptuales se construyen como estéticos en relación con un sistema semiótico, cultural e histórico. El valor que ha sido enfatizado en estas canciones, la manera en que representan el mundo fenoménico de enunciación, es una muestra particularmente clara de lo anterior, pues el estremecimiento estético experimentado en la percepción de la relación imaginada entre la construcción lingüística y la realidad que la rodea, depende de que la mirada del que se enfrenta al canto se coloque al mismo tiempo en dos universos distintos de su experiencia vital: la imaginación y la inmediatez empírica-fenoménica. Por lo tanto, la canción es vivida como estética en relación con el enramado semiótico, cultural y sensorial que la enmarca.

A pesar de que he dicho que los textos de Najá son un ejemplo de cierta idea que se tiene del arte, en realidad el modo de operar fue inverso: encontrarme con estos recursos de representación en los cantos me llevó a explorar formas de entender el fenómeno literario que pudieran aprehenderlos teóricamente. Por esto debe considerarse que las reflexiones que aquí se han plasmado son de orden inductivo; tal vez al encontrarnos con otros textos, de tradición y formas completamente distintas, tendríamos que pensar en una nueva construcción teórica, que incluso pueda contradecir a la presente.

El análisis, la interpretación y los resultados prácticos de ambos (traducción y edición)

ampliaron la visión expresada en la hipótesis inicial de lectura. Como primer punto, se pudo notar que la forma en que se vinculan los cantos con el contexto no es siempre representativa; éstos pueden presentar textualmente relaciones de orden lógico y conceptual, no siempre basadas en la aprehensión perceptual del momento. En segundo lugar, ya que las dinámicas sociales en que se enuncian sufrieron cambios radicales a lo largo del siglo pasado y en lo que va del presente, la vinculación estética con el contexto tiene que ser pensada como un fenómeno en constante transformación; no se puede anclar un canto a una forma “fija” de representar la circunstancia. Un área de estudio interesante, si en algún momento se llegara a contar con un mayor conocimiento sobre su tradición, es cómo estos vínculos con el presente del *performance* se han modificado con el tiempo, qué dice esto de la relación de las canciones con la praxis vital, y qué tendencias siguen estos cambios. Según la información con la que se contó en este estudio, se observó que las vías de cambio podrían estar orientadas al paso de una representación de la inmediatez sensorial (corporal) de prácticas de diversa índole -profana y sagrada-, como la caza, la elaboración de herramientas y la alimentación, a una elaboración simbólica de los valores perceptuales del contexto inicial, para adecuarlos a uno nuevo: la ceremonia religiosa. Las maneras de representar espacio y movimiento mediante la experiencia corporal serían reinterpretadas y adecuadas al aquí y ahora ceremonial a partir de una construcción social sobre estos dos elementos básicos de percepción del presente. Tendríamos que pensar entonces en los contrastes entre la posible circunstancia de origen y los contextos posteriores. El cambio aquí planteado, de lo sensorial a lo simbólico, es una nueva hipótesis que surge como resultado de estas reflexiones, y como punto de partida de algunas futuras.

Si estudio, traducción y edición buscan expresar tensiones culturales y sociales, las limitaciones de éstas son justamente sus contradicciones inherentes. Buscar un diálogo, “dar voz” a ciertas personas, a partir de prácticas de traducción que implican una inevitable subjetivación, silencia a las mismas voces que queremos escuchar. Recordemos el recurso utilizado en la época colonial frente a la tradición indígena: la “literaturización” de las manifestaciones orales. De cierto modo, estamos realizando lo mismo en esta traslación de lo sagrado a lo literario. Sin embargo, se buscó que

la postura con que nos enfrentamos a esto, así como sus soluciones, sean radicalmente distintas a las de los traductores coloniales. Si entonces se buscaba, como se mencionó en su momento, “difuminar” las tensiones para dar una apariencia de objetividad, configurar una máscara según la cual las voces están siendo escuchadas sin mediación alguna, aquí se realiza lo contrario: abandonar la búsqueda de transcripciones, traducciones y fijaciones objetivas, y enfatizar puntos de tensión, contradicciones, marcas del mediador, y también aquellas “ventanas” a las voces que luchan por ser percibidas. Mediante la consciencia de la traducción como estética personal, la naturaleza de la dinámica entre voces es experimentada, y como consecuencia, lector y traductor exploran la manera en que todas ellas se construyen, se definen mediante los mismos contrastes que generan, y coexisten en determinaciones mutuas. Se repara en una nueva forma de escuchar.



Recopilación y traducción  
de algunas canciones de Najá

U k'ayir ma'ax ti' nahwah

Canción del mono

para los tamales ceremoniales

Este canto es enunciado en un contexto ceremonial, en el que los participantes comen tamales de mono araña ofrecidos a Hächakyum, principal dios de los lacandones, creador del mundo conocido.<sup>206</sup> Vendas de amate teñidas de rojo, a las cuales el texto alude, son ofrecidas a los dioses; posteriormente, los participantes de la ceremonia las visten en la cabeza.<sup>207</sup> A los monos se les asocia con la vida arbórea y con la madera; paralelamente, son vinculados con los elementos solares. Esta segunda carga simbólica es evidente en el mito relatado en *El libro de Chan K'in*, en el que los Chäk Xib (traducido por Robert D. Bruce como “Varones Rojos”), hermanos mayores de T'uub, guardián del sol, son los mismos Hun-Batz y Hun Chouén del *Popol Vuh*, quienes se convirtieron en monos y saraguatos.<sup>208</sup> En la cultura lacandona, dependiendo del género del animal (macho o hembra), el valor simbólico adquiere distintos matices. El macho se considera plenamente solar, y la hembra guarda a su vez relación con la luna.<sup>209</sup> De manera general, se puede considerar una asociación entre el mono y lo celeste. Ya que Hächakyum es un dios relacionado con el sol,<sup>210</sup> en este contexto ceremonial es éste el símbolo predominante del mono.<sup>211</sup>

En el mito aludido anteriormente, en el que se representa a los hermanos mayores de T'uub como monos, ya podemos ver una relación entre el rojo y estos animales: a este color se le asocia directamente con Hächakyum, el sol y el fuego,<sup>212</sup> y siempre es vinculado con los contextos rituales

---

206 A Hächakyum, como todo ser mitológico o divino, se le puede asociar con distintos valores simbólicos. Él, en su papel de creador, se opone al dios K'akoch, quien representa “lo demás de la realidad”. Bruce, Robert D., Carlos Robles U., Enriqueta Ramos Chao. *Los lacandones 2: Cosmovisión maya*. México: Departamento de Investigaciones Antropológicas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1971. Proyecto de Estudios Antropológicos del Sureste. Pág. 78.

207 Bruce, Robert D. *El libro de Chan K'in*. México: INAH, Departamento de Lingüística, 1974. Colección científica, no. 12. Pág. 296.

208 Bruce, Robles & Ramos. *Op cit.* Pág. 136.

209 Bruce, Robert D. *Textos y dibujos lacandones de Najá*. Edición trilingüe: Lacandón-Español-Inglés. México: INAH, Departamento de Lingüística, 1976. Colección científica, no. 45. Pág. 78.

210 Este simbolismo solar es evidente en el mito ortogénico en el que el sol creado por K'akoch no servía para la humanidad, por lo que Hächakyum crea uno propio que puso al cuidado de T'uub en medio del cielo. Boremanse, Didier. “Ortogénesis en la literatura maya lacandona”. En: *Mesoamérica*, 17. Antigua Guatemala: Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica, junio 1989. Pág. 69. Otro mito que alude a esta cualidad del dios es en el que Hächakyum decidió retirar el sol y acabar con el mundo, mas fue obligado a devolverlo por Sukunyum y Äkyantho'. Bruce, Robles & Ramos. *Op cit.* Pág. 85.

211 Es de notar que en la iconografía y epigrafía prehispánicas de la época clásica, el sol era representado con la cabeza de un mono. Simonetta Morselli Barbieri, comunicación personal, mayo del 2016.

212 Vargas Melgarejo, Luz María. *Los colores lacandones: la percepción visual de un pueblo maya*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998. Serie Antropología Física. Pág. 103

y los espacios sagrados, ya que guarda un simbolismo sacrificial en el que es relacionado con la sangre humana,<sup>213</sup> la cual antiguamente estaba presente en las ceremonias religiosas, y posteriormente fue sustituida por la resina *k'ik*<sup>214</sup> (palabra que a su vez designa al fuego).<sup>215</sup>

La canción construye dos espacios diferenciados: uno se apega a la circunstancia de enunciación, y el otro es una caracterización de aquello que es ofrendado. El primero representa el espacio ritual y el acto de preparar la ofrenda; el segundo muestra a los monos en su estado de “seres naturales”.<sup>216</sup> La segunda construcción es la imperante, y la otra es casi completamente silenciada; la representación del aquí y ahora de la ceremonia se da a partir de breves yuxtaposiciones con el otro universo. Una de éstas es la imagen de los monos que vienen cantando; el canto enunciado por la persona que prepara la ofrenda es representado en voz de los animales que cuelgan de los árboles.

A pesar de que la canción refiere constantemente a la “llegada” de los monos, es en las últimas líneas de ambas versiones donde se muestra la esencia de este movimiento: los animales se hallan en las nubes, y por lo tanto están lejos (aunque cercanos a Hächakyum), y lo que nos llega de ellos es la canción. Esto es lo que los acerca y en ello consiste su venir, pues el canto los representa. Así pues, podemos considerar el acto de cantar como una forma de comunicación entre el espacio sagrado de las deidades y la realidad empírica del ser humano. Dicha función de la palabra es comparable a la de los incensarios en la religión lacandona. Éstos no son los dioses en sí, pero son receptáculos de una conexión e intercambio entre lo sagrado y lo profano que se asegura a través del humo del incienso.<sup>217</sup>

En el texto hay otros dos elementos que relacionan los dos mundos imaginados. Uno es la denotación directa de la acción de cortar y preparar los “sombrosos de amate de los monos”, que

---

213 McGee, Jon. *Life, Ritual and Religion Among the Lacandon Maya*. Belmont: Wadsworth Publishing Company, 1990. The Wadsworth Modern Anthropology Library. Pp. 84-97.

214 Vargas Melgarejo. *Op cit.* Pág. 103.

215 Como extensión de la asociación entre el rojo y la sangre, el color se vincula con la fertilidad. También es relacionado con el Este, pues es el lugar en el que sale el sol. Simonetta Morselli Barbieri, comunicación personal, mayo del 2016.

216 Bruce (1976). *Op cit.* Pág. 82.

217 Enrique Erosa Solana se refiere a esta relación entre hombres y dioses como principio de reciprocidad; los hombres son partícipes en el mantenimiento del orden del mundo, y esperan lograr influencias favorables de parte de los dioses. Según sus términos, dicho principio adquiere forma tangible mediante el intercambio de balché, de copal, y de bebida y comida ceremonial, como es el caso de este rito. Erosa Solana, Enrique. *Sistema simbólico de los Hach Winik: un referente de continuidad ante las tendencias de cambio*. Tesis de licenciatura. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1992. Pág. 101.

corresponden a las cintas rojas que se colocan en la cabeza los participantes de la ceremonia. En el testimonio I, este elemento es desarrollado a mayor detalle, pues los sombreros son caracterizados a partir del color (*chäk*=rojo), y posteriormente esta tonalidad de la cinta es extendida al color del cielo (*chäk muyar*=nube roja), palabra que a su vez expresa un momento específico del día (*chäk muyar*=nube roja=amanecer). Así como el canto le confiere al mono dos valores simbólicos distintos, uno ligado a lo celeste y el otro a lo terreno, el rojo del amate trasciende su materialidad y se vuelve parte del cielo, del día y del transcurrir del tiempo.

El tercer elemento que conforma esta yuxtaposición es un juego con la polisemia del lacandón. La palabra *muyar* significa “nube”, pero también es un tipo de árbol; a su vez, *chäk muyar* refiere al amanecer y es otra especie arbórea.<sup>218</sup> Así pues, con una misma palabra se representa a la tierra (la selva, los árboles) y al cielo, lugar de las deidades solares. Al respecto Bruce comenta: “En los últimos renglones del texto se distingue muy bien lo que el occidental llamaría dos posibilidades de interpretación pero que para los lacandones (y otros mayas) son aspectos diversos pero simultáneos de una sola realidad.”<sup>219</sup>

El movimiento de los monos es la imagen principal del texto y el hilo conductor. La frase *tan u tar ma'axo'* (“está viniendo el mono”) y *u tar ma'axoh* (“el venir del mono” o “viene el mono”) se repite intermitentemente a lo largo de la canción, y en esta reiteración es representado un movimiento continuado, y por lo tanto, cada repetición expresa una mayor cercanía entre el mono que viene (a través del canto) y la voz que enuncia. La enunciación de un canto se desarrolla en el tiempo, y en este caso, el tiempo de la vocalización representa el del movimiento imaginado.

Recordemos que *ta(a)n* es al mismo tiempo un locativo (“frente”) y un marcador de aspecto durativo. *Tan u tar ma'axo'* se puede traducir como “están viniendo los monos” o “aquí el venir de los monos” (la 3ª persona del singular del juego A funciona como posesivo). Decidí usar ambas alternativas de traducción para mostrar los dos sentidos que conviven en la misma forma. El durativo

---

218 Bruce (1976). *Op cit.* Pág. 82.

219 *Ibidem*

extiende la acción en el tiempo, y por lo tanto enfatiza el movimiento prolongado; y el locativo recalca el espacio determinado entre los cerros (origen del canto del mono) y la voz (punto de llegada).

Traduzco las formas de tipo *hiji'ix ya'* como “azotado y azotado el chicozapote”. Bruce las traslada al español como “azota y azota el chicozapote (vienen los monos)”. Por la ausencia de afijos verbales, se puede ver que la palabra *hiji'ix* está funcionando como modificador del sustantivo. Por lo tanto, una alternativa de traducción es un participio funcionando como adjetivo. La traducción apegada a la función sintáctica no invalida la traducción libre de Bruce, que por cierto dota a la frase de naturalidad. Sin embargo, yo preferí mantener el participio por dos razones. La primera es que la construcción “azota y azota el chicozapote”, en la cual “azota” es gerundio (aunque por la duplicación del verbo pierde la terminación -ando), y por lo tanto puede entenderse como “azotando el chicozapote (vienen los monos)”, rescata la modalidad del movimiento, y coloca como punto focal de éste al hecho de que mientras es realizado los animales estén azotando la fruta. El orden de los elementos de la oración incrementa esta focalización modal. En cambio, mi traducción, al quitar el gerundio, se centra en enfatizar el “venir” en sí, el movimiento, y no su carácter.

La segunda razón deriva de mi interpretación de la manera en que la canción construye el espacio. El texto crea un contraste entre estas frases, que son estativas (expresan la cualidad de las frutas de haber sido arrancadas y arrancadas por los monos en su paso), y una forma agentiva de las mismas: *tan u hiji'ix uuch*. Esta sí tiene modificadores verbales y puede ser traducida como “[el mono] está azote y azote [azotando] el chicozapote”. La existencia del contraste entre las dos construcciones apoya la representación de un espacio estático, que es el escenario del paso de los monos. Este contraste entre un monte quieto y en suspenso, y el andar continuo del animal, focaliza el camino del mono hacia el espacio sagrado, y simultáneamente el de su voz hacia el del rito. Lo anterior asegura el vínculo entre ambos universos, el cual se reafirma al momento de comer ceremonialmente la ofrenda de tamales: en el acto humano de la alimentación, ésta se destina a Hächakyum.

Ma'axo'! ma'axo'! Sintebäh.

Hih'iix ya', ma'axo', ma'axo'! Sintebäh, sintebäh!

Wäwäche', ma'axo', ma'axo'!

Hih'iix wäch', tz'atz'ah wäch'. U tarer ma'axo'.

5 Tan u tar u k'ay ma'axo', ma'axo'.

Hunkuru' u witzir ku tar uk'ay, ma'axo', ma'axo'.

Ka'kuru' u witzir u tar u k'ay, 'u tar u k'ay ma'axo'.

Sintebäh. Tan u lirir che'. Tan u hih'iix le' che'.

U tarer ma'axo', ma'axo'.

10 Tan u k'ay ma'axo'. Muiyar u tar u k'ay ma'axo'.

U tar u chäkp'aren u p'ookin hu'un, ma'axo'.

Tan in p'ookiman chäk hu'un.

Chäk muiyar u tar u k'ay ma'axo', ma'axo'.

U tar u k'ay ma'axo'.

---

220 Publicado por primera vez en: Bruce, Robert D. *El libro de Chan K'in*. México: INAH, Departamento de Lingüística, 1974. Colección científica, no. 12. Pp. 296-299. Con el nombre de: "K'ayil ma'ax/Canto al mico (mono araña)".

I.

¡Oh, monos! ¡Cuélguese, monos!

¡Monos! Azotado, azotado el chicozapote.

¡Ay, monos! ¡Estírense, cuelguen!

¡Ay monos, monos! El árbol trozado y trozado.

5 Azotado y azotado el tamarindo silvestre.

Descascarado el tamarindo, descascarado.

Es el llegar del mono.

¡Ay, monos! Anda viniendo el cantar de los monos.

Allá, viene su canto de uno de los montes, ¡oh monos, monos!

10 Allá, de dos cerros su canto viene,

¡estírense! ¡Viene el canto del mono!

Andan sacude y sacude los árboles.

Las hojas del árbol andan azote y azote.

Es el llegar de los monos. ¡Ay, el mono!

Andan cantando los monos. De las nubes viene el cantar del mono.

15 Viene su sombrero cortado en tiras de amate rojo.

El sombrero hecho de amate rojo, aquí enfrente.

Viene de las nubes rojas el cantar de los monos, ¡ay, monos!

Es el venir de la canción del mono.



1. “Cuélguense” es la traducción que doy de la forma *sin tebä(h)*, la cual se presenta en la segunda variante como *sin tebät*. Bruce registra la raíz *sin* como “estirar” y Hofling como “colgar”. Utilizo ambas alternativas gracias a las repeticiones de la palabra. Sin embargo, la variante *-bät* fue traducida por el joven Chan K'in como “granizo”; su traducción libre fue “estírense como granizo” y ésta es utilizada por Bruce en su propuesta. Hofling incluye la palabra *bät* en su diccionario, con significado de “granizo”, como palabra actualmente en desuso. A pesar de la irregularidad gramatical de la construcción, en el testimonio II ofrezco una traducción libre de la forma, basada en mi interpretación de la conjunción de la raíz verbal *sin* con el sustantivo *bät*, “granizo”.

5. Al tamarindo silvestre, en lacandón *wäch*, se le conoce también como paque y guapaque.

12. Traduzco *tan u lirir che'* como “andan sacude y sacude los árboles”. Como ya se ha dicho, la forma *tan* es un marcador de aspecto durativo, por lo que una traducción literal sería “están sacude y sacude” o “están sacudiendo”. Sin embargo, en la traducción libre prefiero “andan sacude y sacude”, que es una construcción usual en el español de México; en este caso se optó por una naturalidad que además aporta a la resonancia. En este uso de “andar”, no se debe entender la palabra como “caminar” (aunque si así fuera no habría ningún problema, pues es afín al sentido del canto), pues sufrió un proceso de gramaticalización en el que su contenido semántico fue dejado de lado para funcionar como un marcador de tiempo, aspecto y persona.

14. No encontré una forma adecuada de expresar la polisemia de esta palabra, tratada en la introducción del canto. Me pareció que traducir “viene de los árboles el cantar de los monos” privilegiaba una imagen que ya había sido reiterada, y ya que las nubes son el elemento principal que permite la relación del mono con lo celeste y con Hächakyum, con su carácter de ofrenda y por lo tanto con su circunstancia de enunciación, decidí ofrecer exclusivamente este segundo sentido de la palabra. Es de notar que *chäk muyar* alude al Oriente de la bóveda celeste (ya que, como se ha mencionado, uno de sus significados es “amanecer”), lo cual fortalece la asociación entre el sol y el mono.<sup>221</sup>

15. “Cortado en tiras” es mi traducción para *chäk-p'ar-en*, la cual se registra en el testimonio II como *ch'äk-p'ar-en*. Bruce registra esta palabra sólo en contextos ceremoniales para referirse a “cortar en tiras algo”. La morfología de la segunda variante es *ch'äk*: cortar; *p'ar*: cortar a lo largo; y *-en* puede entenderse como un imperativo, o como la 1ª persona del singular del Juego B.<sup>222</sup> Esto muestra un énfasis en la acción del corte a partir de una gradación de lo general a lo específico. La versión del testimonio I es irregular gramaticalmente, y dado que el canto viene de una

---

<sup>221</sup> Esto último me lo hizo notar Simonetta Morselli Barbieri en mi comunicación personal con ella, en mayo del 2016.

<sup>222</sup> El Juego A corresponde al ergativo, y el Juego B al absoluto del lacandón. Refiero al apartado “Sobre el lacandón del norte” de la “Nota de traductora”.

transcripción fonética de una grabación de Chan K'in Viejo, es probable que la forma sea una variante fonética de *ch'äk*. Sin embargo, no se descarta la posibilidad de que la raíz de esta variante efectivamente sea *chäk*: rojo, y que con ésta se reitere y enfatice el color de las tiras de amate.

Ma'axo'! Ma'axo'! papay k'äbche', ma'axo'.

Ma'axo'. Sintebät, uk'ayir ma'axo',

hihi'ix uuch, hihi'ix ya'.

Tan u tar ma'axo', liriche'. Tan u tar ma'axo'.

5 Tz'atz'ah wäch' u tar ma'axo'.

Tu' sina'an nahwitz tan u man,

tz'atz'ah wäch' u man. Ma'axo'! Ma'axo'!

Tan u man tu' sina'an nahwitz.

Hihi'ix oonte' u man ma'axo'.

10 Tan u hihi'ix ya'. Tan u hihi'ix uuch.

Hunyar witz u tar u k'ay ma'axo'.

Hunyar hebän u tar uk'ay. Ma'axo'!

Ch'äkp'aren u p'ookir hu'un, u tar ma'axo'.

Muyar u tar uk'ay ma'axo'!

---

223 Publicado por primera vez en: Bruce, Robert D. *Textos y dibujos lacandones de Najá*. Edición trilingüe: Lacandón-Español-Inglés. México: INAH, Departamento de Lingüística, 1976. Colección científica, no. 45. Pp. 28-29. Con el nombre de: "U k'ayil max ti' nahwah/Canción de los monos para los tamales ceremoniales".

## II.

¡Monos! ¡Ay, monos!

La rama del árbol arrancada y arrancada. ¡Oh, monos!

Ay, monos, del granizo colgados, ¡es la canción de los monos!

Azotado, azotado el zapote negro,

5 azotado, azotado el chicozapote.

Andan viniendo los monos.

Sacudido el árbol, sacudido. Vienen aquí los monos.

Descascarado el tamarindo silvestre. ¡Es el venir del mono!

Cuelga en el lugar del monte donde va pasando.

10 Descascarado el tamarindo silvestre. ¡Monos!

¡Ay, el mono! Va pasando en el lugar del monte donde cuelga.

Azotado y azotado el árbol de aguacate. Es el paso del mono.

Anda azote y azote el chicozapote.

Anda azote y azote el zapote negro.

15 Viene de algún monte el canto de los monos.

Viene su canto de alguna cañada, ¡ay, monos!

En tiras corté su sombrero de amate; vienen los monos.

De las nubes viene el cantar del mono.

17. Retomo la discusión de la nota de la línea 15 del primer testimonio sobre *ch'äkp'aren* y *chäkp'aren*. Es posible que la cercanía fonética entre *ch'äk* y *chäk* sea aprovechada para crear una polisemia intencional. Se podría estar jugando con la similitud de los fonemas para referir a ambos sentidos con el uso de una sólo palabra, la cual expresaría simultáneamente al acto de cortar y al color rojo.

18. En esta línea nos encontramos con el mismo problema que el mencionado en la nota a la línea 14 del primer testimonio.

U k'ayir käy

Canción a un pez

Esta canción muestra el acto de la pesca. En su publicación, Bruce no da información sobre la circunstancia en que era cantada. Ya que contiene distintas formas lingüísticas arcaizantes, y que muchas de éstas son utilizadas en actos ceremoniales, es probable que este canto se enuncie en el templo. Según Bruce, su léxico hace pensar que, o proviene de otro *onen*,<sup>224</sup> o es éste uno de los más antiguos de la tradición de los lacandones del norte.<sup>225</sup> Dada su antigüedad, es posible que, como en el caso de la “Canción del jaguar”, haya cambiado el contexto de su enunciación; esto implicaría que originalmente estaba ligado a la pesca, y posteriormente se trasladó al espacio ceremonial. Esto, claro, es sólo una hipótesis.

El texto se relaciona con la “Canción del jabalí para los tamales ceremoniales”; al comparar las dos canciones observamos una tendencia en la representación lírica del acto de la caza. En ambos se vincula la percepción con un problema de conocimiento. El pez, a pesar de que tiene capacidad de mirar, está en realidad “ciego”, pues sólo tiene acceso a una mentira: ve al anzuelo como su alimento. La mirada del pescador sobre lo mismo es distinta, pues él conoce la verdad, y mediante esta asimetría de saberes se coloca en una posición de superioridad respecto al animal.

Sin embargo, el canto presente desarrolla de manera más amplia que la “Canción del jabalí...” la relación de poder a través del engaño: lo real y lo falso se empalman y se yuxtaponen; en ocasiones tomamos la perspectiva del pez (y consideramos la cuerda del anzuelo como tela de araña), y en otras

---

224 *Onen* es el nombre de una especie animal con la cual se designa a un grupo de parientes consanguíneos, que descienden de un tronco común de varón en varón. Dicho nombre es distinto al personal; un individuo tiene el propio, y el que comparten las personas identificadas con un *onen* particular. Boremanse, Didier. *Hach Winik: The Lacandon Maya of Chiapas, Southern Mexico*. New York: The University at Albany, Institute for Mesoamerican Studies, 1998. IMS Monograph 11. Distributed by University of Texas Press. P. 101. El animal simbólicamente representa a la persona, aunque los únicos restos de esta asociación parecen encontrarse en la interpretación de los sueños, pues el que sueña es representado por el animal de su *onen* y viceversa. Bruce, Robert D. *Gramática del lacandón*. México: INAH, Departamento de Investigaciones Antropológicas, 1968. Pág. 12. Actualmente, sólo prevalecen dos *onen* en los lacandones del norte: *ma'ax* (mono araña) y *k'ek'en* (jabalí). Según Bruce, este sistema no puede ser identificado con el nahualismo, el totemismo ni el tonalismo: “El *Onen* de uno no es su *Totem*, porque los hombres no descienden de estos animales; ni es un *Nahual*, pues uno no puede tomar la forma del animal mediante hechicería (aunque hay indicios de que anteriormente pudo haber existido esta creencia); no es éste un *Tona*, pues no hay una asociación directa entre una personal y un animal individual del mismo *Onen*. El *Onen* lacandón tiene ciertas similitudes con todos estos sistemas, pero claramente no es ninguno de ellos. El *Onen* parece ser un sistema de asociación zoomórfica que es exclusivamente lacandón.” Bruce, Robert D. *Lacandon Dream Symbolism I*. México: Ediciones Euroamericanas Klaus Thiele, 1975. P. 20. (La traducción es mía)

225 Bruce, Robert D. *Textos y dibujos lacandones de Najá*. Edición trilingüe: Lacandón-Español-Inglés. México: INAH, Departamento de Lingüística, 1976. Colección científica, no. 45. Pág. 100.

tenemos acceso al conocimiento del pescador. La mentira, por un lado, se basa en el vaivén entre verdad y apariencia del “alimento”, y por otro, en la actitud de la persona que está pescando. En este segundo punto, el sujeto oculta la razón de su presencia a la orilla del río: le aclara al animal que su vista está en las aves lejanas; la mirada se convierte en una señal de la atención, y ésta, al vincularse con la intención, oculta su propósito.

El texto representa el proceso de acercamiento entre pez y persona en este acto concebido como “seducción” a través del alimento. Dicho movimiento es expresado a través de la percepción visual del pescador. Al ir nombrando las partes del cuerpo del animal (las agallas, los ojos, las escamas), la voz transmite precisión en lo que mira, y por lo tanto, el hecho de que el pez esté saliendo y acercándose.

Pienso que el manejo del color se relaciona con la percepción y el movimiento. Analicemos los distintos sentidos de la palabra *chäk* “rojo” y *y(a)'ax*, “verde/azul”. La raíz *chäk* significa “rojo”, y se relaciona con lo “visible” (esta carga semántica contenida en la palabra normalmente se vuelve predominante con el sufijo *-a'an*, estativo). *Y(a)'ax*, además de “verde/azul”, significa “primero”. Estas acepciones sugieren la carga simbólica que se le otorga al color. *Chäk* probablemente es relacionado con los elementos que saltan a la vista por lo llamativo que es. *Y(a)'ax*, según sugieren los sentidos que adquiere, podría estar relacionado con la posición (en términos temporales o locativos). Ya que se usan valores cromáticos para describir al mismo animal: “Rojo sojor, verde sojor...”, éstos podrían estar siendo utilizados no sólo como forma de caracterización del pez, sino para expresar colocación espacial y cercanía. La frase “rojo pez sojor” es descriptiva, pero simultáneamente sugiere que éste se ha hecho visible. Al caracterizarlo enseguida como “verde”, se sugiere una posición aún más cercana, pues ya se encuentra como “primer” elemento entre el pescador y el agua. El uso de *yaax* para describir al animal podría estar relacionado con el valor espacial que se le otorgaba al color en la época prehispánica, pues éste representaba el centro cósmico, y en ámbitos temporales, lo primigenio. La elección del verde/azul, entonces, podría estar ligando al canto con una cosmovisión ancestral. A lo largo de los dos testimonios, se describe al pez con el color



amarillo, rojo, verde/azul y negro; falta sólo el blanco para tener todos los colores cósmicos mayas.<sup>226</sup>

Una característica de este canto que representa un problema de traducción es la polisemia de su léxico y de varias de sus construcciones. El ejemplo más claro es la forma *sohor*, con la cual siempre se nombra al animal. Ésta es utilizada tan sólo en contextos ceremoniales, y es una variante de *so'hom*, que refiere a una especie particular de pez que es conocido en Chiapas y Tabasco como macabil.<sup>227</sup> A su vez, según los colaboradores de Bruce, es una forma alterna de la palabra “escamas” (si consideramos este sentido, su uso para nombrar al animal corresponde a una sinécdoque). Según Chan K'in Viejo, *sohore'* tiene el mismo significado que la palabra *tzoy*: “bueno o bonito”, y en este contexto, “sabroso”. Este último, advierte Bruce, no ha sido registrado por él en otra circunstancia. A pesar de la variedad de estas posibles significaciones, según Chan K'in Viejo la palabra no tiene traducción ni siquiera en lacandón no ceremonial, por lo que para traducirla se basó en “las formas a las que recuerda”. En esta propuesta, decidí mantenerla para referirme a una especie animal, y por lo tanto la traduzco generalmente como “pez sojor”. En un par de ocasiones, sin embargo, es traducida como “pez macabil” y cuando es pertinente, como “qué rico/sabroso”. Busco, de esta manera, aprovechar su reiteración para presentar un “espectro” de sus posibles significados.

---

<sup>226</sup> Simonetta Morselli Barbieri, comunicación personal, mayo del 2016.

<sup>227</sup> Bruce (1976). *Op cit.* Pág. 100. Dado su uso ceremonial, mis colaboradoras no la reconocieron.

Xaan! Aay! Ya'ax sohor, la'e! Chäk sohor, k'än so'hom, ya'ax sohor!

Tan a wirik in ch'uch'ukch'intik u k'anin le'on.

Tan a hok'or a chukik a wo'och, a wo'och toop' che', a wo'och toop'

puna', a wo'och t'at' kin kunkumhuptik tu yich'äkir äh takay...

5 tu yich'akir mehen barum toy, mehen takay, sohore'!

Tan a wuyik u tar nohor ka'an ik', xaman ka'an u piktik a wo'och le' che', sohor!

La' in wirik ch'ikriken. Lo' ho'ho' in wich, ch'ach'a'ra' in wich,

ch'ikriken, nah sohore', chäk xech'.

Tan a wirik u k'anin le'on, u k'anin takay, u k'anin in ch'uch'ukch'intik.

10 Tan a hok'or a muchtikeh! U yich'akir mehen le'onin, ti' täka'an a wo'och,

tu yich'akir mehen le'one'! Sohore'!

Ko'ten a wirik a wo'och, tan a wirik.

Ch'ikriken. K'änk'um in wich, ho'ho' in wich, ch'ach'ara' in wich.

mehen tuptun in wich. Ch'ikriken, tu chi' ha'.

15 Tan a wirik, tan in purik, tan a wirik a wo'och, a wo'och toop' che',

A wo'och toop' chimon, mehen kopo' u weher tu tan ha'.

---

228 Publicado por primera vez en: Bruce, Robert D. *El libro de Chan K'in*. México: INAH, Departamento de Lingüística, 1974. Colección científica, no. 12. Pp. 304-308. Con el nombre de: "U K'ayil Käy/Canto a un pez".

I.

¡Ay, allá! ¡Verde pez *sojor*, salino!

Rojo *sojor*, amarillo *sojor*, ¡verde pez macabil!

Me andas mirando arrojar el hilo de la araña de agua, cuelga en el aire.

Vas saliendo a tomar tu alimento, tu comida de flor de árbol,

5 de flor de caoba, tu alimento de caracol.

Voy metiendo la volteada garra de la araña *takay*.

Esa garra de la araña jaguar, pequeñita, *takay* chiquita, ¡ay, pez *sojor*!

Estás sintiendo venir el viento del sur del cielo,

el cielo del norte abanica tu alimento de hojas de árbol, ¡ay, *sojor*!

10 De pie, yo lo veo. En aquella garza está mi vista,

mis ojos en el pájaro *chachalá*,

estoy de pie, gran pez *sojor*, agallas rojas.

Andas mirando el hilo de la araña de agua,

el hilo de la *takay*, el hilo que lanzo a colgar al aire.

15 ¡Vas saliendo a amontonarte!

La garra de la pequeña araña de agua, hacia su tela que es tu alimento,

¡hacia la garra de la araña de agua, pequeñita! ¡Ay, tan sabrosa!

Ven a ver tu comida, la estás viendo.

Yo de pie. Mi vista en el ave *kankum*, en la garza mi vista,

20 en el pájaro *chachalá* mis ojos.

Mis ojos en el pequeño pájaro *tuptún*.

Estoy de pie a la orilla del agua. Lo estás viendo, lo estoy tirando.

Andas mirando tu alimento. Tu comida de flor arbórea,

de flor de amate, el pequeño copó que cae frente al agua.

1. En el lacandón actual de Najá, la forma *xa(a)n* es identificada con la palma de guano, con la que tradicionalmente se construyen los techos de las casas; ésta designa tanto a la palma como al techo en sí. Bruce no pudo identificarla y no la traduce, pero dudo que esté siendo utilizada con el sentido mencionado. Hofling registra *xaan* como el adverbio “también”, y su diccionario incluye una raíz parecida, *xa'n*, que significa “salado”. El hecho de que la palabra se encuentre aislada me hace pensar que no se está refiriendo al adverbio, y la traduzco según la segunda (como una posible alusión al sabor del pez que va a ser comido), aunque mantengo reservas al respecto.

La palabra *la'* en conjunción con el sufijo *-e'*, según la gramática de Bruce, tiene sentido locativo de “distal” o acceso exclusivamente visual (términos de Bergqvist). Así se presenta en esta línea y la traduzco como “allá”, pero en líneas posteriores, así como en el testimonio II, es utilizada sin el sufijo (como demostrativo). En algunas repeticiones la traduzco de manera apegada a la literalidad: “ese” o “aquél”, pero en otras me alejo de ésta y rescato la connotación espacial.

3. *K'an-in* tiene dos significados: “hilo/cuerda de” y “caer”. En lacandón, de manera simultánea se hace referencia al “engaño”, en el que la cuerda con la que se sostiene el anzuelo es presentada como el hilo de la araña que sirve de alimento; y en su otro sentido, al movimiento mismo de la araña (el anzuelo) que cae. En este contexto, decidí rescatar el primero para hacer más evidente la mentira. *K'an-in* constituye una sola frase junto con *ch'uch'ukch'intik*. Ésta es otro ejemplo de las formas léxicas tratadas en la “Nota de traductora”, que dan información específica y simultánea de acción y posición. La raíz *ch'uk* es “colgarlo”, pero reduplicada significa “colgarse en el aire”, y *ch'in* es “arrojarlo” (transitiva). El sentido unificado es: “arrojado-colgado en el aire” (el verbo es causa de la posición). El interés por expresar con gran detalle la colocación espacial es aún más evidente en la elección de combinarla con *k'an-in*, pues si consideramos sus dos acepciones, se conforma el significado: “arrojado-cuelga en aire-cae(cuerda)”, el cual es sumamente interesante para pensar en la representación lingüística del movimiento.

Este canto incluye distintos nombres de animales propios de la región, muchos de los cuales no se han podido identificar en español. Al igual que en la “Canción del pedernal”, decidí usar el nombre genérico en lengua hispana (araña, ave o pájaro) junto con aquél que se le da en lacandón con fonética hispanizada. *Le'on* es una especie de araña acuática. Ésta es la excepción de la norma de traducción mencionada, ya que en español sería “araña león”, y se asociaría inmediatamente con el felino. Dado que es una especie de araña acuática, decidí mantener un término general y traducirla como “araña de agua”.

15. La palabra que traduzco como “amontonarte” es *much-t-ik-eh*, (la raíz *much* significa “amontonar” o “juntar”); ésta es una raíz transitiva, por lo que se entendería según el sentido de “amontonarlo”. En un inicio, pensé que se

podría referir al alimento, pero me pareció extraño que el pez junte o amontone su comida, cuando sería al momento de tocarlo que sería pescado. Si este fuera el sentido, la traducción de la frase entera sería “estás saliendo a amontonarlo (tu alimento)”, pero me parece que a esto no se refiere el texto. Por otro lado, el carácter que Bruce llama reflexivo (en el que el sujeto es el pez) fue aceptado por los dos hablantes nativos a los que les enseñó su versión en español. Aquí, entonces, considero la forma como gramaticalmente irregular y para traducirla utilizo la voz media. Sin embargo, es posible que estas reflexiones sean consecuencia de una falta de familiarización con la estilística o los procesos de metaforización lacandonas.

Ek'e'! Ek' wek' sohore', sahar a sor, Chäk xech'.

Ya'ax xech' a sor, Ek' wek', tan a wiriken.

La' hänech a wirik a wo'och,

a wo'och, ku tar ka wirik yok'or ha'

5 tan a wirike' Sohore'.

Chäk sohore', ya'ax sohore'

tan lurubur in lutz, tan in purik in lutz.

Ma' ta wirah wah in lutze', Sohore'.

Mäna' ba'ar ka wirik a wo'och tob che',

10 a wo'och tob kopo', u wich äh kopo',

u wich ya' ka wirike', sohoren.

Eh tan a hok'or a wirik in lutz,

mäna' ba'are' in lutz

ka wuyik u k'anin in lutz

15 tan in hubik a wo'och t'at', Sohore',

eh tan a hok'or a wirike', Sohore'.

Chäk sohore', ya'ax sohore',

la' yan sa'atar a wich.

La' a sor tan a much'tik a wuyik in lutze'.

20 Mehen ba'rum toy.

La'hi' ka wirik in lutz:

La' a wo'och ka wirik la' much'tikeh

mehen sohore', nukuch sohore', eh en wek'.

---

229 Publicado por primera vez en: Bruce, Robert D. *Textos y dibujos lacandones de Najá*. Edición trilingüe: Lacandón-Español-Inglés. México: INAH, Departamento de Lingüística, 1976. Colección científica, no. 45. Pp. 36-37. Con el nombre de: "U k'ayil käy/Canción del pez".

II.

¡Ay, negro! ¡Pez *sojor*, tan negra tu negrura!

Hojas secas tus escamas, tus agallas rojas.

Agallas azules tus escamas, negras tus manchas. Me estás viendo.

Por allá miras tu alimento al ir comiendo, tu comida,

5 la ves cuando vienes sobre el agua, la estás viendo, ¡ay, pez *sojor*!

Rojo *sojor*, verde *sojor*, está cayendo, mi anzuelo cayendo,

mi anzuelo va cayendo, ¿será que no lo viste, macabil?

No hay cosa alguna que tú veas.

Tu comida de flor arbórea, de flor de copó,

10 del copó la fruta, el fruto del chicozapote, ¡tú las ves, *sojor*!

A mirar mi anzuelo has salido, no hay rastro alguno de él,

escuchas de mi anzuelo el caer,

tu alimento de caracol estoy lanzando, ¡ay, qué rico!

Has salido a verlo, allá, macabil.

15 Rojo *sojor*, verde *sojor*,

por allá flotan tus ojos, aquellas escamas tuyas.

Te vas amontonando, allá, a sentir mi anzuelo.

Araña jaguar, pequeñita. A ella la ves en mi anzuelo.

Miras ese alimento tuyo, allá, al amontonarte,

20 pequeño *sojor*, gran *sojor*, ¡ay, tan negro!

1. El sentido de la frase que yo traduje como “negra tu negrura” es incierto. La forma en lacandón es: *ek' w-ek'*, literalmente: “negro tu/mi negro”. *Ek'* también tiene el sentido de “suciedad” o “mancha”, y puede adquirir función verbal: “manchar” o “ennegrecer”. Decidí no presentar para la traducción mis interpretaciones inciertas y me apego a la construcción lingüística (rescatando en las repeticiones ambos sentidos de la palabra).

5. Aquí contrasta el conocimiento del colaborador de Bruce con la forma como tal. Lo que el joven Chan K'in transcribió como *la' hänech* es traducido por él como “todos juntos”; en esta solución él refiere a *lahun* “diez”, que en algunos dialectos del yucateco morfológicamente es “todo de uno”. Según este análisis, *lahun-ech* sería “todos ustedes como uno” o “por decenas ustedes”.<sup>230</sup> Sin embargo, es difícil conciliar esta lectura con las diferencias vocálicas entre la forma transcrita y la interpretada, y *hän* o *ha'an* es la raíz para “comer”. Aquí contrasta el conocimiento (¿cultural o individual?) de la palabra, según es entendida en la tradición de este canto en particular, con la construcción lingüística en sí.

6. La ambigüedad en el significado de la frase proviene de las características de las transcripciones del joven Chan K'in. Él tiende a repetir en la escritura las consonantes “l” y “n”, por lo que en la oración que él registró como *tan lu lubul lin luts*, *lu* podría considerarse como una de estas repeticiones “superfluas”, y por lo tanto la traducción sería: “está cayendo mi anzuelo”. Pero si pensamos que la inclusión de esta consonante es significativa, ésta estaría representando la reduplicación de la raíz *lub*, y sería una manera en que lingüísticamente es codificado el movimiento prolongado: “cae y cae”.<sup>231</sup>

16. La oración que yo presento como “por allá flotan tus ojos”, *la' yan satar a wich*, es ambigua. Interpreté *la'* como demostrativo, *y(a)an* como estativo (“es”, “estar”, “hay”, y en ocasiones “tener”), y *sat-ar* como forma sufijada de la raíz *sat*: “flotar” o “inflarse”. Considero *ich*=“ojos”, aunque también podría ser “fruta”, y entonces el sentido sería: “está por aquí flotando la fruta”. Sin embargo, es probable que el enunciado tenga un significado completamente distinto, con el cual lo traduce Bruce: *ya(a)an* como obligación y *satar* de la raíz *sät*: “perder”: “hay que perderlo de vista” (consideremos que la palabra “ojo”, por extensión, también es “vista”) o “tienes que perderlo de vista” (si tomamos en cuenta el posesivo de 2ª persona de singular para la palabra *ich*). Es de notar que el joven Chan K'in escribió *satar*, forma que el autor interpretó en su transcripción morfológica como *sa'atar*. La ambigüedad de esta frase se incrementa, entonces, por las limitaciones de las transcripciones realizadas por Chan K'in respecto al comportamiento de las vocales.

---

230 Bruce (1976). *Op cit.* Pág. 102.

231 *Ibid.* Pág. 103



La frase *la' a sor* es traducida como “aquellas escamas tuyas”. Dado que *sor* significa, además de “escamas”, “corteza” y “cáscara”, el colaborador de Bruce tradujo: “aquí paces”, haciendo referencia a que el pez va comiendo las cáscaras de la fruta, como si estuviera pastando. Esto, sin embargo, no se expresa en el canto, y nos remite al problema del conocimiento tradicional y el contraste con lo presente en el texto.

20. La secuencia “pequeño sojor, gran sojor” puede ser interpretada como el acercamiento del pez desde la mirada del pescador.

El sentido *eh-en wek'*, al igual que en la línea inicial, es sumamente incierto. A la forma *eh-en* no le he podido encontrar significado, y *wek'*, como ya se ha mencionado, es “tu/mi negro”, “mancha” o “suciedad”. Según Bruce, esta oración hace referencia a la “mancha” que se forma cuando todos los peces se juntan en el agua. Yo decidí, como en el caso anterior, apegarme a la información textual, presentar el cromatismo y dejarlo como una frase ambigua, abierta a interpretación.

Uk'ayir barum

Canción del jaguar

El testimonio I de este canto es uno de los dos únicos textos incluidos en la edición que no proviene de la recopilación de Robert D. Bruce. Fue rescatado por Mary y Phillip Baer y publicado por primera vez en 1948. Ya que procede de tres décadas atrás en relación con el resto de las canciones, el contexto en que se enuncia contrasta con el de las demás. Varias frases de este primer testimonio están presentes en los II y III, mucho más extensos. Al respecto, podemos pensar que, o los Baer tuvieron acceso tan sólo a unas cuantas líneas de una canción más larga, o hubo una posterior extensión del texto. En esta segunda posibilidad, el canto antiguo, más corto, habría sido asimilado a uno más moderno.

Si tomamos en cuenta la breve nota de los Baer en su publicación, vemos que anteriormente la canción era cantada al encontrarse alguien con un jaguar en la selva. La enunciación buscaba llevar al animal al sueño, y por lo tanto evitar un ataque. En el contexto de los testimonios recopilados por Bruce, sin embargo, ya no es usual ver a uno de estos animales, aunque siguen siendo de importancia en el imaginario cultural. Los niños, dice el autor, sólo conocen a los jaguares por los cuentos de los adultos, que sí vivieron una época de constante contacto con ellos.

En el testimonio I es claro el carácter mágico. En un acto de esta índole, se busca borrar la línea que separa al sujeto de aquello en lo que busca tener influencia, lograr una inmanencia de la persona en el espacio y en las cosas. Esto es asegurado al asumir la voz y la perspectiva del jaguar, quien no conoce el origen de la canción que lo hace dormir, y sólo percibe que viene de tiempos lejanos. La palabra *ek'*, negro, presente en las tres últimas líneas, es utilizada también para designar “mancha” o “suciedad”. Del fragmento final del texto: *tu yek'er in nok', tu yek'er in k'äb, tu yek'er in xikin*, se realiza el siguiente análisis: *tu* es contracción de *ti'+3<sup>a</sup>* persona del singular del Juego A, y el sufijo *-er* es marcador de posesión inalienable, un sufijo de “parte-de”, que indica la inseparabilidad entre el objeto y la entidad a la que pertenece<sup>232</sup> (éste es usado con frecuencia en partes del cuerpo o cosas inherentes a él). La lectura entonces sería: “allí la negrura/manchas de mi piel, allí la

---

232 Bergqvist, Jan Henrik Göran. *Temporal Reference in Lakandon Maya: Speaker- and Event-perspectives*. London: School of Oriental and African Studies, Endangered Languages Academic Programme, 2008. P. 73.

negrura/manchas de mis manos, allí la negrura/manchas de mi oreja”. La mención de la negrura, además de ser descriptiva de la piel del animal, lo asocia con los elementos nocturnos.<sup>233</sup> Patrick Johansson propone una interpretación alterna de estas líneas, según la cual, por la ambigüedad de *ek'*, la mención de las manchas de cada parte del cuerpo, que podría parecer una caracterización de su color natural, está siendo utilizada metonímicamente como representación del movimiento del jaguar al tumbarse en el piso (dormirse) e irse manchando con la tierra. El animal se tira de costado, por lo que se ensucia su piel, coloca su pata en el suelo, y finalmente recarga su oreja para quedar dormido.<sup>234</sup> Al verbalizar la acción, el conjuro se completa.

El testimonio I busca tener influencia en su contexto: que éste se mimetice al canto, y no el canto a la circunstancia; es decir, es una inversión de la función mimética de la literatura. En los otros dos testimonios, dicha función práctica se ha perdido, y se representa el encuentro con el jaguar como una imagen lírica y un evento idealizado que adquiere una función ceremonial: la construcción imaginaria está dirigida a Mensäbak, dios terrenal de la lluvia. En el texto se alude a él según una variante de su nombre: Yum Känän Säbak, “Señor Guardián del Tizne/Pólvora”. Esta denominación responde a la creencia de que “los rayos, truenos y la lluvia se producen porque los sirvientes de Mensäbäk riegan cierta pólvora sobre las nubes[,] y los granos de esta pólvora son 'las semillas' de la lluvia, los rayos y los truenos”.<sup>235</sup>

La carga simbólica que el jaguar puede adquirir es amplia, dinámica y compleja, y no busco describirla a profundidad en este espacio. Como breve introducción a ésta, menciono que se le relaciona frecuentemente con la guerra; y en el simbolismo onírico, con la llegada de extranjeros.<sup>236</sup> Hay una asociación común entre el animal y cualquier cosa con manchas, la cual surge por una similitud observada empíricamente. Un tipo de calabaza, *chuh*, es vinculada con la cabeza del jaguar

---

<sup>233</sup> Simonetta Morselli Barbieri, comunicación personal, julio del 2016.

<sup>234</sup> Esta interpretación la ofreció Johansson en la sesión de la materia “Literatura maya” correspondiente al 27 de marzo de 2012.

<sup>235</sup> Bruce, Robert D. *Gramática del lacandón*. México: INAH, Departamento de Investigaciones Antropológicas, 1968. Pág. 127.

<sup>236</sup> Bruce, Robert D. *Textos y dibujos lacandones de Najá*. Edición trilingüe: Lacandón-Español-Inglés. México: INAH, Departamento de Lingüística, 1976. Colección científica, no. 45. Pág. 56.

a partir de una historia en que los *lo'k'in*, antropófagos, vestían su piel junto con cabezas de calabaza para que se pensara que eran estos animales los que se llevaban a la gente. También se le asocia en ámbitos rituales con el color rojo, lo cual hace alusión a la sangre humana. En la ceremonia de renovación de braseros, los jaguares del inframundo (Nah Tz'uru) anuncian el fin del mundo; también deambulan en la selva dioses-jaguar que amenazan con comerse a las personas.<sup>237</sup> Como adición a esta simbología, es importante mencionar que hay una fuerte identificación entre el jaguar y el ser humano. En este canto, la vinculación de éste con el dios Mensäbak se logra al presentarlo como un animal de tierra, que roe la corteza de los árboles y revuelve los matorrales.

En los testimonios II y III se usa el recurso, presente en otros cantos, de configurar un “yo” y “tú” diferenciados. Dada la posibilidad de un encuentro, situación que ahora es tan sólo imaginada, el jaguar sigue siendo una presencia amenazante, y es necesario provocar su sueño. El II representa al animal en movimiento, acercándose, y a un sujeto estático, asustado ante la perspectiva de hallarse con él. El III presenta los dos cuerpos en movimiento (el de la persona y el del jaguar), que tendrán un encuentro inevitable. A diferencia de la “Canción del jabalí para los tamales ceremoniales” y la “Canción a un pez”, el individuo y el animal se encuentran en un plano de igualdad, por lo que lo llama “hermano” o “hermanito”.<sup>238</sup> Sobre la relación de rivalidad entre el ser humano y el jaguar, cabe citar las palabras de Didier Boremanse:

Es preciso notar, empero, que el jaguar no es un animal como los demás; es un rival temible para el hombre. El jaguar y el hombre cazan los mismos animales y, además, el jaguar devora al hombre, mientras que éste no puede devorar al jaguar. Otra diferencia entre ellos es que el primero come carne cruda y el segundo cuece sus alimentos.<sup>239</sup>

---

237 Boremanse, Didier. “Ortogénesis en la literatura maya lacandona”. En: *Mesoamérica*, 17. Antigua Guatemala: Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica, junio 1989. Pp. 100-101.

238 “Los jaguares piensan como las personas”, registra Marin Roblero Morales en una conversación con Kayum Maax, el 21/12/2004. Roblero Morales, Marin. “La relación hombre-naturaleza entre los lacandones de Nahá, Ocosingo, Chiapas”. En: *LiminaR. Estudios sociales y humanísticos*, año 6, vol. VI, núm. 1. Tuxtla Gutiérrez: Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, junio de 2008. Pág. 127.

239 Boremanse. *Op cit.* Pág. 95.

Hay una impotencia física de controlar a este animal, el cual en cualquier momento podría imponerse y dañar al sujeto, por lo que la canción se convierte en la única forma de protección.<sup>240</sup> Por esta función, se busca verbalizar “la totalidad del jaguar”, pues el nombre, la aprehensión mediante la palabra, es una forma simbólica de posesión. Ésta asegura cierto control: llevar al animal al sueño mediante el canto es la única manera de salvarse de esta confluencia. En el testimonio I, a pesar de que sí se busca controlar al jaguar, al identificarse la voz con éste la dicotomía yo-tú es anulada, y se descarta la representación textual de una relación de poder. Desde esta perspectiva, es pertinente la primera interpretación mencionada de las frases de tipo *tu yek'er a nok'*, según la cual éstas son una descripción de las cualidades naturales de su color, pues caracterizar la piel del jaguar forma parte de la aprehensión de la totalidad del cuerpo. Al interpretar *t-u* como una contracción con la forma *ti'* en su función prepositiva, son traducidas como “a las manchas/a la negrura de tus patas”.

En las canciones del pez, del jabalí y del mono, es representado cierto movimiento que lleva a una cada vez mayor cercanía entre las dos entidades, pero no se expresa un desenlace, pues se plasma en ellos la imagen estática del acto de crear cercanía. En la “Canción del jaguar”, en cambio, hay una correspondencia entre inicio y final del canto y el desarrollo completo de la acción. La canción comienza con el movimiento del jaguar en línea recta hacia la persona, y tiene una resolución: cuando el encuentro ocurre o es evitado, ya no se necesita decir más.

---

240 El origen de la enemistad entre el jaguar y el hombre es explicado en un relato, en el que el jaguar toma como esposa a una mujer y se vincula en términos de amistad con su familia, y hasta comparte con ellos su alimento. Un día, un vecino envidioso le dispara una flecha al jaguar y éste muere. La esposa del jaguar fallece después de tristeza. Desde entonces, los jaguares están enojados con las personas, ya no les obsequian carne, y son sus enemigos. Boremanse, Didier. *Contes et mythologie des indiens lacandons: Contribution à l'étude de la tradition orale maya*. Paris: Editions L'Harmattan, 1986. Pp. 219-223.

Huhun tz'it in hitik in wok.

Huhun tz'it in hitik in k'äb.

Tan u pek in neh.

Tin wu'uyah u tar a k'ay ch'iknach.

5 Netak in wenen.

Tin käxtah u pachtäkih che'.

Oken tin wenen yokor henen che'.

Tu yek'er in nok'.

Tu yek'er in k'äb.

10 Tu yek'er in xikin.

---

241 Publicado por primera vez en: Baer, Mary y Phillip. "The Lacandon Song of the Jaguar". En: *Tlalocan*. Vol. II, No. 4. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1948. Pág. 376.

I.

Iguales, uno a uno trenzo mis pies.

Una a una voy trenzando mis manos.

Se está moviendo mi cola.

Escuché venir tu canto desde la lejanía del tiempo.

5 Ya casi, ya casi me duermo.

Busqué el árbol tendido de espalda.

Me duermo allá encima, sobre el árbol caído.

Allá, la negrura de mi piel,

allá, lo negro de mi mano,

10 allá, la mancha de mi oreja.



4. Traduzco como “la lejanía del tiempo” a la forma *ch'iknach*. Esta palabra es muy interesante, pues *ch'ik* tiene un sentido temporal y puede traducirse como “desde (en el pasado)”, y *nach* o *náach* tiene valor espacial y significa “lejos”. La forma, entonces, es una conjunción perfecta entre espacio y tiempo, y no sé si es una creación única de este canto, o era utilizada en el habla cotidiana en la época de la recopilación.

6. La frase que llevo al español como “el árbol tendido de espalda” corresponde al lacandón *pachtäkij che'*. Esta construcción está presente en los otros dos testimonios (con la alternativa del sufijo posesivo -ir, que sustituye a -ij, y que marca aspecto completivo intransitivo). Chan K'in Viejo, para el testimonio II, ofreció a Robert D. Bruce un análisis morfológico de la forma, registrada en éste como *payxtäki(r) che': päy-ich-t-äk(-a'an)-ir che'*, que Bruce traduce (en su primer paso) como “jalado-encima de lo plano del árbol” y que yo traduzco (en una etapa aún apegada a la literalidad), basada en Hofling, como “en (lo) jalado/arrancado y puesto boca arriba del árbol”. Sin embargo, tiempo después, el joven Chan K'in ofreció otro análisis morfológico: *pach-täk(-a'an)-ir che'*. Bruce traduce esto como “pegado a la corteza del árbol”, y yo como “la espalda tendida del árbol”. Las palabras *pach*, *täk*, *ich*, *äk* son polisémicas, y esto se muestra en las diferencias de interpretación y traducción de las mismas (lo cual también fue evidente en la diversidad de soluciones dadas por mis colaboradoras). Para el testimonio II me baso en el análisis de Chan K'in Viejo, y para el III, utilizo el del joven. Al contrastar las reflexiones de ambos, podemos ver la asimetría en el conocimiento de los hablantes sobre la propia lengua (lo cual se extiende a todo idioma). Es interesante pensar que el hablante da por sentado que con la misma forma todos se refieren al mismo significado, pero quizás cada uno se refiere a cosas al menos un poco distintas. En los cantos esto es más evidente por la supervivencia de formas arcaicas y ceremoniales.

7. La manera en que se usa *ok-en* no me es clara. La raíz *ok* puede referir a “pie” (registrado por Hofling como *ook*); o a *óok*: “encima”, pues los Baer no registran aspectos específicos del comportamiento de las vocales. Como forma verbal, *ook* es “agarrar”. Por el contexto en que es utilizada, la traduje como “(yo estoy) encima”, ya que seguidamente se usa *yokor*: sobre. Sin embargo, la frase en sí podría tener un sentido similar a “(yo) al pie [del árbol caído]”. Según esta segunda lectura traduje la frase *ok tin k'ayah* como “a tus pies canté” en el testimonio II. Para el I, uso la primera interpretación, pues estar al pie del árbol, y al mismo tiempo encima, parece incongruente. En el III, por el mismo problema de congruencia, traduzco *okech wenen* como “sobre él te dormiste”. Cabe aclarar que a mis colaboradoras, quienes reconocieron la forma *o(o)k* como “pie”, no les hacía sentido las construcciones *ok-en* y *ok-ech*.

Ay, witzine', witzine!' Tan a tarer wa'an in ber.

Tan a sunkar; tan a ch'och'otik che'

tan a tarer wa'an in ber.

Na'at in k'äy a k'ay. Tan in k'äyik a k'ay.

5 Tan a tarer. Huhun tz'it a hit'ik a wok

ok tin k'äyah.

a na'at a k'ay kah tin k'äya' ten.

a na'at k'ay a k'ay.

tin k'ay; u ba'ar a pax, u ba'ar a chur, tin k'äyik.

10 Tan a ho'op; tan a ximbar; tan a tar wa'an in ber, witzine'.

Tan in käyik u k'ay Äk Yum Känän Säbäk, ten.

Tan a sunkar, tan a tar wa'an in ber.

A bin ta wenen päyxtäkir che'.

Henen che'; na'akech ta wenen.

15 Sahaken tu yek'er a nok', tu yek'er a wich ka'tur.

Kah tin wirah, sahaken tech.

Tan in wa'arik; bin u ku chi'en in witzin!

Tan in wuyik u tar u k'ay,

u pax, u chur; u tarer witzine'.

20 Sahaken tech, witzine'. Tan a ho'op, tan a tar.

Chäk nok' a nok'; chäk nok' a nok' a bukinman.

Tan a tar, tan a ho'op, tan a tarer witzine'!

---

242 Publicado por primera vez en: Bruce, Robert D. *Gramática del lacandón*. México: INAH, Departamento de Investigaciones Antropológicas, 1968. Pp. 114-115. Con el nombre de: "El canto al tigre".

II.

¡Hermanito, hermanito!

Vienes llegando por un camino erguido.

La maleza andas enredando, andas royendo los árboles.

Por un camino que se pone en pie tú vas llegando.

5 Entiendo el cantar de tu canto.

Ando cantando tu canción. Vienes llegando.

Iguales, uno a uno trenzas tus pies.

A tus pies estuve cantando.

Entiendes tu canción cuando a ti te canto.

10 ¡Yo canto! Bien entiendes el cantar de tu canción.

El sonar de tu guitarra, el sonido de tu flauta,

¡los estoy cantando!

Vas caminando, te andas rascando,

Por un camino que se pone en pie tú vas llegando.

15 Te vas a dormir al árbol arrancado y tendido,

¡árbol caído!, te subiste a dormir.

Ando con miedo a las manchas de tu piel,

a la mancha de tus dos ojos.

Cuando las vea, tendré miedo de ti.

20 Lo estoy diciendo: ¡me va a morder mi hermanito!

Ando escuchando el venir de su canción,

de su guitarra, de su flauta:

es la llegada de mi hermanito.

Tengo miedo de ti, hermanito mío.

25 Vas escarbando, vienes llegando.

Roja piel tu ropa,  
roja piel es la ropa que te has puesto.  
Estás viniendo, vas escarbando,  
¡estás llegando, mi hermanito!

2. La frase *wa'anin ber* se repite en este testimonio y en el III. Literalmente: “lo parado (de pie) del camino” o “el camino que se pone de pie”. No sé si ésta es una frase lexicalizada que se use en otros contextos, y no estoy segura de a qué refiere exactamente. Yo interpreto que “puesto de pie” se puede asociar con un camino derecho, y por lo tanto con la línea recta que recorre el jaguar en su acecho. También podría referir a que el camino se está enderezando.<sup>243</sup> Ya que la frase responde evidentemente a un uso metafórico del lenguaje, el cual podría ser del nivel comunicativo o del estético (del código o único/irrepetible), mantengo la forma en la traducción, aunque la interpretación de ésta no me sea clara. Mis colaboradoras sólo encontraron sentido al sustantivo *ber*, “camino”.

3. *Ch'o'ch'otik (che')* y *sunka'* son formas que Bruce sólo registró en estas canciones, y en referencias específicas al jaguar. La raíz reduplicada de la primera, *ch'o'*, se usa para designar al ratón (registrado en Bruce y en Hofling), pero según el conocimiento que el autor tiene sobre su uso reduplicado en el canto (forma onomatopéyica), significa “royendo (los arbustos)”. De ahí deduce que “ratón” probablemente significa morfológicamente “roedor”. Una de mis colaboradoras entendió la frase completa *ch'o'ch'o'tik che'* como “cortando leña”, lectura afín al uso del texto presente; la reduplicación de la raíz pudo haber ampliado el espacio semántico que abarcaba, perdido cierta especialización de significado, y por lo tanto ser utilizada en contextos más diversos. De la forma *sunka'*, con la que se expresa que el jaguar “remueve la maleza”, tampoco he encontrado información, y mis colaboradoras no la entendieron. Bruce realiza dos propuestas de análisis morfológico, pero para traducirla se basa en la explicación de los hablantes que la utilizaban: “El *sunka'* del jaguar (es) su doblar y entretorcer los arbustos, junto con la tierra”.<sup>244</sup> También yo me baso en esta explicación.

25. Según la traducción de Bruce, la raíz *ho'op* de la construcción verbal *tan a ho'op*, repetida tres líneas después, significa “rascar(se)”, pero no encuentro referencias a ella ni en la obra lexicográfica de Hofling para el lacandón, ni en obras de las demás lenguas yucatecanas. Hay una forma que se le parece en el diccionario de este autor, *jóop'ar*, “estirarse”, que deriva de la raíz *jap'*, pero probablemente no guardan relación entre ellas. Una de mis colaboradoras, sin embargo, sí identificó la frase *tan a ho'op* y la tradujo como “estás escarbando”; yo rescato su lectura y me baso en ella para mi propia traducción.

26. Se mencionó la asociación entre el rojo y el jaguar en la introducción al canto: este color remite a la sangre humana, pues el animal se alimenta de ella. La alusión a la sangre responde al simbolismo sacrificial de la religiosidad lacandona,<sup>245</sup> y por lo tanto vincula el contenido del canto con su contexto ceremonial. Sin embargo, la

---

<sup>243</sup> Observación de Morselli Barbieri en comunicación personal, mayo del 2016.

<sup>244</sup> Bruce, Robert D. (1976). *Op cit.* Pág. 58.

<sup>245</sup> Simbolismo analizado por Jon McGee en su obra *Life, Ritual and Religion Among the Lacandon Maya*.

referencia a este color también podría ser interpretada según lo mencionado en la “Canción a un pez”: el rojo puede aludir a un cuerpo que se vuelve visible. De esta manera, se estaría representando el acercamiento del jaguar. Probablemente los dos sentidos conviven en la mención de la palabra.

Eh, witz'ine'! Wa tan a wuyik in tar.

Ma' a woher wa tan in tar tu wa'anin ber.

Tan a t'urik u wa'aninber, witz'ine'.

Tan a sunka'. Tan a tar. Tan a ho'op. Tan a tar.

5 Pápáknak a tar pachtákir che'.

Ma' a woher wa tan in k'äyik a k'ay?

Tan in k'äyik a k'ay ti' Yum.

Äk Yum Känän Säbäk u k'ay kin k'äyik, witz'ine'.

Tin läh chukah, in läh k'äye'!

10 tin na'at k'äytah a k'ay, witz'ine'.

Tan u yich'akir a k'äb, tu yich'akir a wok,

Tu yek'er a xikin, tu yek'er a ho'or,

tu yek'er a nok' tin k'äyah. Tan a tar.

Huhun tz'it a hitik a wok.

15 Huhun tz'it a hitik a k'äb,

wa'anin bero', witz'in.

Tan a sunka'. Tan a tar.

Tan a ch'o'ch'o'tik che'.

Tan a tar wa'anin bero', witz'ine'.

20 Tin k'äyah u ba'ara' pax, tin k'äyah u ba'ara' chur.

Tin k'äyah u ba'ara' so'oto', witz'ine'!

Kah ta wuyah, tan a peeksik a neh.

Tin k'äya tu werer a neh.

---

246 Publicado por primera vez en: Bruce, Robert D. *Textos y dibujos lacandones de Najá*. Edición trilingüe: Lacandón-Español-Inglés. México: INAH, Departamento de Lingüística, 1976. Colección científica, no. 45. Pp. 21-23. Con el nombre: "Uk'ayil Balum/Canción del jaguar".

Tu yek'er a moch', tu yek'er a wok,  
25 tin läh k'ayah; tu yich'akir, ta me'ex.  
Ta wuyah. Tak a wenen.  
Ta käxtah henen che' kah okech wenen.  
Taka' wenen witz'ine'.  
Ka' ta wa'arah, witz'ine'.  
30 Tak'ar in suku'uno'.  
Tan u k'äyik in k'ay. Tak in wenen.  
Ta käxtah u pachtäkir che'. Binech witz'ine'.  
Tz'ok a ha'ik a wich'ak tu pach täkir che'.  
Kah okech chartar ta wenen.  
35 Kah manen mäna' in wirikech.



III.

¡Ay, hermanito!

¿Estás escuchando acaso mi venir?

¿Será que no sabes que estoy viniendo

donde se yergue el camino?

5 Por un camino erguido estás rastreando, mi hermanito.

Andas enredando los matorrales.

Estás viniendo. Te estiras. Estás viniendo.

A la tendida espalda del árbol llegas echado de panza.

¿Es que no sabes que estoy cantando tu canción?

10 Estoy cantando tu canción para el Señor,

Nuestro Señor Guardián del Tizne,

su canción canto, hermanito.

Lo he tomado todo, ¡mi canto entero!

Canté sabiendo tu canción, hermanito.

15 A las garras de tus manos, a las garras de tus pies;

a lo negro de tus orejas,

a las manchas de tu cabeza,

a la negrura de tu piel canté.

Estás viniendo.

20 Iguales, uno a uno trenzas tus pies.

Una a una trenzas tus manos.

¡Allá en tu camino erguido, hermanito!

Andas enredando los matorrales. Estás viniendo.

Andas royendo los árboles.

25 Hermanito, estás viniendo por un camino recto.

Canté el sonar de tu guitarra,  
canté el sonido de tu flauta,  
canté el ruido de tus maracas, ¡hermanito mío!

Al escucharlo vas moviendo la cola.

30 A las rayas de tu cola canté.

A las manchas de tus patas, a la negrura de tus pies.

¡Lo canté todo! Tus garras, tus bigotes.

Tú lo escuchaste y te quieres dormir.

El árbol caído buscaste

35 cuando te dormiste sobre de él.

Ya casi te duermes, hermanito.

Lo dijiste otra vez, hermanito mío.

Ya vienen mis hermanos mayores,  
están cantando mi canción.

40 Casi te duermes.

Buscaste la espalda tendida del árbol.

Te fuiste, hermanito.

Terminas de afilar tus garras

allá en la tendida espalda del árbol.

45 Cuando sobre de él te echas boca arriba

te quedas dormido.

Cuando paso, no te veo.

8. Traduzco como “echado de panza” a la forma *päpänak*, que es uno de los ejemplos de construcciones mediante yuxtaposición de raíces verbales, adverbiales y sustantivas que son muy específicas en la expresión de la posición y el movimiento, las cuales fueron tratadas en la “Nota de traductora”. Ésta se forma mediante la raíz *päk* “inclinarse” o “doblarlo”, pero según la registra Hofling, reduplicada como *päpäk* cambia su significado a “caer(se)”. La forma que Bruce transcribe como *nak*, basado en el joven Chan K'in, puede referir a *na'k* “subirse”, *näk* “inclinarse” o *näk'* “panza”. No estoy segura cuál correspondería a este contexto, pues aunque la primera es un sentido opuesto a la raíz a la que es yuxtapuesta, y la segunda repetiría información (podría ser enfática), la manera en que se combinarían sus sentidos para hacer una unidad significativa puede responder a algún proceso metafórico del lacandón que es desconocido para mí. Bruce traduce la forma como “reptar”, lo cual me hace pensar que con su transcripción él refería a la tercera, “panza”, y que él interpreta la conjunción de “caer” y “panza” como representación del movimiento del jaguar cuando éste se encuentra pecho-tierra, o con la panza en el suelo. Según el anterior análisis morfológico, y a pesar de las limitaciones de mi lectura frente a la polisemia, busco mantener en la medida de lo posible la variedad de sentidos con los que la palabra se construye (en lugar de fijar la interpretación a partir de un equivalente lexicalizado en español, “reptar”), pues me parece interesante rescatar esta manera particular de expresar movimiento y posición en un solo lexema, que es parte de las posibilidades de la lengua lacandona.

38. La frase *tak'ar in sukuno'* es traducida por Bruce como “se acerca uno de mis hermanos mayores”. No he encontrado información de la forma verbal *tak'ar*, no he registrado la raíz *tak'*, y los significados de raíces similares, como *täk'* o *tak*, no guardan relación con el uso en este contexto. La única podría ser *tak* “casi”, pero la asociación es lejana. Una de mis colaboradoras, sin embargo, tradujo *tak'ar* como “ya viene”, y aunque no acabo de entender cómo se construye este sentido, mantengo su traducción.

45. *Okech chartar*, traducido como “sobre de él te echas boca arriba”, muestra a nivel de frase el interés por representar de manera muy específica la posición. *Ok-ech*, según lo dicho en la nota al testimonio I, se analiza como “encima-tú” (posicional) y *char-tar* es un verbo también posicional que significa “acostarse boca arriba”. Entonces la frase expresa posición del cuerpo con referencia a otros elementos en el espacio, y la modalidad de su posición respecto a sí mismo.

Uk'ayir tok'

Canción del pedernal

Este canto se enuncia antes o durante la actividad de preparar el pedernal que servirá como punta de la flecha. Su temática es precisamente el acto de afilarlo, por lo que encontramos una relación íntima y explícita entre el texto y la circunstancia o contexto en que es vocalizado: la canción construye un “yo” que se actualiza directamente con el trabajador de la piedra en el mundo empírico, el cual es al mismo tiempo afilador y cantor. El vínculo texto-circunstancia es fortalecido por la sonoridad de las palabras. Se puede ver en la forma utilizada para el significado de “trabajar” la piedra, *tza'*, un valor onomatopéyico que representa el sonido de golpear y rajarse el pedernal. El elemento sonoro de la lengua, entonces, representa auditivamente a la acción que se designa.

La enunciación del canto transforma una acción cotidiana en un acto ceremonial, por lo que se utiliza un lenguaje propio del contexto religioso.<sup>247</sup> Un ejemplo es la palabra *ko'ot* para referirse al águila (normalmente se usa *hunk'uk* -morfológicamente “una pluma”-, el cual es un genérico para las aves de rapiña); fuera de la construcción *ko'otma'ax*, presente en esta canción, Bruce sólo registra la palabra en un contexto mitológico: los *Ko'otir Ka'an* (Águilas del Cielo o Águilas Celestes) son seres míticos que devoran a las personas en las destrucciones periódicas de la tierra.<sup>248</sup>

En el texto se usa *nah*, “gran” o “grande”, para caracterizar los instrumentos utilizados para el trabajo del pedernal. Bruce menciona que esta palabra tiene mayor carácter eufónico que significativo. Yo difiero de esta interpretación; el adjetivo, más que una cualidad descriptiva del tamaño del objeto, puede ser pensado como parte del uso ceremonial de la lengua. *Nah* sería una forma de focalizar la atención, y dotar de sacralidad y dignidad al objeto modificado. Así como el canto pasa de la actividad “profana” a la ritualidad, en pequeña escala, la herramienta pasa de ser un objeto vacío de significado a un instrumento de ceremonia. En la traducción rescato esta palabra y la mantengo como tal para permitir el acceso a la manera en que simboliza lo material la liturgia

---

247 De hecho, Bruce nota que el joven Chan K'in, quien transcribió el texto, se refiere casi siempre a éste como *u t'an in tok'*, es decir, “las palabras de/al pedernal”. La palabra *t'an* (palabra, llamar), en algunos contextos (como en el presente), también significa “encantamiento”. Bruce, Robert D. *Textos y dibujos lacandonos de Najá*. Edición trilingüe: Lacandón-Español-Inglés. México: INAH, Departamento de Lingüística, 1976. Colección científica, no. 45. Pág. 66.

248 *Ibid.* Pág. 69.

lacandona.<sup>249</sup>

La canción se construye mediante la enunciación de los nombres de cada instrumento de trabajo. Las líneas que expresan la acción, en las cuales el texto regresa al “yo” que le da voz, son puntos de cohesión que unen y dan sentido de invocación a la mención de las herramientas. El texto dice: “todo se sienta a que yo trabaje mi pedernal”, por lo que no involucra a los instrumentos en la preparación de la piedra, sino que simbólicamente busca su presencia, como si éstos fueran los testigos del trabajo.

Esta invocación, en la mayoría de los casos, viene acompañada del demostrativo *la'*. La forma, según la analiza Bruce en su *Gramática del lacandón*, designa cierto alejamiento del emisor respecto al objeto, y por lo tanto, acceso exclusivamente visual, no inmediato (llevado a los términos que utiliza Bergqvist). En esta función, se le traduce como “ese” o “aquel”.<sup>250</sup> Como oposición funcional, el demostrativo *he'*, no presente en este canto, expresa una mayor cercanía respecto al objeto (acceso táctil e inmediato), por lo que se traduce normalmente como “este”.<sup>251</sup> Al crear una mayor o menor distancia entre la voz y el objeto eludido, los deícticos locativos permiten conceptualizar la posición de elementos en un espacio determinado. Ya que la palabra expresa una dimensión espacial, en otros contextos se usa *la'* junto con *-e'* (que en este caso puede ser analizado como topicalización) para formar el locativo “allá”.<sup>252</sup> De manera empírica, el acceso que se tiene a los instrumentos es táctil, pues están siendo utilizados para tallar la piedra. La presencia de este demostrativo, entonces, construye una metáfora a partir de la noción de distancia, característica espacial, en la cual la posición alejada refuerza los papeles de “espectadores” o “testigos” de los instrumentos. Esto, a su vez, asegura y mantiene cierto distanciamiento simbólico entre el sujeto y los objetos sagrados (lo cual, en términos occidentales, se relaciona con el “respeto” ante las imágenes). En la versión en español, *la'*

---

249 En realidad, se puede encontrar en el español un sentido similar de “gran” o “grande”. La palabra no sólo expresa tamaño, pues también es utilizada para designar a “lo principal o primero de una jerarquía”. DRAE 23ª edición, 2014.

250 Hofling, para el lacandón del sur, registra su uso como proximal (cerca); para esto, se utiliza con las partículas *te-* y *a-* prefijadas, y forma *te-ra'*: “aquí” y *a-ra'*: “por aquí”.

251 La palabra también se utiliza como asegurativo, y puede ser traducida como “en verdad” o “sí”.

252 Este uso es sólo registrado por Bruce en su *Gramática*. No aparece ni en Bergqvist ni en Hofling.

es casi siempre traducido como demostrativo, pero en ocasiones me alejo de la literalidad y lo traduzco como el locativo “allá” (aunque en el canto no está presente la forma con -e'), y así resalto el sentido espacial y de distanciamiento que sí está implicado en el demostrativo.

Por otro lado, la canción yuxtapone los nombres de las herramientas de trabajo con los de elementos naturales, principalmente árboles y aves. Estas últimas probablemente aluden al vuelo de la flecha, pues el espacio que cruza antes de llegar a su objetivo la une a los elementos celestes. Con la mención de los pájaros, el texto invoca y acerca simbólicamente el escenario en que se desarrolla la acción, de manera que este espacio es incluido y se convierte en parte de la ceremonia. A partir del canto, el escenario natural se vuelve inseparable de la fabricación de la flecha, a la manera del templo en las ceremonias religiosas, que conforma una unidad con las acciones que se llevan a cabo dentro de él. El verbo *kur-en* (siéntense o siéntate) llama a la calma de la naturaleza. En el momento en que se vuelve estática, la selva pasa de ser espacio natural a espacio sagrado.

El estatismo del canto es notable, ya que, al ir nombrando a los elementos utilizados en el desarrollo de una acción, nos acercamos a ella desde el punto de vista del estado, y no del movimiento. Esto se ve con claridad en el uso reiterado de la palabra *ch'ib-ir*. *Ch'ibir* o *ch'ib'ir* designa “algo largo y abultado”,<sup>253</sup> y se forma con la raíz sustantiva *ch'ib(')*. Según Bruce, en este contexto refiere a “la línea del golpe que debe producir las lascas del pedernal más largas y sin cuartearse”.<sup>254</sup> A pesar de que la palabra aluda al golpe, la frase *u nah ch'ibir in tok'* es estativa, pues refiere a un rasgo o estado propio de la piedra (su carácter alargado). Presenta como cualidad del pedernal un elemento que, según el contexto de fabricación de las puntas de flecha, es el resultado del tratamiento de la piedra (acción). Por lo tanto, el uso de esta forma aborda a través de lo estativo una transformación, y se opacan los sentidos de causalidad, resultado y temporalidad.

El canto presenta algunos elementos de vinculación con el templo tradicional lacandón. El

---

253 Esto de acuerdo con lo registrado por Bruce. En el diccionario de Hofling de lacandón del sur (2014), en cambio, la forma designa a las venas. *Ch'ib'ir*, según la obra lexicográfica, es literalmente “venas de”. Si comparamos ambos registros, podemos ver en el de Hofling una especificación del significado (por factores temporales o dialectales), es decir, un paso de “lo alargado y abultado” en general a algo “alargado y abultado” específico (las venas).

254 Bruce (1976). *Op cit.* Pp. 68-69.

más claro es la mención de la palma *xate*, *bo'oy*, en la construcción *bo'oyo' beh*: “camino de palma *xate*”. Como parte de un sendero, se alude a su existencia natural, pero esta palmera en particular cumple la función de cubrir el piso del templo. Se utiliza para dar a beber balché a los braseros, y, aunque esto ocurre en una variedad de ritos de distinta naturaleza, es especialmente común en las curaciones.<sup>255</sup> La palma *xate*, como entidad natural, unifica la acción con el entorno que la enmarca, y como objeto de ceremonia, sirve para caracterizar el espacio como sagrado.

La segunda referencia al templo está presente en la morfología de la palabra que yo traduzco como “instrumentos”: *chuybän*. El colaborador de Bruce le explicó al investigador que éste es el nombre que se le otorga a las herramientas utilizadas para trabajar el pedernal. En *chuy-bän* se identifica la raíz *chuy*, que designa “colgar” o “coser”, y el sufijo *-än*, estativo de existencia que también se presenta como *-a'an*.<sup>256</sup> Por lo tanto, su significado morfológico es “colgado”. Esta morfología hace referencia a la manera en que dichas herramientas son guardadas en el templo (se cuelgan de una viga), por lo que la palabra las vincula con este escenario.

Menciono la tercera referencia como una mera posibilidad, pues no se tiene suficiente información para comprobarla. *Ch'ini'* significa literalmente “piedra brillante”, y sirve para designar al cuarzo, el cual es golpeado contra el pedernal para darle forma (registro esta palabra en Bruce y en Hofling). Una de mis colaboradoras la identificó como parte del templo, aunque no pudo recordar a qué elemento o sección específica aludía, ya que por ser mujer, casi no se le permitía el acceso al espacio ceremonial.<sup>257</sup> Si su afirmación es cierta, la forma crearía una relación más estrecha entre la actividad y este lugar sagrado de la religiosidad lacandona. Las referencias al templo no pudieron ser reflejadas en la versión en español.

---

255 McGee, Jon. *Life, Ritual and Religion Among the Lacandon Maya*. Belmont: Wadsworth Publishing Company, 1990. P. 47.

256 No estoy segura de por qué aparece “b” entre la raíz y el sufijo, fonema que sería analizado como parte del segundo: *-bän*. Según las notas de Bruce a la canción, éste es un sufijo que indica “estado o condición de” (es decir, estativo de existencia, como *-a'an* o *-än*), pero no lo he registrado con la oclusiva ni en su *Gramática* ni en el *Diccionario* de Hofling. El único sufijo que se le parece es *-bäh*, de referencia reflexiva. Por otro lado, la forma *chuy* también se registra tanto en las canciones como en la obra de Hofling con la acepción de “trenzado” o “enredado”.

<sup>257</sup> Los intentos de identificarla con colaboradores de sexo masculino fueron poco afortunados. Ninguno de los jóvenes la conocía, y por el limitado manejo del español de los ancianos, quienes vivieron tiempos de mayor vitalidad de la religión, ellos no entendieron mi propósito de traducirla y de buscar información sobre su uso.



Por último, menciono una decisión del proceso traductor frente a una particularidad de la morfología de varios de los lexemas presentes en el texto. Las palabras para dos especies de aves incluidas en el canto tienen un carácter cromático: *chäk po'kir* (literalmente “sombbrero rojo”) y *säk b(')ok* (lit. “olor/sabor blanco”), que significan “pájaro carpintero” y “garza”, respectivamente. Dicho valor de la morfología también se presenta en *ch'ini*, “cuarzo-piedra brillante”. Me pareció pertinente alejarme de la traducción literal, y rescatar el valor visual inherente a la mención de estas formas en lacandón. Decidí, entonces, usar las frases “cuarzo brillante”, “rojo pájaro carpintero” y “garza blanca”, aunque en la lengua de partida no haya un adjetivo independiente que las modifique.

La' u nah chuybän in baako', chäk p'ookir!

La' in nah ch'ini'nobor,

läh kuren in tzasteh in tok'.

La' u nah ch'ibir in tok', äh ch'ibix!

5 La' u nah ch'ich'ir in tok', ko'otma'ax!

La' u nah ch'ibir in tok',

La' u nah ch'ini', la' in nah baak. P'ook k'uk'u!

La' u nah ch'ich'ir in tok'.

La' u nah ch'ibir in tok',

10 La' in ch'ini', la' in nah baak. Witzo', eh!

la' u nah ch'ibir in tok',

la' in ch'ini', la' in baak. Barum hunk'uk'!

La' u ch'ibir in tok',

la' in ch'ini', la' in baak.

15 La' kuren in tzasteh in tok'.

La' kuren in huuxteh.

La' u nah ch'ibir in tok', bo'oyo' beh.

La' u nah ch'ibi in tok'.

La' u nah ch'ibi in tok', äh komo',

20 la' u nah ch'ibir in tok', mehen ch'ich'!

La' u nah ch'ibir in tok', säk bok!

La' u nah ch'ibir in tok'.

La' u nah ch'ibir in tok', su'uk!

---

258 Publicado por primera vez en: Bruce, Robert D. *Textos y dibujos lacandones de Najá*. Edición trilingüe: Lacandón-Español-Inglés. México: INAH, Departamento de Lingüística, 1976. Colección científica, no. 45. Pp. 24-25. Con el nombre de: "Uk'ayil tok'/Canto al pedernal".

la' in nah baako'.

25 La' kuren, in kiki' huuxteh in tok'.

I.

Allá mis instrumentos de hueso,

¡rojo pájaro carpintero!

Allá mi gran cuarzo brillante.

Que todo se siente a que yo trabaje mi pedernal.

5 Oh, gran largura de la piedra,

¡palma *chibe*!

Ese gran pájaro en mi pedernal,

¡águila devoradora del mono!

¡Ay, lo largo de la piedra!

10 Aquel gran cuarzo brillante,

aquellos huesos míos.

¡Sombrero de plumas!

Ese gran pájaro en mi pedernal,

oh, esa largura de la piedra,

15 allá mi brillante cuarzo,

allá el gran hueso mío.

¡Eh, montes!

Esa gran largura de la piedra,

aquel mi brillante cuarzo,

20 aquel hueso.

¡Águila jaguar!

Oh, gran largura de la piedra,

allá mi brillante cuarzo,

allá el hueso mío.

25 ¡Siéntense todos a que yo trabaje mi pedernal!

Allá siéntense a que yo lo afile.

Esa gran largura de la piedra,

¡camino de palma *xate*!

Oh, gran largura de la piedra,

30 oh, gran largura de la piedra,

¡platanillo!

Esa gran largura de la piedra,

¡pajarillo!

¡Esa gran largura del pedernal!

35 ¡Garza blanca!

Oh, lo largo de la piedra,

esta gran largura de la piedra,

¡Hierba!

Aquellos grandes huesos míos,

40 allá que todo se siente

a que afile bien la punta de la flecha.

2. Literalmente, “sombbrero rojo”. Según los datos de Bruce, se usa para designar al pájaro carpintero. “Sombbrero”, *p'ook(-ir)*, hace referencia a la cabeza roja del ave, que contrasta con el resto de su cuerpo. Hofling, en su diccionario de lacandón del sur actual (2014), registra la forma para referirse de manera general a todo pájaro color rojo. Si confiamos en los datos de Bruce, podemos notar que, por factores temporales o dialectales (geográficos), hay una ampliación del contenido semántico de la palabra. Mis colaboradoras de Najá, sin embargo, no la identificaron.

3. No es claro el significado de la palabra -nober, presente en esta línea de la versión lacandona. Bruce, en su investigación, no halló información sobre ella, y no la he encontrado en obras lingüísticas del lacandón ni en obras lexicográficas de otras lenguas yucatecanas. Una de mis colaboradoras, sin embargo, la identificó como “algo relacionado con números”. Aunque esto da una primera pista sobre su sentido, la palabra fue omitida en la traducción.

4. *Tok'*, según los datos de Bruce, tiene tres sentidos: pedernal, que es su significado básico; y por extensión: punta de flecha, y un tipo específico de flecha. Con mis colaboradoras registré los primeros dos usos de la palabra. Mantengo el uso básico de “pedernal” y “piedra” a lo largo del texto, pero traduzco la forma como “punta de flecha” al final, lo cual le da a esta última línea un sentido resultativo.

8. De manera más apegada a la literalidad, *ko'otma'ax* se traduciría como “águila de mono”, ya que estas aves de gran tamaño se alimentan de los monos encontrados en las copas de los árboles. Esta forma es comparable a la española de tipo “chango bananero”, en la que el adjetivo refiere al alimento del animal. Decidí volver explícita esta relación; éste es un caso en que opté por una mayor naturalidad del lenguaje. El canto alude probablemente al águila arpía, la cual es conocida por esta característica de su alimentación.

12. Según Bruce, ésta es una especie de ave, y el nombre responde a la forma de las plumas de su cabeza. No he podido identificar esta especie, pero la frase también podría aludir a las plumas que se colocan en uno de los extremos de la flecha.

28. De esta palabra, *bo'oy*, ya se habló en la introducción al canto. Es pertinente agregar que, probablemente por un proceso metonímico, la forma que designa a la palma *xate* también significa “sombra”. La polisemia sigue existiendo hasta la fecha, pues ambos sentidos fueron identificados por mis colaboradoras. Así pues, la frase también podría traducirse como “camino de sombras”.

U'kayir k'ek'en ti' nahwah

Canción del jabalí

para los tamales ceremoniales

La circunstancia en que se enuncia este canto es similar a aquélla de la “Canción del mono para los tamales ceremoniales”, ya que la carne del jabalí se encuentra en los tamales que están siendo ofrecidos a Hächakyum, y que serán comidos ceremonialmente. El texto alude al dios a través de uno de sus nombres usuales: Yumbrikän (Yum-bir-ir-ka'an) o Señor del Cielo (literalmente “señor-vuelto/doblado<sup>259</sup>/entrañas/adentro-cielo”).<sup>260</sup> El jabalí es el *onen* de las deidades terrestres Mensäbak, Tz'ibatnah, Itzanohk'uh y Känänk'aax.<sup>261</sup> En esta canción, el animal es asociado con los elementos de la tierra.<sup>262</sup> Nunca se menciona la palabra “jabalí” (*k'ek'en*), sino que se le pone un nombre propio: Koh, el cual puede ser traducido como “diente” o “colmillo”. Éste es un nombre usual para mujeres de su *onen*, por lo que en el contexto del canto, el animal debe ser pensado como una entidad femenina. Al igual que la “Canción del mono...”, el texto construye un espacio imaginado en que se presenta a los animales como seres vivientes dentro de la naturaleza. Sin embargo, aquí se introduce un elemento externo al estado natural del jabalí: la presencia del cazador que lo amenaza.

El espacio ceremonial, en que el animal está presente como ofrenda para Hächakyum dentro de los tamales, es apenas sugerido en el inicio: “¡Jabalí Koj, aquí presente, es verdad que no me escuchaste venir!” Tras esta frase introductoria, el canto se traslada al espacio de la caza. En la “Canción del mono...”, se expresa la idea socialmente construida de la existencia natural de los animales. Esta representación es atemporal, ya que muestra una tendencia o una forma de vida que se extiende a la realidad de todos los monos del pasado, del presente y del futuro. En la “Canción del jabalí para los tamales ceremoniales”, en cambio, la temporalidad es evidente: el acto de la caza es el pretérito del espacio empírico/fenoménico de la ceremonia. La frase que alude a su “presencia actual” muestra al jabalí como entidad vital, aunque sea en el estado de carne cocida dentro de los tamales.

---

259 Sentido registrado en el *Diccionario maya lacandón-español-inglés* de Hofling (2014).

260 Bruce, Robert D. *El libro de Chan K'in*. México: INAH, Departamento de Lingüística, 1974. Colección científica, no. 12. Pág. 376.

261 Bruce, Robert D. *Textos y dibujos lacandones de Najá*. Edición trilingüe: Lacandón-Español-Inglés. México: INAH, Departamento de Lingüística, 1976. Colección científica, no. 45. Pág. 88. Para una explicación del sistema de *onen*, remito a las notas de la introducción a la “Canción a un pez”.

262 Es de notar que en la interpretación de los sueños, la tierra, el lodo y las palmeras bajas, mencionadas en el canto, presagian el encuentro con un jabalí. Bruce, Robert D. *Lacandon Dream Symbolism I*. México: Ediciones Euroamericanas Klaus Thiele, 1975.



Digo esto porque, al dirigirse a él como a cualquier interlocutor, el texto le otorga propiedades anímicas, y así vuelve al alimento apto para Hächakyum: por el valor anímico que adquiere, la materia se construye como sagrada, pues se vuelve apta para comunicar el mundo material de los hombres (por ser la carne un elemento corpóreo) con el metafísico de los dioses.

Hay una interrelación entre el evento de la caza, expresado en la canción, y el de la ceremonia, presente en el contexto: el canto constituye una explicación del “estado actual de las cosas”, y por lo tanto, establece una relación de causalidad entre los dos eventos. El jabalí no se percató nunca de la presencia del cazador, y por eso fue cazado: aquello permitió su cambio de estado al de ofrenda. Al mismo tiempo, esto hace que el carácter ceremonial del presente de enunciación se proyecte al pasado, y el espacio de la caza se conciba como un acto ritual, que conforma una unidad junto con el momento de la alimentación y el ofrecimiento de los tamales. La canción posibilita la inclusión simbólica de la actividad pasada dentro del presente, y por lo tanto la configuración de un tiempo ceremonial que conjunta distintos momentos interrelacionados entre sí: a través del canto, entonces, el rito construye su propio tiempo.

En el espacio de la caza, se contrasta el movimiento constante del cazador con la pasividad del animal. Hay tres motivos que se repiten a lo largo del canto: el camino sigiloso del cazador hacia el animal, el jabalí que come, parlotea y juega inocentemente, y el “movimiento del sonido” del jabalí hacia el cazador. Los elementos sonoros y su percepción son una construcción metafórica del movimiento de la persona: al acercarse el cazador, se va escuchando con mayor claridad el ruido natural del jabalí. El canto traslada metafóricamente el movimiento del que caza a la sonoridad, de manera que expresa en términos de “acercamiento del sonido” el trayecto de la persona. Esto, por un lado, se puede entender como un recurso poético en el que se configura una imagen del movimiento y del proceso en que dos seres se acercan (lo cual podría implicar, a su vez, cierto deseo, dentro de la naturaleza del jabalí, de ser cazado y ofrendado). Por otro lado, la propensión a “subir” del ruido del jabalí vincula a este animal de tierra con Hächakyum, ubicado en la noción espacial de “lo alto” y el

“arriba”.<sup>263</sup> El subir de su sonido, entonces, es otro valor que permite la vinculación de lo relativo a la tierra con lo celeste.

La atención que el canto presenta a lo auditivo no sólo responde al movimiento del cazador y al proceso de acercamiento, ya que la percepción se conjuga con un factor epistémico, es decir, con un conocimiento. El texto expresa, mediante interrogaciones, que el jabalí podría tener acceso y percatarse de la presencia del cazador: “¿Es que no sabes que estoy llegando por tu espalda? [...] Acaso no sabes que estoy viniendo. / No escuchas mi venir.” Sin embargo, el jabalí está tan inmerso en su hábito de parlotear, comer y jugar con el lodo, que no se da cuenta de la llegada de la persona porque no presta atención. Su incapacidad de colocar su atención en los elementos ajenos a su naturaleza imposibilita la percepción del sonido del cazador. Esta asimetría de conocimiento representada por el acto de escuchar configura una relación de poder. El que acecha se coloca en una posición de superioridad respecto al animal (lo cual posibilita su caza) a partir del conocimiento que tiene sobre éste, al cual accede a través de la percepción del sonido, posibilitada por la atención. El jabalí, por su parte, no tiene capacidad de conocer y reconocer la otredad, y por lo tanto no escucha. Esta jerarquización es evidente en la única alusión que el texto hace a la ofrenda: “No hay aquí tamales para el Señor, para el Señor del Cielo”; pues se entiende en esta frase que la voz miente al animal para que se confíe y no se imagine que será cazado y cocinado. Puesto que la superioridad del cazador sobre el jabalí se conforma en términos de conocimiento, ésta se expresa en la posibilidad del engaño.

Para la traducción, se prestó atención a mantener el aspecto reiterativo del canto, pues, como en el caso de la “Canción del mono para los tamales ceremoniales”, las repeticiones implican progresión: a cada mención del acto de “venir”, mayor la cercanía del cazador y su presa. Además me interesé en rescatar la ambigüedad de la forma *tan*,<sup>264</sup> la cual, al ser entendida como un durativo, expresa lo prolongado de la acción de “ir” y de “escuchar”; y al leerse como locativo, enfatiza un “aquí” que se actualiza en una cada vez mayor cercanía respecto al animal.

---

263 Remito a la introducción de la “Canción del mono para los tamales ceremoniales.”

264 Refiero, para una breve caracterización del uso de la forma, al capítulo “Sobre el lacandón del norte” de la “Nota de traductora”.

Hay, Kohen, tan.

Ma' ta wuyah in tari', Koh, hanan k'unche'.

K'uk'ux akte', pa'pa' akte', e' Koh, tan in tar.

In t'urik a ber. Tan a baxar luk'.

5 Tan a wirik, chen a hanan säk muxan.

Tu' binech tan in t'urik a ber. E're' Kohen!

Ma' awoher wa tan in tar ta pach.

Chen tan in wuyik u na'akär a tzikbar hunpat hebän.

Ka' tin wuyah u na'akär a tzikbar.

10 Tan in wuyik u na'akär a che'eh

hunkuru' u witzir, kohen.

E', tan in wuyik u na'akär a tzikbar.

Ma' awoher wa tan in tar.

Ma' ta wuyah in tar ta pach, Kohen.

15 Chen a hanan säk muxan. Chen a hanan.

Chen a wo'och pach'ak che'.

Hanan k'isiseh, tan a baxah luk'.

Tan in wuyik u bin a tzikbar.

Ma' ta wuyar wa ten tan in tar in t'urik a pach

20 ti' u Yumbirika'an, e' Kohen!

He'an mäna'an ba'arawir ti' Yum, ti' Yumbrikän.

Tin t'urik apache' Koh,

ma' ta woherta' wa teni', Kohen.

---

265 Publicado por primera vez en: Bruce, Robert D. *Textos y dibujos lacandones de Najá*. Edición trilingüe: Lacandón-Español-Inglés. México: INAH, Departamento de Lingüística, 1976. Colección científica, no. 45. Pp. 30-32. Con el nombre de: "U k'ayil k'ek'en ti' nahwah/Canción del jabalí para los tamales ceremoniales".

E' tan in wuyik a tzikbar hunpat hebän.

25 Hunkuru' u witz.

Hunkuru' witz ch'ika'anen

tan in wuyik a tzikbar.

Tan in wuyik u na'akär a che'eh.

Tan a hanan ch'ib. Tan a hanan.

30 Tan a wirik, Kohen!

20-21. Decidí aprovechar la repetición de la palabra Yumbrikän para hacer dos fijaciones diferentes: en una la despliego morfológicamente; esta forma “desplegada” sí es registrada como tal en otros cantos, y permite visualizar, para el interesado, cómo se construye el nombre del dios. En la segunda reiteración mantengo la contraída.

I.

¡Jabalí Koj, aquí presente,  
es verdad que no me escuchaste venir!

¡Ay, Koj! Comes palmita de *guatapil*.

Masticado el *chapai*,

5 roto y roto el *chapai*, ¡jabalí Koj!

Rastreo tu camino, estoy viniendo.

Andas golpeando el lodo. Lo estás mirando.

Sólo comes palma *muxan* blanca.

Sigo tu camino por donde te hayas ido.

10 ¡Eh! ¡Jabalí Koj!

Es que no sabes que estoy viniendo por tu espalda.

Estoy escuchando sólo la subida de tu charla por la cañada.

Escuché de nuevo el subir de tu plática.

Ando escuchando subir tu risa por uno de los montes,

15 ¡Ay, Koj! Ando escuchando el subir de tu parloteo.

¿Es que no sabes que estoy llegando?

No escuchas mi venir hasta tu espalda, Koj.

Sólo comes palma *muxan* blanca. Sólo comes.

Tan sólo tu alimento del árbol *pachak*.

20 Comes del árbol *kisisej*. Anduviste golpeando el lodo.

Aquí escucho venir tu plática.

Será que no escuchaste de mí

al ir rastreando tu espalda para el Señor del Cielo,

¡jabalí Koj! No hay aquí tamales para el Señor,

25 para el Señor del Cielo.

Estoy rastreando tu espalda, Koj,

¡ay Koj!, ¿es que no sabes de mí?

Estoy escuchando tu charla en una cañada.

En uno de sus montes.

30 Estoy parado en un cerro sintiendo tu charla.

Aquí escucho el subir de tu risa.

Andas comiendo palma *chibe*. Andas comiendo.

¡Jabalí Koj, ya lo estás mirando!

1. El sufijo -en es la forma vocativa con que se llama enfáticamente a una persona. Para un lector o receptor lacandón, es evidente que la palabra Koh alude a un nombre de mujer. A pesar de que en el texto está ausente la palabra “jabalí”, como se mencionó en la introducción a este canto, decidí incluirla en mi traducción para hacer claro, para un lector no lacandón ni mayahablante, que la palabra Koh es el nombre propio con el que se designa al animal. Si dejaba la palabra como tal, ésta se convertiría en una forma desconocida que no acarrea ningún tipo de significado.
2. En la redacción original de la canción, presente en la edición de Bruce, la frase que en la versión lacandona fijo como *Ma' ta wuyah in tari* tiene una coma entre *in* y *tari*. Esto implicaría que -in puede funcionar como sufijo del verbo *ta wuyah*, y *tari* estaría solo. Me pareció que *in* es la marca del Juego A de 1º persona del singular para el verbo intransitivo imperfectivo *tar*, y por lo tanto, la coma estaba mal colocada. Sin embargo, cabe la posibilidad de que *in* efectivamente funcione como sufijo, y que esta frase sea alguna forma gramaticalmente irregular cuyo sentido escapa a mi conocimiento del lacandón.
7. Para la traducción que hago del durativo *ta(a)n* como “estar” y como “andar”, remito a la nota 12 del primer testimonio de la “Canción de los monos para los tamales ceremoniales”.
10. Interpreto *E're'* como una forma sonora y exclamativa, y la traduzco simplemente como “¡Eh!”. No he podido encontrar en ella, ni en mi trabajo de campo ni en los trabajos lingüísticos del lacandón a los que tengo acceso, carga semántica alguna, pero no se puede descartar totalmente esta posibilidad.
12. Traduzco *tzikbar* como “plática” o “charla”, pues este es su sentido más común, pero con la misma palabra se designa lo que se considera como “cuentos”. Esto hace pensar que, en la tradición lacandona, se presta más atención al espacio de intercambio de palabras que a la clasificación de las mismas según sus características o según la naturaleza ficcional, mítica o anecdótica del texto. Según mi experiencia, actualmente los lacandones sí tienen bien clara la naturaleza del “cuento”. Probablemente esta noción de género se ha fomentado dentro de la comunidad por la presencia constante de personas externas que llegan buscando “cuentos tradicionales”, así como por los libros de texto a los que hoy en día tienen acceso los niños a partir del sistema escolar de la SEP.
14. La forma en lacandón que yo traduzco como “uno de los montes” es *hun-kur-u' u witz-ir*; *hun* es “uno”, y -kur es registrado por Bruce en su *Gramática* como el clasificador numeral para árboles o cerros. No estoy segura de la función del sufijo -u', y Bruce, en la transcripción morfológica de los cantos, marca una supuesta -b' perdida en la aspiración (comportamiento común de la -b final en lacandón), por lo que la palabra completa sería *hunkurub*. No pude encontrar ninguna referencia al sufijo -ub, pero sospecho que Bruce está aludiendo a una forma ya en desuso

del clasificador numeral, -kurub, que se habría reducido a -kur.

19-20. *Pachak* y *Kisiseh* son árboles que no he podido identificar, por lo que no estoy segura si existe una designación en español para ellos. Al preguntar por especies de árboles y plantas a mis colaboradoras, fue muy evidente que, igual que yo, ignoraban completamente si existen palabras en español para especies con las que tienen un contacto frecuente. Casi siempre me decían nombres genéricos como “árbol” o “palma”, y para identificarlo particularmente, si estaba a la vista, simplemente me lo señalaban. Para la traducción, por lo tanto, uso la palabra genérica “árbol” y luego el nombre en lacandón.

24. La palabra que se traduce como “tamales” es *barawir*, contracción de *ba'ar-ahaw-ir*, literalmente “cosa de los señores”. Con este nombre designan a los tamales ceremoniales de carne. Por la tradición culinaria de la cultura lacandona, se han lexicalizado varias formas de referirse a los distintos tipos de tamales, y se usan otras cuando éstos son parte de una ceremonia: *nah wah* (gran tortilla), *wo'och wah* (alimento de tortilla) y *barawir*. Bruce considera *barawir* como un “fósil lingüístico”, ya que la morfología, aunque sí es reconocida por un hablante del itzaj o del yucateco, no es identificada por los hablantes del lacandón del norte.<sup>266</sup>

---

266 Bruce (1976). *Op cit.* Pág. 91.



U'kay Nawäto'

Canción de los Nawat

Esta canción proviene de la tradición de la gente del faisán (*k'ambur*), llamados *Nawät*. Se dice que los lacandones de este *onen* ocuparon tierras situadas entre Najá y Palenque hasta que, en el curso de una o dos generaciones, fueron exterminados física o culturalmente.<sup>267</sup> El texto representa a un adolescente lacandón que ya tiene la edad necesaria para casarse, pero que por timidez no se atreve a pedir la mano de una mujer. Ante la torpeza y cierta inocencia imaginada de parte del muchacho, se enuncia en tono burlón, que no llega a ser maligno.<sup>268</sup>

El canto es una expresión de la experiencia corporal, y como tal, se centra en la percepción de los sentidos. En el testimonio I, se explora el cambio de la infancia a la adultez a través de las transformaciones físicas, y por ello, se crea un distanciamiento respecto al propio cuerpo. Ante el desconocimiento, se construye una división simbólica entre éste y la consciencia que da voz a la canción. Esta distancia es representada de manera directa/denotativa a través de la mención de la barba que crece por primera vez, y que es concebida como un agente intrusivo, similar a la enfermedad, que causa malestar (picor, comezón) al cuerpo del que en realidad es parte.

En ambos testimonios, pero con especial énfasis en el segundo, la vivencia sensorial del joven imaginado es transmitida, a partir de la sonoridad, a la experiencia de la enunciación y de la recepción del canto. Así pues, el texto transforma las sensaciones táctiles y visuales del personaje en sensaciones sonoras en el espacio de enunciación (conformado por cantor y receptor). Puede interpretarse esta sonoridad como la exasperación o la respuesta emocional del joven ante su situación: quejidos de incomodidad o expresiones de sorpresa que mantienen cierto tono festivo. La experiencia estética del sonido, entonces, responde a una conjunción de lo sensorial y lo emotivo, y fortalece el vínculo de empatía o identificación entre el adolescente y los receptores del canto.

Es de considerar que la experiencia sensorial, al no conceptualizarse, puede perder su carácter verbal. En un texto, la inclusión de sonidos representados por formas como ¡oh! o ¡ay! realza las palabras a las que acompañan, pero si se encuentran por sí solos, su función se reduce a sugerir una

---

267 Bruce, Robert D. *Textos y dibujos lacandones de Najá*. Edición trilingüe: Lacandón-Español-Inglés. México: INAH, Departamento de Lingüística, 1976. Colección científica, no. 45. Pág. 127.

268 *Ibid.* Pp. 127-128.

emoción ambigua ante una circunstancia no caracterizada. Este segundo caso, en el presente canto, resulta en un ocultamiento del mundo imaginado que ocurre en grados distintos en ambos testimonios: el II alude indirectamente al cuerpo, pero se centra casi exclusivamente en verbalizar la experiencia de cantar la canción, o dicho de otra forma, constituye “el canto a la canción”. El I introduce una temática independiente al acto de cantar (el de un joven incómodo que se ha emborrachado), pero aquello que el texto presenta no es el significado completo de la obra. Su sentido pleno no se encuentra en el interior del hecho lingüístico; se tiene acceso a él a través del conocimiento tradicional sobre el canto. Los cantores y receptores lacandones comparten un saber sobre lo que éste significa, que no está verbalizado ni es concretado de ninguna forma; tan sólo se guarda en mente y se conoce en comunidad. La canción es una sugerencia, un indicio concreto y estético de esta información compartida. El significado completo, como ya se mencionó antes, es el joven, sorprendido e incómodo ante su propio cuerpo, que quiere acercarse a una mujer; al no atreverse, termina borracho y perdido. Las versiones sugieren distintos aspectos de esta situación imaginada, y el saber intersubjetivo la completa.<sup>269</sup>

El texto es cantado por los lacandones de Najá, pero proviene de la gente del faisán. La transmisión de un canto de una tradición a otra implica que éste será entendido e interpretado de manera distinta en la nueva tradición en la que se inserta. Dependiendo de la cultura que lo enmarque, puede tomar significados distintos. Esto ocurre con la palabra *na'at*, presente a lo largo del testimonio II. Hay cierta homogeneidad en el sentido que toma en las otras lenguas yucatecanas: se relaciona con la inteligencia, y con los verbos adivinar, pensar y entender;<sup>270</sup> pero ésta no ha sido registrada en el lacandón. Bruce nota que no es entendida por los lacandones de Najá que cantan la canción, y las colaboradoras con las que trabajé tampoco la identificaron. En esta tradición de enunciación del canto, la forma es un elemento sonoro, y como tal, alimenta la musicalidad del texto. Probablemente en el

---

269 La desintegración cultural, en estos términos, compromete el significado de la canción.

270 En yucateco se utiliza como: inteligencia, razón, conocimiento, y como verbo: adivinar y entender. En mopán: inteligencia, sabio y adivinar. En itzaj designa: idea, pensamiento, consciencia, memoria; y como verbo: entender, pensar, adivinar.

lacandón hablado por los Nawät sí era utilizada como palabra, y tenía un sentido afín al que le otorga el resto de las lenguas yucatecanas. En la tradición del *onen* del faisán tendría un valor verbal a cuyo significado le podemos encontrar distintos matices: una exhortación a seguir escuchando, una forma de orientar la atención del oyente a determinadas frases, o una búsqueda de empatía. Puesto que esta edición está en el contexto de la tradición de Najá, decidí realizar una doble traducción: en una, traduzco según su estatus verbal; y en la otra, busco trasladar al lector de habla hispana la experiencia de un hablante de Najá que enuncia una forma desconocida a la cual le da un valor meramente sonoro. Por esto, traduje fonéticamente (busqué correspondencias de la forma según el sistema fonético hispano): *na'ate'* fue traducido como “naté” y *na'atu'* como “natú”.

Otro punto de importancia para la traducción y la lectura es el uso de los sufijos -i' y -o' del testimonio I. A pesar de que los matices semánticos de éstos son una cuestión poco explorada en el lacandón, para traducir me basé en las reflexiones lingüísticas de Bergqvist, quien retoma en su análisis a lingüistas especializados en el yucateco, y complementa con su trabajo de campo.<sup>271</sup> Según el autor, el sufijo -i' cumple la función de topicalizar, y -o' tiene tres funciones distintas: funge como deíctico locativo, como forma de topicalización, y como expresión de simetría o asimetría entre emisor y receptor en el acceso sensorial al objeto. La primera implica la ubicación de un cuerpo en el espacio. Al sufijo -o' se le conoce como “distal”, y se le opone -a', el cual marca acceso táctil, y por lo tanto cercanía con el objeto. -o', en cambio, expresa acceso exclusivamente visual, y por esto, mayor lejanía. Según esta lectura, al ser usado para referirse a la comezón, fenómeno corporal, aporta a la creación del distanciamiento simbólico respecto al cuerpo, que no se identifica como propio. La segunda función es la topicalización, la cual es un recurso discursivo que centra la atención del oyente en cierto elemento particular. Entre los sufijos que la llevan a cabo hay una jerarquía: -o' tiene mayor fuerza que -i'.<sup>272</sup> Como elemento discursivo, el sufijo -o' tiende además a ser utilizado para referirse

---

271 Esta descripción no es el punto de atención del trabajo de Bergqvist, por lo que, según el autor, podría haber otros valores semánticos implicados en el uso de estos sufijos, de los cuales él mismo no está seguro, pues él se especializa en los deícticos temporales.

272 El esquema completo es -a', -o', -i', -e'; el sufijo de la izquierda tiene precedencia sobre aquellos de la derecha. Bergqvist, Jan Henrik Göran. *Temporal Reference in Lakandon Maya: Speaker- and Event-perspectives*. London: School

a información ya mencionada anteriormente (-a' introduce información nueva). En cuanto a la tercera función, -o' es utilizado para dirigir la atención a un elemento que es sensorialmente accesible al receptor. Esto le daría a la palabra *sak'-o'* un valor presentativo, ya que orienta la percepción a la comezón del joven, introduciéndola como información nueva para el oyente. Dentro del mundo imaginado que el canto conforma, el receptor tiene acceso visual a ésta, pues el cuerpo del muchacho está frente a él (puede ver la barba que le provoca la comezón); o, desde otra lectura, el acceso visual ocurre al mirar al muchacho rascarse. En ambas perspectivas, el acceso sensorial a la comezón se da a través de una metonimia (causa por consecuencia).

Por último, es importante mencionar que, independientemente de este análisis de los sufijos, éstos tienen un claro valor sonoro que aporta a la musicalidad del canto. Que se repitan varias veces en la canción me permitió ir variando la traducción, y así expresar en distintos momentos aquellos sentidos que las formas lacandonas transmiten de manera simultánea.

Sak'i! Sak'o! U hok'or in me'exo!

Sak'i! Sak'o! U hok'or in me'exo! Lak'eexe!

Sak'i! Sak'! U hok'or in me'exo', lak'eexe!

Kära'anen, lak'eexe! T'änen, lak'eexe! Kära'anen!

5 Ma' tin wuyik tub chara'anen, lak'eexe!

Sak'i! Sak'o! Hok'or in me'exo', lak'eexe!

5. Bruce registra en su anotación al testimonio II, de los *Textos y dibujos lacandones de Najá*, una versión distinta de esta línea: *Ma' in woher tu' chara'anen*, en la que se sustituye el verbo *uy* “sentir”, “escuchar”, también utilizado para “saber”, por el más específico *woher* “saber” o “conocer”. Sin embargo, no hay ninguna línea comparable en el segundo testimonio, por lo que la variante que él menciona en sus anotaciones no está presente en ninguna de los testimonios rescatados. Probablemente Bruce conocía esta distinción por su experiencia directa con la canción, lo cual implica que habría tenido la oportunidad de escucharla más de dos veces.

---

273 Publicado por primera vez en: Bruce, Robert D. *El libro de Chan K'in*. México: INAH, Departamento de Lingüística, 1974. Colección científica, no. 12. Pp. 301-303. Con el nombre de: “U k'ay Nawät-o'/El canto de los Nawäto”.

I.

¡Comezón, comezón! ¡Sale mi barba!

¡Acá mi comezón, comezón! ¡Me sale barba, gente mía!

¡Aquí mi comezón, comezón! ¡Gente mía, es el salir de mi barba!

Estoy borracho, compañeros, he hablado,

5 ¡estoy borracho, compañeros!

No sé dónde estoy tirado, ¡compañeros!

¡Comezón, comezón! ¡Sale mi barba, gente mía!

2. La palabra *lak'* significa “cónyuge” o “esposa”; así la registra Bruce y la entienden mis colaboradoras. Hofling, sin embargo, registra la acepción de “compañero” o “mi gente” en su diccionario. Por el contexto festivo, y por tratarse de un adolescente que no está casado, me parece más probable que *lak'eex* refiera al segundo sentido y no a “mis esposas”.



II.<sup>274</sup>

Na'ate'! Na'atu! Ba'ar in churo', huwek'!

Na'ate'! Na'atu! Ba'ar in paxo', huwek'!

Na'ate'! Na'atu! Ba'ar in so'oto', huwek'!

Na'ate'! Na'atu! Ba'ar in k'ayo', huwek'!

5 T'äneb, ne huwek'!

---

274 Publicado por primera vez en: Bruce, Robert D. *Textos y dibujos lacandones de Najá*. Edición trilingüe: Lacandón-Español-Inglés. México: INAH, Departamento de Lingüística, 1976. Colección científica, no. 45. Pág. 44. Con el nombre de: "U k'ayil ti' ch'ublal ti' nawato'/Canción a una mujer de los Nawato' (Gente del faisán)".

II.

¡Entiendan! ¡Oh, *naté natú!*

¡Negro, ay! ¡Es el sonido de mi flauta!

¡Entiendan! ¡Oh, *naté natú!*

¡Mancha mía! ¡Es el sonar de mi guitarra!

5 ¡Entiendan! ¡Oh, *naté natú!*

¡Estoy sucio! ¡Aquí el sonar de mis maracas!

¡Entiendan, oh entiendan!

¡Negro, ay! ¡El sonido de mi canto!

¡Lo digo, y yo tan sucio!

2. Para “el sonido de...” se usa la palabra *b'ar*, la cual de manera descontextualizada significa “cosa”. Se registran distintos sentidos que puede adquirir la forma dependiendo del contexto de uso: al referir a alguna cuestión sonora, suele utilizarse para designar el “ruido” o “sonido”. Otro caso en que su significado cambia es la frase lexicalizada *b'ar u ka'an*, literalmente “cosa del cielo”, con la cual se designa “estrella” (registrada en la “Canción de los nuevos incensarios”). El uso de la palabra *b'ar* como “sonido”, así como una interpretación de Bruce al respecto, fue mencionado en las “Decisiones de traducción” de la “Nota de traductora”.

El sentido de *huwek'* es incierto, aunque según el análisis fonético realizado por Bruce, quien en la oralidad siempre ha registrado la forma como *wehk'*, ésta puede ser una variante de *wek'*, es decir, “tu negro” o “mi negro”. Según las notas del autor, él no pudo corroborar su significado, pues la palabra era considerada obscena entre los lacandones, por lo que ellos se reían y se negaban a traducirla. Bruce menciona que podría referir al vello púbico. El análisis de palabras similares en el resto de las lenguas yucatecas puede generar otras hipótesis de su significado, aunque éstas son una lejana posibilidad, probablemente forzada por mi búsqueda de “dobles sentidos”: en yucateco, *weh* y *wek* significan “derramar”, *wéhek* es “ser derramado”, y *wéhk'ah* es “derramar súbitamente”; esto podría implicar una alusión a la eyaculación. En el mopán, *wek'* es abrir o rajar, lo cual podría relacionarse con el sexo femenino o con el acto sexual. Ante la debilidad de estas reflexiones, decidí apegarme a la morfología lacandona y traducirla según los posibles sentidos de la forma *w-ek'* (ya abordados en la “Canción del jaguar”) en relación con “lo negro”. No me parece fuera de lugar dejar en un texto lírico la alusión ambigua (y aparentemente desvinculada con el resto del texto) a la suciedad o la negrura; incluso algunos lectores, considerando el contexto y el significado pleno otorgado al canto culturalmente, podrían interpretar en concordancia con la lectura de Bruce, e identificar la sensación de tener una mancha en el cuerpo con la primera vez que crece el propio vello. Es de notar que mis colaboradoras no entendían la palabra *huwek'* (reconocían sólo la última parte: *ek'*), y al presentarles la forma *wehk'*, la tradujeron como “sueño” y como “armadillo” (en el diccionario de Hofling de lacandón del norte, armadillo es *weech*, por lo que ésta puede ser una diferencia entre los dos dialectos, o resultado de una no perfecta pronunciación de mi parte), por lo que supongo que el sentido sexual u obsceno al que alude Bruce se ha perdido.

U k'ay tumben läk

Canción de los nuevos incensarios

La ceremonia de renovación de los incensarios ocurre aproximadamente cada seis años, y dura entre dos y tres semanas. Este canto se enuncia en el momento culminante de una serie de actividades religiosas, cuyo fin es la elaboración de nuevos quemadores. Los antiguos se han llenado ya de cenizas de resina y se han vuelto inservibles.<sup>275</sup> Cuando un hombre decide renovarlos, invita a los miembros masculinos de la familia, principalmente los hijos solteros y yernos. Se reúnen en el templo, donde duermen y consumen sus alimentos. Se sujetan a una norma estricta de abstinencia sexual y de interacción con sus esposas, salvo en ciertos casos en que deben ayudarlas. Durante este lapso, ellos platican sobre aspectos relacionados con su vida cotidiana y rezan juntos mientras dura el proceso de modelado, secado y cocción de los braseros.<sup>276</sup>

Cuando se vocaliza esta canción, se pasan las reliquias de piedra de los viejos incensarios a los nuevos, y estos últimos son “despertados”. Están colocados en una enramada de palma xate (*bo'oy*) en el lado oriental del templo. En el suelo se enfilan los nódulos de copal, los cuales son encendidos, y el espacio se llena de un humo aromático.<sup>277</sup> Las ofrendas de tamales están frente a los braseros, aunque no se han presentado formalmente. Durante toda la noche, se sacan las reliquias de piedra formadas de la acumulación endurecida de residuos de incienso, que ha sido quemado en los braseros durante varios años. Finalmente, estas reliquias se depositan en los nuevos recipientes.<sup>278</sup> En ocasiones, en el labio inferior de cada uno, se deposita unas gotas de atole.<sup>279</sup> Mientras se canta, aquél que funge como Alto Sacerdote golpea las nuevas ollas con una barra delgada, de manera que éstas suenan como campanas al momento en que las llama a despertar.<sup>280</sup>

Al llegar el fin de la ceremonia, se bebe balché e inicia una convivencia alegre que complace a los dioses. En las casas cercanas, las mujeres también beben hasta el amanecer, momento en el que

---

275 Erosa Solana, Enrique. *Sistema simbólico de los Hach Winik: un referente de continuidad ante las tendencias de cambio*. Tesis de licenciatura. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1992. Pág. 107.

276 *Ibidem*

277 Marie-Odile Marion Singer en *Ibid.* Pág. 108

278 Bruce, Robert D. *El libro de Chan K'in*. México: INAH, Departamento de Lingüística, 1974. Colección científica, no. 12. Pág. 309.

279 Marion Singer en Erosa Solana. *Op cit.* Pág. 108.

280 Bruce (1974). *Op cit.* Pág. 310.

se guardan los incensarios en las repisas de madera del templo. Los antiguos braseros son llevados a la morada de alguna divinidad, donde son abandonados.<sup>281</sup> En los años en que Alfred M. Tozzer presencié este rito, los recipientes viejos eran objetos de una ofrenda final antes de ser trasladados.<sup>282</sup>

Este canto tiene un carácter de invocación; se busca sacar del sueño a los dioses y asegurar su presencia. Golpear los braseros con la vara no implica que se esté llamando a los dioses directamente, sino que recrea el acto de despertarlos. El sonido de las ollas figura a aquél que escuchan las deidades. Para entender esto a mayor profundidad, podemos concebir la totalidad del rito como una representación dramática, y como tal, tiene un carácter sígnico, es decir, el espacio y las acciones ocupan el lugar de una realidad metafísica, que en este caso es sagrada. Los elementos de esta unidad de signos no son arbitrarios: cada uno de ellos necesita vincularse con lo sacro de cierto modo, pues es lo que asegura la comunicación con aquella realidad. Surelación se puede dar a partir de equivalencias (por ejemplo, los tamales de chigua corresponden al alimento que da vida a los dioses), o mediante un principio de inversión. En éste, que también es utilizado en la interpretación de los sueños, una cualidad toma el lugar de su contrario; por ejemplo, lo abundante con lo escaso.<sup>283</sup> Jon McGee dice al respecto:

El mismo principio provoca transformaciones en las ofrendas rituales. Por ejemplo, una pequeña cantidad de balché se convierte en una gran cantidad de balché dulce, y el incienso de copal se transforma en tortillas cuando alimentan a los braseros. El principio ritual que opera en este sistema de creencias es que las inversiones ocurren cuando un objeto cambia de nivel en el universo.<sup>284</sup>

En el canto, se empalman el contexto fenoménico de enunciación y el universo simbólico-mítico que es evocado mediante las acciones realizadas dentro del espacio sagrado del tempo. La evocación busca que la realidad metafísica se mimetice a la segunda, y por lo tanto, invoca. En lo imaginado a

---

281 Marion Singer en Erosa Solana. *Op cit.* Pág. 108.

282 Alfred M. Tozzer en *Ibidem*

283 Bruce, Robert D. *Lacandon Dream Symbolism I*. México: Ediciones Euroamericanas Klaus Thiele, 1975. Pp. 69-73.

284 McGee, Jon. *Life, Ritual and Religion Among the Lacandon Maya*. Belmont: Wadsworth Publishing Company, 1990. The Wadsworth Modern Anthropology Library. P. 107. (La traducción es mía)

través del hecho de lengua (que en este caso se vincula con uno que trasciende al texto), se llama a los dioses para que contemplen el fin del mundo. Según Robert D. Bruce, es esto una alegoría de la intención de pedir a los dioses que velen por la comunidad, y que intercedan para evitar cualquier desastre.<sup>285</sup> El sonido de las ollas es aludido a partir de su significado mítico: es el ruido de los animales que pueblan el mundo. A su vez, es representado textualmente en la onomatopeya: “¡*Tsirín, tsirín!*”, pero la causa y el sentido de éste, cuyo valor perceptual se encuentran dentro de lo empírico, corresponden al universo sagrado-simbólico evocado: son los grillos que están en el cielo.

La canción representa el final del día, contexto en el cual se desarrolla la ceremonia, mediante un símbolo propio de la religiosidad lacandona. Se menciona a Äk Säh K'in, literalmente “Nuestro Sol Blanco”. A esta deidad se le asocia con Venus, estrella de la tarde, y también es nombrada como Äh Säh Kab (Señor blanco del mundo o Señor despertador del mundo), Kooch Ich (Rostro/ojo ancho) y Xuraab (El destructor: elemento de destrucción).<sup>286</sup> Como se puede notar en el tercero de sus nombres, la referencia al dios evoca a la destrucción mítica del mundo, y de manera paralela, describe el subir de la estrella como escenario del rito, y por lo tanto alude al inicio de la noche.

El sentido metafísico de la enramada ceremonial referida como *hotz'uru'* se revela en el análisis morfológico de la palabra: (*u*) *ho'(or nah) tz'uru'*: la cabeza de los Nah Tz'uru' (jaguares del inframundo). “De esta forma, la alusión sería a los jaguares del bajo mundo asomándose por las grietas en la tierra cuando ésta está siendo destruida por un eclipse del sol seguido por terremotos, tal como está predestinado a ocurrir al final de la presente Era”.<sup>287</sup> En el contexto en que Bruce rescata el canto, la referencia se ha perdido, mas yo retomo este sentido mitológico antiguo en mi traducción. Dado que la palabra *ho'tz'uru'* se repite dos veces, en la primera mención refiero a la “enramada”, y en la segunda, la traduzco según el significado morfológico. Busco así mantener el doble aspecto de la realidad que es evocado mediante los elementos lingüísticos de la canción.

---

285 Bruce (1974). *Op cit.* Pág. 310.

286 *Ibid.* Pp. 358-359.

287 *Ibid.* Pág. 310.

Aay! Aay! Aahen a wireh a wo'och wah!

Mukxiwbir bāk' a waahar a wirik.

Tan u he'erer u na'akär Äk Säh K'in; u ba'arka'an u na'akär.

He' ku bin. He' ku ch'ihk'är Äk Säh K'in.

5 Aahen a wireh, u Sukun in Yume'!

Tan u tza'ayär in wäahsáb ti' u chun in meyah, he' u Sukun in Yum...

kah tza'ay in wäahsáb, he' ku na'akar Äh Säh Kab.

Tan u xu'riktan ti' Äk Yum. Tan u hum barum, tan u hum!

Tan u xu'riktan ti' Äk Yum.

10 P'ir a wich a wireh a wo'och bu'urirwah.

Eeh! P'ir a wich a wireh, u Sukun in Yum. Tan u xu'riktan ti' Äk Yum.

Aahen a wirik a wo'och mukxiwbir bāk' u hotz'uru'. P'ir a wich, u Sukun in Yum.

P'ir a wich a wirik bik u xu'riktan ti' Äk Yum.

Tan u xuriktan. Tan u hum maas, tan u hum... tan u hum u maasir ka'an.

15 Tan u hum koox. Koox ku hum. Barum ku hum.

U ba'ar ha', ayim ku hum. Tan u hum ayim.

La' ka wuyik u hum. Maasir ka'an ka wuyik u hum.

Lati', Na'tzir, ka wuyik u hum. Tzirin nuh!

“Tzirin! Tzirin!” U hum u maasir ka'an. Aati' u Yumbirir Ka'an.

20 Tan u xu'riktan ti' Äk Yum. Tan u xu'riktan!

P'ir a wich. Aahen! Te' a wo'och wah... sikirir wah.

Eeh! P'ir a wich! Oxyar, ka'yar wah! ... 'ox yäräbär, yäräbar wah!

Tan a wuyik. Tan u tza'ayär in wäahsáb ti' Na'bir Xk'anre'ox.

---

288 Publicado por primera vez en: Bruce, Robert D. *El libro de Chan K'in*. México: INAH, Departamento de Lingüística, 1974. Colección científica, no. 12. Pp. 309-319. Con el nombre de: “U K'ay Tum-ben Läk/El canto de los nuevos incensarios”.



Ch'ik bahon, chember k'uh ti' sir.

25 Tan u tza'ayih in wäahsäb, tza'ayih in wäahsäb ti' Äkyantho'.

Tan u tza'ayih in wäahsäb ti' Yumbirir Ka'an.

P'ir a wich! Aahen a wireh a wo'och wah.

Tan u xu'riktan. Tan u hum barum, tan u hum.

La' barum ka wuyik u hume' – koox ka wuyik u hum.

30 La' barum ka wuyik u hum – mehen ch'ich', mehen ch'ich'.

Ka wuyik ch'anex ku hum. La'in barum ta xikin ka wuyik u hum, u Sukun in Yume'.

Bahon k'äb Na'bir Xk'anre'ox! Aahen tan u k'äb Xk'anre'ox!

Tza'ayih in wäahsäb ti'.

Aahen! K'äs p'irih a wich a wirik a wo'och wah.

35 Aahen! P'ir a wich hotz'uru'.

Ti' lik'ben in meyah, kah tin wäahsahech ti' Äk Na'ir.

Bahon chember k'uh ti' sir.

I.

¡Ay! ¡Ay! ¡Despierta a ver tu alimento de tortilla!

Te despiertas a ver tu tamal de carne en hoja de platanillo.

Aquí en verdad está subiendo Ak Saj Kin, Nuestro Sol Blanco;  
es el subir de las estrellas.

5 De verdad se va. Aquí crece Ak Saj Kin, Sol Blanco.

¡Despierta a verlo, Sukun in Yum, hermano de mi señor!

Anda siguiendo mi despertar para dar inicio a mi trabajo, Sukun in Yum, es verdad.

Sube aquí Aj Saj Kab, Señor Blanco del Mundo, cuando acompaña mi despertar.

Se acaba el mundo ante Nuestro Señor. ¡Frente al rugir del jaguar, frente a su rugido!

10 Termina el mundo ante Nuestro Señor.

Se abren tus ojos para ver tu alimento de tortilla de frijol.

¡Eh! Se abren tus ojos a verlo, Sukun in Yum.

¡Termina el mundo ante Nuestro Señor!

Despierta a ver tu tamal de carne en la enramada.

15 Se abren tus ojos, hermano grande de mi señor.

Se abren tus ojos a ver cómo acaba el mundo frente a Nuestro Señor.

¡Es el fin del mundo! Ante el cantar del grillo, ante su sonido.

Frente al sonar de los grillos del cielo. Frente al cantar del cojolito.

El cojolito canta. Ruge el jaguar. El sonar del agua: el lagarto haciendo ruido.

20 Anda haciendo ruido el lagarto. Aquí escuchas su sonido.

De los grillos del cielo escuchas el canto.

De ellos, Madre venerada, escuchas el sonar. ¡Antiguo *tsirín!*

¡*Tsirín!* ¡*Tsirín!* Es el canto de los grillos del cielo.

¡Díganle al Señor de los Cielos!

25 Se acaba el mundo ante Nuestro Señor. ¡Es el fin del mundo!

Se abren tus ojos. ¡Despierta!

Aquí tu alimento de tortilla de *chigua*. ¡Eh! ¡Se abren tus ojos!

Tortilla de tres capas, tortilla de dos capas,

los tres últimos rollos, ¡los tres últimos rollos de tortilla!

30 Lo estás escuchando. Andas siguiendo mi despertar a la Madre Xkanreox,

Mujer de las Sagradas Hojas de Naranjillo.

Desde siempre, los dioses menores de los braseros.

Él estuvo acompañando en mi despertar,

estuvo acompañando en mi despertar a Akyantó, Señor de los Viajeros.

35 Acompañó en mi despertar al Señor del Cielo.

¡Se abren tus ojos! Despierta a ver tu alimento de tortilla.

Es el fin del mundo. Aquí el sonido del jaguar, aquí su ruido.

Aquí el jaguar escucha su rugido, escucha su canto el cojolito.

¡Aquí el jaguar escucha su sonido!

40 Pájaro pequeño, pajarito. Escuchas a la cigarra cantar.

Por tus oídos escuchas el rugido de aquel jaguar,

Sukun in Yum, hermano grande de mi señor.

Siempre la mano de la Madre venerada,

Xkanreox, Mujer de las Sagradas Hojas de Naranjillo.

45 Acompañé su despertar.

¡Despierta! Entreabriste los ojos ante los jaguares del inframundo.

Así fue mi trabajo, cuando ante Nuestra Madre te desperté.

¡Por siempre, los dioses menores de los braseros!

3. Como solución similar a la de algunos cantos anteriores, en los que el nombre propio del animal fue llevado al español en compañía de la forma léxica que denomina a la especie, decidí presentar aquí la palabra con que se refiere al dios en lacandón, y acompañarla con la traducción de la forma, o en ocasiones con el “área de la realidad” vinculada con la deidad. Esto lo hago para que el lector tenga acceso al nombre “verdadero” (Hächakyum, Sukunyum, Äkyant'o, etcétera), y a su vez lograr que en el texto traducido dicho nombre sea significativo, que éste refiera o transmita un contenido que sí está presente en la lengua original, y evitar convertirlo en una entidad incomprensible, que no transmita nada a un lector hispanohablante.

6. Del significado de -äb no he encontrado información. Bruce traduce la forma entera *in wähsäb* como “despertar”, pero en su traducción no queda claro qué sabía sobre el sufijo, por lo que no estoy segura del contenido semántico que aporta a la construcción.

8. En *tan u tza'ay-ih*, la raíz podría referir a lo que Hofling registra como *tzäay*: “acompañar”, y de acuerdo con este sentido la traduzco. Por el contexto, la alternativa de que refiera a *tz'ay*, “pegajoso”, es poco probable. Sin embargo, una de mis colaboradoras tradujo esta forma verbal (con marcador aspectual y afijos) como “está brotando (el fruto)”; existe la posibilidad de que aquí el sentido sea: “está brotando (como fruto) mi despertar”.

17. La palabra *hum* es genérica para designar “ruido” o “sonido”. En la mayoría de las ocasiones en que se repite, la mantengo como tal. En otras, la traduzco según el sonido que en español se le atribuye al animal en específico. Así, el jaguar ruge, el pájaro, las cigarras y los grillos cantan.

28. -yar, o *yaar* (como raíz), presente en *ox-yar* y *ka-yar*, significa “capa”. Estas construcciones aluden a distintos tipos de tamales. Esta línea también incluye: *ox yäraba'*, *yärabal wah*. *Yär* podría leerse como una variante fonética de *ya(a)r*, y entonces se traduciría: “tres capas en rollo, capas enrolladas de tortilla”. Como alternativa de traducción, en lacandón del sur Hofling ha registrado *yära'*, con el sentido de “el último” o “el último que queda”. Me pareció que, ya que la forma del canto coincide con la del diccionario en el uso de ä, éste debía ser el sentido de la frase. Sin embargo, no he confirmado si *yära'* se usa o usaba también en lacandón del norte, y por lo tanto es posible que la forma refiera al primer significado mencionado, o aluda a ambos simultáneamente.

30. *Xk'anre'ox*, “Mujer de las sagradas hojas de ramón/naranjillo” es la principal de las diosas (aunque las funciones de cada una son bastante imprecisas). Es esposa de Hächakyum, y creó a las primeras mujeres lacandonas.<sup>289</sup>

34. Äkyant'o, al cual le doy aquí el epíteto de “Señor de los Viajeros”, es considerado la deidad de éstos, del

---

289 Bruce, Robert D. *Gramática del lacandón*. México: INAH, Departamento de Investigaciones Antropológicas, 1968. Pág. 133.

comercio y de la civilización. “Él es el dios creador y protector principal de toda la gente que no es ni lacandona ni tzeltal (los lacandones tienen a Mensäbäk como creador de los tzeltales); del dinero y las cosas fabricadas (así como de comerciantes); del mar (se hace notar que antiguamente los comerciantes mayas eran grandes navegantes de mar y de río). Como un dios de extranjeros en general, hay una tendencia a suponer que Äkyant'o sea el mismo esposo de Santa María (una diosa brava que habita un volcán en Guatemala) y el padre de Jesucristo. Esto es, por supuesto, una suposición *a posteriori*, pues se supone que los portadores originales de culturas lejanas eran los comerciantes.”<sup>290</sup>

43. La forma que traduzco como “Madre venerada”, basada en la propuesta “Madre reverenciada” de Bruce, es *Na'-'er*. Según las referencias que tengo de este sufijo, éste marca posesión inalienable (es común para nombrar partes del cuerpo),<sup>291</sup> pero sospecho que nos encontramos con un homónimo, es decir, otro sufijo con la misma forma, y que se trata de una expresión ceremonial o caída en desuso (probablemente sea un vocativo). No he podido saber si se usaba para referirse a otros elementos sagrados u objetos rituales.

47. Inicialmente, interpreté *lik'-ben* según la raíz *riik'* registrada por Hofling, que significa “levantarse” o “volarse”. -ben sería el sufijo de fabricación, y aunque la morfología me parecía extraña, traduje como “hacerlo levantarse”. Al presentarle esta palabra a una de mis colaboradoras, ella tradujo “que de por sí” o “que de por sí es así”, y aunque no estoy segura de dónde proviene ese sentido, lo rescato para mi traducción.

---

<sup>290</sup> *Ibid.* Pág. 125.

<sup>291</sup> El sufijo aparece en la “Canción del jaguar”; remito a la introducción de este canto.

Ireh a wo'och wah

Ve tu alimento de tamales

Este canto es la continuación de la “Canción de los nuevos incensarios”. Mientras es cantado, se presentan formalmente los tamales como ofrendas. El carácter de invocación, así como lo tratado en la introducción al texto anterior sobre el espacio de enunciación, sigue siendo válido para el presente. Me parece que Robert D. Bruce tiene razón al afirmar que, desde el punto de vista lingüístico, ésta es la canción que puede considerarse “más esotérica” de todas las registradas por él,<sup>292</sup> pues contiene distintos términos ceremoniales que no habían sido recopilados anteriormente. Por este valor que Bruce llama “esotérico”, la lectura puede resultar complicada, y para la inmersión en él es necesaria una disposición aún más abierta de parte del lector.

Los agentes de la ceremonia son presentados en el texto de manera directa, y por lo tanto, es latente la relación entre la voz imaginada y la que enuncia la canción. A partir de su punto de vista, se muestra la estructura familiar lacandona, que gira alrededor de la figura paterna. El padre tiene la autoridad para representar a los otros miembros de la familia ante los dioses.

Es trascendente la mención de los nombres de los participantes del rito, pues al nombrar a los hijos, a la esposa, y a uno mismo, se dirige la atención de las deidades a las personas presentes. Se busca la reciprocidad entre hombres y dioses; se propicia el bienestar de los segundos y el funcionamiento del mundo, y se pide a cambio la curación de los enfermos.<sup>293</sup> Las ofrendas de tamales y atole, en este contexto, toman dos significados: son el alimento necesario y fundamental para la deidad, el cual es ofrecido para que el orden de la realidad se mantenga; y son, por otro lado, el pago por un favor.

Para la traducción de ambos cantos, opté por no presentar el significado morfológico de algunos términos de ceremonia, especialmente el de los alimentos, pues considero que en el uso comunicativo, éstos tienen una función referencial directa, es decir, a estas formas se les ha asignado un significado fijo y no propenso a interpretaciones a nivel literal. Así, por ejemplo, la palabra que

---

292 Bruce, Robert D. *El libro de Chan K'in*. México: INAH, Departamento de Lingüística, 1974. Colección científica, no. 12. Pág. 319.

293 Erosa Solana, Enrique. *Sistema simbólico de los Hach Winik: un referente de continuidad ante las tendencias de cambio*. Tesis de licenciatura. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1992. Pág. 101.

morfológicamente significa “agua remojada”, *ch'urha'*, y que refiere directamente al atole ceremonial, se traduce como “atole”. En una de las últimas líneas del canto, se alude a éste como *säk ha'*, “agua blanca”; cuando esto es leído, ya existen referencias anteriores a la bebida, y al tenerlas en cuenta, la frase se vuelve bastante descriptiva. Por esta razón, en ese caso mantengo el sentido morfológico. Lo mismo ocurre con la forma *hun-tz'it-ir*, literalmente “uno del mismo tamaño”, que refiere al tamal ceremonial. En una primera mención la traduzco como “tamal”, y posteriormente rescato el contenido semántico de su morfología.

La forma *bin* o *b'in* (también registrada como *b'iin*), corresponde a tres palabras distintas, en un caso de homonimia: al verbo “ir(se)”, al marcador de futuro o expectación, y según lo registrado por Hofling, también al marcador reportativo. En la primera traducción de Bruce, él la considera como verbo; pero por la manera en que es utilizada en las líneas 11-14, me parece factible que refiera al segundo sentido, aunque puede haber ambigüedad entre el segundo y el tercero. Como marcador de futuro, la palabra implica expectación. Expresa la perspectiva de los eventos y no de los participantes del acto de comunicación, por lo que excluye de su contenido semántico la agencia de aquél que la enuncia, así como su relación con el receptor.<sup>294</sup> Mencionarla en esta introducción es significativo, ya que ésta ha sido registrada en usos proféticos,<sup>295</sup> y su presencia, entonces, probablemente dota al canto de un valor de profecía. Aunque por el desconocimiento de ciertos usos metafóricos o simbólicos, al traducir decidí apegarme a las formas literales (a pesar de que los sentidos del texto continúen siendo difíciles en español), por la diferencia de interpretación de *bin/b'in* mi traducción contrasta con la de Bruce.

---

294 Bergqvist, Jan Henrik Göran. *Temporal Referencie in Lakandon Maya: Speaker- and Event-perspectives*. London: School of Oriental and African Studies, Endangered Languages Academic Programme, 2008. Pp. 273-274.

295A pesar de que esta forma se utiliza también en el habla cotidiana, Bergqvist registra su carácter profético en: *Ibid.* Pp. 275-276.



He'ra', Yumbir Mensäbäke'!

Tz'ibatna' he'! Ireh tuun.

Ne ti' ku man u ximbar Säkapuke'!

Ireh a wo'och wah. Ireh tu' ho'tz'uru'.

5 Ireh yeter sir. Ireh tuun, u bo'orir kunyah.

Ka ch'a'ik lahe'ra', ka bin ti' Nak'uh. Ka wokor ti'.

He' bina'an huntz'itir, Itzanohk'uh. Huntz'it ka ch'a'ik.

Ka ch'a'ik huntz'it, he' Na'ten.

Ka bin ti' u Yumbirir Ka'an. He' bina'an kex ti'.

10 Kahin äh kireh bin ho'tz'uru. Sa'ase'! Ma' su' bin.

Kimi tu meentah u sukuno'. Ka muri bin.

Bay u tar bin. Ka' k'uch yaakab bin.

Eh, tu kurkinta', Nank'uh. Män u kurkintik, bin.

Kimi tu meenta' tet. Män u kinsah, bin.

15 Bayar k'uchur ti' u Yumbirir Ka'an.

Ireh, Na'er, ireh! U Sukun in Yume'! Na'ere'!

Ireh, Xk'anre'oxe'! Ki' Chäk Chob! Ireh sikirir wah tu Yumbirir Ka'an.

Utz yan yäh men in ch'urha'. Utz yan in wet hanan. Utz yan in paarar.

Läh murik in paarar, läh murik. Utz yänin, Yume'!

20 Läh murikeno'. Murik in wäh K'in. Murik in wäh Chan K'in. Läh muriko' to'on.

Eh, otzir! Läh murik yäh men in ch'urha'. Läh murik ta k'äb.

Ne' ti' ka wok a wirik a wo'och bu'urirwah, a wo'och mukxiwbäk',

a sikirir wah. Ne ti' ka wok a wirik tuune'!

---

296 Publicado por primera vez en: Bruce, Robert D. *El libro de Chan K'in*. México: INAH, Departamento de Lingüística, 1974. Colección científica, no. 12. Pp. 320.326. Con el nombre de: "Il(-eh) a-w-o'och wah//Vé tus ofrendas de tamales ("tu alimento de pan").

Ireh! Ireh a wo'och wah yeter Äk Yum.

25 Ireh yeter sire'. Ireh tuun u Sukun in Yume'!

Eeh, utz yänin yäh men in ch'urha'. Utz yan ti' in meentah. Läh murik tan a k'äb.

Ma' yokra' kahin chen läh mukeh,

ma' tz'ok a man a läkir kin chen mukeh.

Eeh, tumben tu meenta' wah, tu meenta' säk ha', tumben tu meenta' tuun.

30 Eeh le'! Läh murik in paarar. Läh murik u bo'orir kunyah, u bo'oriren!

I.

¡Aquí, de la lluvia Señor Mensabak!

¡Aquí, Pintor de las casas Tsibatná!

¡Miren ahora!

Justo ahí Sakapuk en su andar pasa, el Blanco Señor Jaguar.

5 Miren su alimento de tortilla. Miren el lugar de la enramada.

Mírenlo junto a los braseros. ¡Mírenlo ya, su pago por la cura del enfermo!

Ello aceptas aquí mismo, hacia el lugar de Nakuj te vas. Entrás allá.

Se ha ido, de verdad, un tamal para Itsanojkuj, señor del frío.

Uno de igual tamaño aceptas. Madre, un tamal llevas de igual tamaño, es verdad.

10 Vas ante el Señor del Cielo. De verdad que has ido allá para ofrecer.

¡Vamos a ver a los jaguares del inframundo! ¡Claridad!

No te vayas con vergüenza.

Muerto el abuelo que los hizo. Juntos quedarán.

Así vendrá a pasar. Corriendo otra vez llegará.

15 ¡Eh! Los hizo sentar, ahí Nankuj. Después ya no lo hará.

Muerto mi padre que los hizo. Después ya no matará”.

Llegó hasta el Señor del cielo, es verdad.

¡Míralo, mira, Madre venerada!

¡Sukun in Yum, hermano grande de Nuestro señor!

20 ¡Madre venerada!

¡Mira, Xkanreox, Mujer de las Sagradas Hojas de Naranjillo!

¡Ki Chak Chob, Señor del Maíz!

Miren la tortilla de *chigua* para el Señor del Cielo.

Bien está ella que hace el atole. Bien está con quien yo como, bien están mis hijos.

25 Todos mis hijos han sido reunidos. Reunido mi Kin. Reunido mi Chan Kin.

¡Ay, pobrecitos! Todos nosotros fuimos reunidos.

Aquí junto, ella que hace el atole. Fueron todos reunidos por tus manos.

Justo allá entras a ver tu tortilla de frijol,

tu tamal de carne en hoja de platanillo,

30 tu tortilla de *chigua*. ¡Justo allá entras, ya lo miras!

¡Mira! Mira tu alimento de tortilla junto a Nuestro Señor.

Míralo junto a los braseros. ¡Míralo ya, Sukun in Yum!

¡Eh! Bien está aquella que hace el atole.

Bueno está lo que hice. Todo frente a tus manos reunido.

35 Ellos no morirán cuando tan sólo sean enterrados;

que no termine tu paso por las ollas cuando tan sólo los entierre.

¡Ay! La tortilla recién hecha, el agua blanca que se hizo,

acabadas de hacer ahora mismo.

¡Ay! Han sido reunidos todos mis hijos.

40 Reunido el pago entero por curar la enfermedad,

¡mi ofrenda!

1. La forma *he'-ra'* es traducida en la gramática de Bruce como “este mismo”. *He'* puede funcionar como asegurativo, como ostensivo y como demostrativo. En su última función, refiere al acceso táctil del emisor, y por lo tanto expresa cercanía entre el que enuncia y el objeto. En esta línea, y en conjunto con la forma *la'* (que funciona como demostrativo de acceso meramente visual), claramente es un ostensivo que llama la atención hacia la presencia del dios. La traducción “este mismo” sí refleja este carácter, pero pienso que compromete la sonoridad y parece muy forzado. La traduzco como “aquí”; esta palabra en español puede tener una carga semántica de locativo o de ostensivo. A mi parecer, que en este contexto sí se nota el matiz ostensivo de la palabra.

El dios Mensäbäk, dios terrenal de la lluvia, también está presente en la “Canción del jaguar”. Él hace la pólvora de la lluvia, y cuando lo ordena Hächäkyum, la distribuye entre sus ayudantes, los hanawinik, quienes la riegan por las nubes y así hacen que llueva. Se dice entre los lacandones que Mensäbäk es el creador de los tzeltales.<sup>297</sup>

2. Tz'ibatnah es literalmente “escritor/pintor de las casas”. Esta deidad era originalmente un dios “de las artes”: de la pintura y la escritura, función similar al dios mexica Macuilxochitl o al griego Apolo. En el contexto de recopilación de este canto, ya se han perdido las artes gráficas (pintura y escritura), por lo que se conoce tan sólo como aquél que pintó las casas de los dioses. Es el sexto de los dioses mayores que nacieron del nardo, y se vincula con el jabalí.<sup>298</sup>

4. Säkäpuk es el segundo de los dioses ayudantes de Hächäkyum y de K'akoch. Se le identifica con la estrella Venus, de la mañana y de la tarde. *Puk* es una forma ceremonial para referirse a “jaguar”, pero también a “destructor”. Se debe considerar estos sentidos simultáneos de la forma en el contexto de la canción.

6. *U bo'orir* es literalmente “su pago-de [la curación]”, y es la palabra utilizada para designar a la ofrenda. La traduzco de dos maneras, según lo morfológico y según la referencia ceremonial, pues consideré pertinente, por un lado, rescatar la expresión textual del “intercambio recíproco”, y por otro, aclarar su carácter referencial respecto a los alimentos dirigidos a las deidades, que están siendo colocados frente a los braseros durante la enunciación.

7. *Okor* como verbo es traducido por Bruce como “entrar”; Hofling registra este sentido como *ookar*. Es posible que haya una diferencia vocálica entre los dos dialectos. No creo que esta forma verbal guarde relación con *ok*, *ook*: “pie” o “corriente”, pero sí podría referir a *ook* “agarrar”; si mantuviéramos esta lectura, el sentido sería “[lo] tomas allá (al tamal)”.

---

297 Bruce, Robert D. *Gramática del lacandón*. México: INAH, Departamento de Investigaciones Antropológicas, 1968. Pág. 127.

298 *Ibid.* Pág. 128.

Según Bruce, con Na'kuh y Nank'uh (en línea 15) se refiere a Itzanohk'uh. Yo no he encontrado otras referencias a esta palabra, aunque probablemente, al haber sido transcrita la canción a partir de una grabación de audio, es ésta una forma muy contraída del nombre del dios.

8. Itzanohk'uh es dios del frío. Se identifica como el que hace granizo, guarda los lagos y controla la población de lagartos. Es el séptimo de los dioses mayores y se vincula con el jabalí.<sup>299</sup>

9. La palabra *na'* refiere a “madre” o “luna”. El uso del sufijo *-ten* es incierto, y por lo tanto oscurece el sentido de la frase; no es claro si los tamales están siendo llevados a una madre, o es ella quien los lleva. Una posible lectura como *-en* “soy madre” no es probable, pues el que enuncia hace saber más adelante su identidad como padre de familia. En los nombres propios, el sufijo *-en* es vocativo, y cabe la posibilidad de que esté siendo utilizado como tal en este contexto. Según dicha lectura traduje, pero bien podría ser un sufijo del que no se tiene noticia (no creo que refiera a *-teen* “vez”). Por el carácter de invocación que interpreto, no traduje según la acepción “luna”, pero si se hiciera referencia a ésta, sería otra forma de alusión al momento de la noche. Otra posibilidad es que aquello que Bruce transcribió y analizó morfológicamente como *na'-ten* fuera *na'at-en* (refiero a la “Canción de los Nawat” para esta forma), y sería “(lo) supe/entendí” o “de verdad (lo) supe/entendí”. De acuerdo con la interpretación realizada por una de mis colaboradoras de la forma descontextualizada, *te(e)n* sí podría estar refiriendo a la forma pronominal “yo” (anteriormente había descartado esta posibilidad por estar sufijada), y estaría siendo utilizada para expresar “dame madre”.

11. *Sa'as(-e')*, literalmente “claridad”, es la palabra con la que se refiere al amanecer. Si la pensáramos unida a la frase anterior, podríamos analizarla como oración principal, y el enunciado completo sería cercano a “amanecerá cuando veamos a los jaguares del inframundo/enramada *ho'tz'uru*”. Bruce, en su traducción, interpreta que “claridad” se está utilizando para expresar “con cuidado: diligente”. Ya que no estoy segura de en qué se basó para esta lectura, y la transcripción con el punto y aparte sugiere que no se relaciona con lo anterior, mantengo la forma literal.

13. Por el profundo vínculo entre canto y acción, en ocasiones es difícil saber a quién se refiere en cada línea, o de quién son las cosas aludidas. Según lo anotado por Bruce, aunque en *u sukuno'* la voz usa la tercera persona gramatical, refiere a su propio abuelo. La raíz *mur* expresa a algo cercano a “montón”, y más adelante es utilizada con el sentido de “reunidos” con referencia a la familia presente. En este contexto, Bruce la interpreta como “dejado a montones en un lugar sagrado”, y de acuerdo con su lectura, hace referencia a los braseros. Entonces “aquello que

---

299 *Ibidem*

hizo el abuelo” y “lo que quedó junto” son los incensarios viejos.

14. Para “Así vendrá a pasar” me baso en la traducción de la frase *bay u tar b(')in* de parte de una de mis colaboradoras. Ella no está considerando *b(')in* como ido, sino como el marcador de futuro (con posible carácter profético) mencionado en la introducción. Su forma de traducir ayuda a sustentar mi lectura de esta palabra.

15. Al igual que en la nota anterior, la lectura de mi colaboradora (que fue literalmente “no lo va a dejar sentar”), en la que basé mi traducción, considera *b(')in* como futuro.

18. *Na'-er* es traducida por Bruce como “Madre reverenciada”, y la comento en la nota 43 de la “Canción de los nuevos incensarios”. El sufijo *-er* sólo es registrado en trabajos lingüísticos como posesivo (ver la introducción a la “Canción del jaguar” para este uso), pero, como se dijo en su momento, sospecho que el autor tenía conocimiento de ésta como forma ceremonial, utilizada en contextos específicos, y con un sentido afín a aquél con que la traduce. Con el abandono de las prácticas religiosas, gran parte de este vocabulario se ha perdido, por lo que hay poca información sobre varias de las formas presentes, como es el caso de este sufijo en particular. Traduzco, entonces, según la lectura de Bruce.

21. Para la referencia a esta deidad, remito a la “Canción de los nuevos incensarios”, nota 30.

22. *Ki' Ch'äk Chob*, dios del maíz, también es conocido como *Äk K'in Chob* (“Señor que es bizco por el sol” o “Sacerdote Bizco”) y como *Chob* (“Bizco”). Su nombre más usual es el segundo, y el primero se usa exclusivamente en contextos ceremoniales. Esta deidad es el yerno de *Hächakyum*, y el principal de los dioses que no nacieron del nardo en la mitología lacandona. Es protector de la milpa, y el ejecutor principal de la voluntad benévola de *Hächakyum* hacia los hombres. *Äk K'in Chob* construyó *Yaxchilán* para él.<sup>300</sup>

24. Según se ve en la traducción de Bruce para *in w-et han-an*, él analiza de la siguiente manera: *in* como 1ª persona del Juego A, y entre el prefijo y la raíz verbal se inserta la preposición *et (éet)*; la traducción sería “con quien como”. Hofling registra la palabra *éet-ja'n* como “concuño”, por lo que probablemente a lo que alude Bruce es el significado morfológico del lexema presentado por el diccionario de lacandón del sur. Sin embargo, no es claro si esta forma se usaba como “concuño” en el lacandón del norte de la década de los setenta, o este sentido es posterior. Bruce, en el contexto del canto, interpreta que “con quien como” se refiere a la esposa, “aquella que hace el atole”. La posible alusión a los concuños es una cuestión que sólo se resolvería mediante el acceso al espacio directo de enunciación. Dejo el significado morfológico, y por la disyuntiva anterior evito poner género: “con quien yo como”.

28. Bruce interpreta en la raíz *b'u'(u)r* “frijol” una referencia a *b'ur* (llenar), y quizá él no considera la diferencia

---

300 *Ibid.* Pág. 132.

vocálica entre las dos palabras, que Hofling sí registra (o puede ser que en lacandón del norte no exista esta distinción). Según la ambigüedad que el primero valora, interpreta *b'ur* “llenar” como una manera de expresión del sentido “abundancia de tortilla(s)”.



U k'ayir kiimir

Canción a un muerto

Los ritos funerarios no se llevan a cabo en el templo. En este evento religioso los incensarios son excluidos,<sup>301</sup> pues éstos son cubiertos y protegidos de los espíritus malignos que rondan después de la muerte de alguien.<sup>302</sup> Los lacandones piensan que la muerte es provocada por los dioses, aunque al ser considerada como el paso a otro nivel de existencia, sigue el mismo principio de inversión que opera en la transformación de las ofrendas.<sup>303</sup>

Cuando una persona está muy enferma, la vida continúa con normalidad hasta que se acerca el momento de la muerte. Cuando ésta es inminente, todos los hombres van al templo a rezar y a quemar incienso. El más viejo de la familia se sienta al lado del moribundo, reza junto a él y le pasa encima una hoja de palma *xate* que ha sido bañada previamente en copal. Ya que el sujeto ya ha fallecido, se coloca maíz en su mano izquierda para los pollos del inframundo. Se le corta un mechón de cabello, y junto con un hueso, es acomodado en la otra mano. El cuerpo luego se tiende en una hamaca, y ésta es cerrada con una cuerda. Finalmente, se cierran los ojos para que el alma (*pixan*) no regrese, pues en la visión lacandona, ésta es una posibilidad; el difunto se puede convertir en una entidad amenazante que puede dañar a las personas.<sup>304</sup> En el entierro, se colocan leña y velas para que el *pixan* tenga luz y calor durante su viaje. Junto con el cuerpo, se ordenan las posesiones personales y figuras de palma que representan a los perros que acompañarán en el camino. Cada familiar se despide del difunto con una oración.<sup>305</sup>

Hächakyum toma todas las decisiones sobre la vida y la muerte.<sup>306</sup> Cuando una persona fallece, el alma va al inframundo, donde es juzgada por Sukunyum. Si él encuentra la encuentra culpable de mentir, asesinar o robar en vida, la lleva a Kisin, quien quema su boca, ojos, orejas y ano

---

301 Ya que los braseros no son parte importante de la ceremonia, Didier Boremanse la clasifica dentro de los “rituales de exclusión”. Boremanse, Didier. *The Social Organization of the Lacandon Indians of Mexico*. Tesis doctoral inédita. Oxford: Oxford University, 1978. P. 124.

302 McGee, Jon. *Life, Ritual and Religion Among the Lacandon Maya*. Belmont: Wadsworth Publishing Company, 1990. The Wadsworth Modern Anthropology Library. P. 106.

303 *Ibid.* P. 107. Remito a la introducción de la “Canción de los nuevos incensarios”.

304 Durante el funeral, los familiares le piden al difunto que los deje solos y que permanezca lejos, pues incluso podría matarlos. *Ibid.* P. 119.

305 *Ibid.* Pp. 115-119.

306 Kisin también puede provocar la muerte. Los lacandones creen que el alma tiene una contraparte en la forma de un mono araña que vive en el inframundo. En busca de su carne, Kisin caza a estos animales, y si mata a uno, la persona cuya alma es la contraparte de ese mono morirá. *Ibid.* P. 111.

con hierro hirviendo, y después congela estas partes del cuerpo. Si las faltas son muy graves, el alma es quemada y congelada hasta que no queda nada de ella. Si, en cambio, el *pixan* es aceptable para Sukunyum, va a la casa de Mensäbak, y ahí vive hasta que Hächakyum decida destruir el mundo.<sup>307</sup>

En la canción, el difunto pertenece ahora a Xtabay. La Xtabay, ser leyendario maya, es una mujer que vive en el tronco de una ceiba, vaga y tienta a los hombres; cuando la siguen, los vuelve locos y puede llegar a matarlos.<sup>308</sup> Según la descripción de Oswaldo Baqueiro López, los que sobreviven quedan sin alma, pues este ser se las roba.<sup>309</sup> El espíritu busca renovar sus energías, por lo que se las quita a los seres humanos.

En la tradición lacandona, las Xtabay son bellos seres sobrenaturales de color rojo, que son amantes de los dioses menores.<sup>310</sup> Ellas seducen y tientan a los hombres durante los periodos de actividad ceremonial en los que se debe guardar abstinencia sexual, por lo que los hacen perder el favor de los dioses. Por este peligro, son consideradas malévolas y asociadas a la noche.<sup>311</sup> En la canción, la mención de este nombre parece tener más en común con la pérdida de energía de la primera leyenda mencionada.<sup>312</sup>

El canto se enuncia al momento del entierro, y al igual que la “Canción de los nuevos incensarios” y “Ve tu alimento de tamales”, representa dos planos interrelacionados: el de la acción

---

<sup>307</sup> El juicio de las almas y los castigos es descrito en el mito transcrito por Robert D. Bruce en *El libro de Chan K'in*, al que él titula “U K'ak'il Metla'an/Los fuegos de Metlan (el infierno)”. Bruce, Robert D. *El libro de Chan K'in*. México: INAH, Departamento de Lingüística, 1974. Colección científica, no. 12. Pp. 258-274.

<sup>308</sup> Esto según la caracterización realizada por J. Eric S. Thompson y Alfredo Barrera Vázquez. Preuss, Mary H. Entrevista sobre su ponencia “A través de los años con Xtabay, la sirena maya-yucateca”. (En: *Humanismo Siglo XX. Estudios dedicados al Dr. Juan Adolfo Vázquez*. Juan Schobinger (comp.) San Juan: Universidad de San Juan, 1995. Pp. 135-146.) Realizada por Lorely I. Miranda Martínez. Mérida, 2000.

<sup>309</sup> *Ibidem*

<sup>310</sup> Bruce, Robert D., Carlos Robles U., Enriqueta Ramos Chao. *Los lacandones 2: Cosmovisión maya*. México: Departamento de Investigaciones Antropológicas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1971. Proyecto de Estudios Antropológicos del Sureste. Pág. 15.

<sup>311</sup> *Ibid.* Pág. 83.

<sup>312</sup> En relación con este canto, Bruce maneja la hipótesis de que el nombre hace referencia a una deidad que se puede identificar con Ixtab, comentada por Fray Diego de Landa como la diosa de los colgados y suicidas. Según él, esta alusión evidencia la antigüedad del texto. (Bruce, Robert D. *Gramática del lacandón*. México: INAH, Departamento de Investigaciones Antropológicas, 1968. Pág. 116.) Esta consideración del autor, sin embargo, es bastante problemática, ya que al existir una única referencia a la deidad, no podemos estar seguros de si efectivamente existió en el Posclásico tardío y al principio de la Colonia. (Simonetta Morselli Barbieri, comunicación personal, mayo del 2016).

y el de la realidad metafísica (mítica/religiosa) que las enmarca y les da sentido. Expresa tres elementos específicos de la circunstancia: la presencia de un sujeto que prepara la ofrenda, la caracterización de esos ofrecimientos, y el lugar bajo tierra donde está siendo colocado el difunto.

Al comentar con mis colaboradoras la frase *yaram lu'um*, a la cual tradujeron como “debajo de la tierra” o “abajo del suelo”, ellas hicieron énfasis en que la construcción no era usada para indicar posición (por ejemplo, para decir que un objeto está enterrado), sino que refiere “a un lugar” o a “una capa”. La oración “te mando bajo la tierra” tiene un sentido literal, según el cual lo denotado se relaciona con aquello que se realiza mientras las palabras son pronunciadas. Al mismo tiempo, remite a un lugar mítico que es parte de la cosmovisión espacial lacandona.<sup>313</sup> Este espacio en lo profundo es paralelo al cielo de Hächakyum, deidad solar, y también al mundo de los hombres, y por lo tanto constituye un nuevo “hogar” o una “nueva casa”. El nivel bajo, el del inframundo, es vinculado con Sukunyum o Sukun in Yum, hermano mayor de Hächakyum, también llamado Itzanachaak (“jefe/el primero de los muertos” o “Sol Muerto”).<sup>314</sup> Sukunyum, como se ha dicho, juzga a los difuntos y es guardián del sol de la noche. La deidad es relacionada con la tierra misma, lo cual se puede ver en las ceremonias dedicadas a él antes de la siembra.<sup>315</sup>

La ubicación espacial, bajo el suelo, es representada mediante la percepción visual imaginada del difunto. El muerto se vuelve “ciego” porque sus ojos se encuentran en un lugar en el que ya no se puede apreciar el movimiento del sol. Nombrar todo aquello que ahora conforma su campo visual y también a lo que no tiene acceso, expresa, por un lado, su nueva condición en la que es falta de vida, y por otro, un cambio de posición (bajo tierra=valor espacial). La visión representa la transposición, y en consecuencia, al acto de enterrar. Este modo de relacionamiento texto-circunstancia enfatiza el contraste con el “arriba”, donde se coloca la voz. Al establecer dos posiciones diferenciadas, la del

---

313 Los lacandones creen en un universo de múltiples niveles. En su cosmología, el primero es el inframundo, llamado Metla'an; el segundo es la superficie de la tierra, cubierta de selva y poblada por los seres humanos; el tercero es el cielo donde viven Hächakyum y las otras deidades celestes; el cuarto es el hogar de K'akoch, creador de los dioses; y el quinto, el más remoto, frío y oscuro, es el lugar que habitan los Chember K'uh, deidades menores. McGee. *Op cit.* Pp. 107-108.

314 Bruce (1968). *Op cit.* Pp. 124-125.

315 *Ibidem.* Sukunyum se identifica con Hächakyum en escala cósmica, lo cual relaja el paralelismo entre el mundo celeste y el subterráneo.

“yo” que entierra y la del fallecido, se fortalece el sentimiento de separación, y por lo tanto la sensación de pérdida de aquél que realiza el entierro. Se intensifica así la carga emocional del canto y del momento al que acompaña.

Es claro, según lo dicho anteriormente, que en el texto la muerte no implica la pérdida del componente anímico. Al ser conceptualizada como un mero cambio de ubicación del yo dentro de la totalidad del universo, en el mundo bajo tierra la vida sigue ocurriendo, aunque se manifieste de manera distinta. El colocar el cuerpo en el suelo es una representación (dramática) del lugar al que se dirige el alma (verdaderamente, en el mundo metafísico), y la recreación asegura que sí llegue al lugar que le corresponde.

La metaforización espacial del tiempo es algo común en la lengua lacandona (el recurso es tratado en la “Nota de traductora”). Con base en este mecanismo, aquí se presenta la metáfora del “camino” para referirse a la vida humana. El trayecto es una manera de expresar un tiempo prolongado que tiene una dirección específica, pues siempre desemboca (como un río) hacia la muerte. La frase *tu yaram beh*, que puede ser traducida como “allá en lo bajo del camino”, enfatiza que esta única travesía tiene un “arriba” y un “abajo”: vida y muerte son concebidos como fracciones de la misma vía.<sup>316</sup> Esta visión cosmogónica también se manifiesta en el canto a partir de verbos de movimiento: el muerto se ha ido (*binech*) y al mismo tiempo llega (*ku tar*) al lugar bajo tierra. Se entiende que el “irse” es una metáfora basada en la vivencia empírica de la ausencia del otro, y al mismo tiempo corresponde a la travesía simbólica.

Por último, comento la forma *bin-et-k'in*, literalmente: “va/ido con el sol”.<sup>317</sup> Es utilizada en lacandón para expresar que “se hace tarde”, y al igual que en español, puede aludir a un momento del día, o a la terminación del lapso para realizar una acción.<sup>318</sup> La morfología revela un vínculo entre el

---

316 De hecho, la mitología lacandona narra el trayecto que debe realizar el *pixan* para llegar al inframundo, en el cual tiene que pasar distintas pruebas: se encuentra con pollos, piojos, perros, y un gran río formado por las lágrimas de los familiares que lloraron por él. El mito que describe esto fue transcrito por Bruce en *El libro de Chan K'in*, y lleva el nombre de “Nukuch winik tu yila Yalam lu'um/El antiguo vio el Bajo Mundo”. Bruce (1974). *Op cit.* Pp. 248-258.

317 También encontramos esta forma en el testimonio III de la “Canción del mentiroso”.

318 Aunque, según lo dicho por una de mis colaboradoras, en algunas ocasiones también se utiliza como “eternamente”.

transcurso del tiempo, los cambios físicos del día, y la idea de término o fin. La canción presenta una construcción similar: *k-ir-u-tar-k'in*, “cuando/al ser visto el venir del sol”, que funciona como contraparte de la anterior, ya que una presenta el venir del cuerpo celeste, y la otra, su partida. Decidí, para mantener este contraste, traducir ambas de manera cercana a la literalidad, pero la primera se aleja un poco más de la lengua original de la segunda, pues traduzco “mientras se va el tiempo con el sol”. Hice explícito su carácter temporal al referir a la palabra “tiempo”, pues así se mantiene el sentido de “fin de un lapso”. Con ambas construcciones, *binetk'in* y *kirutark'in*, se representa el transcurso de la noche entera, que por un lado, expresa el contexto del entierro y de la enunciación, y por otro, relaciona a la muerte humana con el camino del sol.

He' xtabay xwinike'!

Tin läh ch'aah a wo'och

tin ch'aah a säkpet, tin ch'aah a sah k'äh.

Xenki', xen warmuleh; warmureh, xwinik xtabaye', ma' way.

5 Xoxok'beh a manen, winik xtabaye'.

Ten, wa tin purech ku tar tu yaram lu'um, ti' xtabay wa,

ma' way he' ta hok'or a päkteh u saasir.

tu yaram lu'um a wirik,

tin purech binetk'in.

10 Kurukech yaram lu'um kah tin ch'aah.

Tin mentah a watoch, tin mentah ti'.

Mentah a watoch tu yaram lu'um.

Binetk'in kurukech.

Ten tin ch'aah säkpet, a sah k'äh, a luch; ten tin ch'aah.

15 Kah binech u nah sukun yaram lu'um.

a wenen yet u sukun äk chan yum.

Ma' la' a wir in man.

La' tu purech ku tar tu yaram beh.

Yeter xtabay xwinike' binetk'in ku lik'en.

20 Ma' he' ta hok'or xtabay xwinik.

Ma' a wir in wok in tar, tan in man.

Tin ch'aah a währäk' pek'.

Ten tin läh ch'aah tech.

---

319 Publicado por primera vez en: Bruce, Robert D. *Gramática del lacandón*. México: INAH, Departamento de Investigaciones Antropológicas, 1968. Pp. 116-117. Con el nombre de: "Canto a un muerto".

Tu woror a kib tin ch'aah ti' a bin yaram lu'um.

25 Kah binech ku tar.

Tin sutah a wich, ch'aakech, kirutark'in.

Ti' yan chan yum k'ine'.

Bahon ti', xuri' xtabay winik lu'um tu lu'um yaram lu'ume'!



I.

¡Aquí, el hombre de Xtabay!

He traído todo tu alimento, traje tu tortillón, escogí tu pinol blanco.

¡Ve con bien! Ve a tu cúmulo en lo bajo, a tu sepultura,

¡hombre de Xtabay, no estás aquí!

5 Andas, hombre de Xtabay, en un camino que se acerca.

Y yo te mando acaso bajo la tierra, ante Xtabay, acaso.

Cierto que aquí no sales a admirar la claridad.

Miras allá, debajo de la tierra; te dejo mientras se va el tiempo con el sol.

Sentado bajo tierra, bebiste cuando te traje,

10 te hice tu casa, allá te la hice.

Te he hecho tu casa allá bajo la tierra.

Al hacerse tarde, sentado bebiste.

Yo he traído tu tortillón, tu pinol blanco, tu jícara; lo he traído yo.

Te habrás ido a la casa del Hermano Mayor bajo la tierra.

15 Duermes con el hermano grande de nuestro pequeño señor.

Allá no miras mi andar.

Allá te dejó, al llegar a lo bajo del camino.

Junto al hombre de Xtabay me levanta al atardecer.

¡En verdad no sales, hombre de Xtabay!

20 Estoy andando, no ves el curso de mi venir.

He traído tu perro de compañía. Yo te lo traje todo a ti.

Tu círculo de velas traje para tu ida al lugar bajo la tierra.

Viene cuando te has ido.

Volteé tus ojos. Tú en cama, cuando se mira que viene el sol.

25 Allá está, el pequeño señor del sol.

Quedó siempre allá el hombre de Xtabay,  
en la tierra, allá en la tierra, ¡debajo de la tierra!

1. A diferencia de la “Canción de los nuevos incensarios”, aquí no traduzco el “área de realidad” que se relaciona con la deidad, pues la afirmación de Bruce sobre la referencia a Ixtab tiene un carácter hipotético, y no quería darla por sentado al traducir. Por esto, mantengo el nombre en lacandón, y el lector imaginará la identidad de la diosa o del ser leyendario (es evidente su género, por el uso de x-, prefijo femenino).
2. *Säkpət* es un tipo de tortilla. Ésta fue descrita por mis colaboradoras como “una tortilla muy grande, delgada y circular a la que se le ponen cosas encima”. Una de ellas la tradujo como “tortillón”, y yo mantengo esa forma, pues me parece bastante descriptiva para cualquiera que no esté familiarizado con este alimento en particular.
3. La palabra *warmureh* es utilizada para referirse a la sepultura. Ya que se repite dos veces de manera seguida, me pareció pertinente en la primera rescatar su significado morfológico (que da información posicional y de caracterización del “abajo”), y en la segunda, ofrecer la palabra “sepultura”, la cual adquiere un matiz explicativo del sentido que en lacandón se le da a la frase anterior: “cúmulo en lo bajo”.
7. La palabra *saas-ir*, también presente en “Ve tu alimento de tamales”, tiene dos acepciones, y una es derivada de la otra: “claridad” y “amanecer”. En lacandón, este momento del día es asociado con la luminosidad; en la traducción resultó imposible mantener ambos sentidos. En español, “amanecer” tiene un significado meramente temporal. La palabra española deriva del latín *mane*, “por la mañana”,<sup>320</sup> y esto indica una relación exclusiva con el tiempo. Decidí traducir según la caracterización de la luz, ya que esto ayuda a construir el contraste entre lo luminoso y lo oscuro, que se asocian con la vida y la muerte, y también, como se indicó en la introducción, con el arriba y el abajo.

---

<sup>320</sup> DRAE 23ª edición, 2014.

U k'ayir tus

Canción del mentiroso

La tendencia a decir mentiras es considerada entre los lacandones como una enfermedad. Existe la creencia de que la manera de tratarla es invitar al mentiroso a tomar balché hasta emborracharse en una ceremonia de curación (*ti' ch'enih*). Como forma de purgación, debe beber el alcohol hasta vomitar para quedar curado; en caso de que no vomite, la enfermedad persistirá.<sup>321</sup> La canción alude a esta costumbre, pero la expresa desde su lado cómico.<sup>322</sup> Es enunciada en cualquier contexto en que se decida disfrutar del balché, y representa una escena en la que el enfermo ha quedado solo, pues ya dejó a todos sus compañeros tirados de tanto beber, y se rehúsa a vomitar; prefiere seguir disfrutando del alcohol, y permanece borracho e incurable.<sup>323</sup> Aunque en apariencia es un canto de desamor, se vocaliza en un tono muy animoso, y transmite la alegría de la embriaguez.

El texto se basa en un doble sentido, al que Jon McGee denomina “sustitución metafórica”: la voz se refiere a la bebida como a una mujer, por lo que el acto de beber toma un tinte erótico. Se entiende que el hombre tiene en mano la olla tradicional para el balché, la cual tiene una cara estilizada de Bor, dios del alcohol; pero ésta le parece tan estimulante como una mujer bella. Las cintas de amate rojo del recipiente le parecen los listones del cabello.<sup>324</sup> El mentiroso, entonces, le canta a la jarra una canción de amor. Según McGee, uno de los ingredientes principales del balché, la miel, es lo que posibilita este juego metafórico, pues el autor sostiene una tendencia intercultural de asociar esta sustancia con la sexualidad.<sup>325</sup> El motivo, propio de los juegos amorosos, que es el vaivén entre dejar o ser dejado, adquiere un sentido escatológico, promovido por la polisemia de la raíz *pur*, la cual significa “dejar”, “tirar” y “echar”. “Dejar o no dejar” se convierte en cuestión de “vomitar o no vomitar”.

Al lector le llamará la atención lo reiterativo del canto, especialmente en los testimonios I y

---

321 Bruce, Robert D. *Textos y dibujos lacandones de Najá*. Edición trilingüe: Lacandón-Español-Inglés. México: INAH, Departamento de Lingüística, 1976. Colección científica, no. 45. Pág. 108.

322 Este texto es conocido entre los lacandones con varios nombres. Los más comunes son “Lak' Chan/La mujercita” o “U k'ayil tus/Canción del mentiroso”, y también “U k'ayil ti' box/Canto al calabazo”. *Ibid.* Pág. 107.

323 *Ibidem*

324 *Ibid.* Pág. 108.

325 McGee, Jon. “Metaphorical Substitution in a Lacandon Maya Ritual Song”. En: *Anthropological Linguistics*. Vol. 29, No. 1 (Spring). Indiana: Trustees of Indiana University, 1987. Pp. 105-118.

II. Las repeticiones responden, por un lado, a las características del habla y del discurso en estado de ebriedad, en el que se enuncian obsesivamente las mismas ideas; y por el otro, aluden a la acción compulsiva de seguir sirviendo y bebiendo balché.

Uno de los recursos que promueven la doble interpretación del canto, notado por Bruce, es el uso de la forma *lak' chan* (esposa pequeña). El orden usual de la sintaxis mayense es adjetivo+sustantivo; la frase modifica la posición normal de las palabras, y con esta transposición se vuelve más latente un segundo significado, aludido por cercanía fonética: *läk' ch'en* es “olla de curación”.<sup>326</sup> Consideremos que, aunque se han podido notar ciertas tendencias en el uso de *ä* y *a*, los estudios del lacandón no han establecido constantes claras al respecto; Bergqvist incluso sostiene una variación libre en la utilización de estos fonemas. Ya que al parecer la elección de uno u otro es algo especialmente inestable en la lengua lacandona, el juego de sentido por “cercanía fonética” de *läk'* y *lak'* es particularmente sugerente.<sup>327</sup>

Es posible que exista otro juego de polisemia a partir de la forma *ki'*, reiterada al inicio de las líneas (recurso más evidente en el testimonio II), que significa “bien hecho”, “bueno”, “sabroso” y “rico”. Casi siempre la traduje como “bien”, pues en varios contextos la acepción “sabroso” parecía improbable (por ejemplo, compárese “tu cabello bien amarrado” con “qué rico tu cabello amarrado”). Sin embargo, a pesar de que el sentido que se adapta mejor a la mayoría de las frases, tanto en lacandón como en español, es “bien hecho”, no se descarta la posibilidad de que con la palabra se aluda simultáneamente a un sentimiento de bienestar físico, “qué rico/sabroso”, el cual está siendo expresado frecuentemente por el cantor que bebe balché.

En una traducción literal, es difícil acceder al significado pleno de la canción, a su doble sentido, pues éste se completa, como se ha hecho notar en varios de los textos incluidos, con el conocimiento cultural y colectivo sobre el canto y su tradición. Dado que la “Canción del mentiroso”

---

326 Bruce, Robert D. *El libro de Chan K'in*. México: INAH, Departamento de Lingüística, 1974. Colección científica, no. 12. Pág. 291.

327 Recordemos que la existencia de los cantos se basa en la vocalización, no en la escritura. Ya que se enuncian con una melodía, y en este canto incluso en estado de ebriedad, el uso de *ä* y *a* en el *performance* podría llegar a ser confuso, difícil de identificar, o por lo menos más ambiguo que la marcación ortográfica de uno u otro fonema.

ya se ha reeditado y difundido en distintos medios con las versiones en inglés y en español de Bruce, quien se apega a la literalidad (al igual que McGee en su testimonio), me pareció que una manera de generar una aportación era mediante una propuesta de traducción más libre, que permita traslucir su sentido “oculto”. Decidí aprovechar las reiteraciones de la palabra “mujercita” o “esposita” para introducir “mi ollita”. Asimismo, transcribo y traduzco lo que Bruce registra como *pat-kunt-ik* según la siguiente hipótesis: *kunt* en Hofling significa “hechizar” o “embruja”, y de acuerdo con la manera en que se registra en “Ve tu alimento de tamales”, también es “curar”. Bruce, en su anotación, menciona que *pat* refiere a “aclamar”, sentido que no he registrado en ningún texto en lacandón ni en obras lingüísticas. *Pat*, en el diccionario de Hofling, significa “dejar caer” o “sacarlo”. Entonces el significado literal de la forma completa podría ser: “sacar/tirar-curar/embruja (mi ánimo). Según esta lectura, se estaría “sacando” (curando) el ánimo (la enfermedad), o tal vez el ánimo sería “tirado” junto con el vómito. Sin embargo, también es factible que se esté jugando con la cercanía vocálica *pat-pät*; esta segunda forma significa “hacer con barro”. Esto revelaría el sentido oculto, aquél ligado a la circunstancia empírica de enunciación, pues el significado sería: “hecho en barro-curación/embrujo (del ánimo)”, lo cual evoca a la *läk ch'en*, olla de curación. Gracias a las reiteraciones, rescato ambas interpretaciones de la forma.

Existe la posibilidad de haya un juego similar con *t'än-en*, de significado “háblame” o “hablé”, pues *t'an-en*, en la cual se modifica “ä” por “a”, pasaría al español como “estoy tirado”. Sin embargo, no he traducido de acuerdo con esta afirmación de carácter hipotético, pues he encontrado en otros cantos la construcción *t'än-en* con un indiscutible sentido de “hablar”, y mis colaboradoras siempre la interpretaron como tal, por lo que no estoy segura de si la palabra puede estar “abierta a interpretación”.

Por supuesto, incluir la frase “mi ollita” y la referencia al barro oscurece un poco el sentido del canto, y puede provocar cierta extrañeza en el lector. En este caso, decidí promover una sensación de que “hay algo más, que no se me está diciendo”, pues a partir de este saber intuitivo se mantiene vivo el sentido tácito, aunque por la abstracción del contexto éste se halle ensombrecido.

He' lak' chane'! Lak' chane'!

He' tan in tz'i'otik kura'an mak a wim.

Tin tz'i'otahech, lak' chane'.

Ten, ma' tu k'uchur in wor tech.

5 Ma' k'uch in wor, chen ten, ka puriken... chen in ka'puriken.

T'änen, lak' chan. Patkuntik in wor, lak' chan.

Patkuntik in wor. Tin tz'i'otikech, lak' chan.

Tin k'ay. Kära'nen, lak' chane'.

Ne kära'anen, ma' a puriken. Ma' a biisiken, lak' chan.

10 Ne kära'anen. Ma' a t'änen lak' chan. Tin wirahech, tzozech.

Tzoy a wich, tzoy a ki' k'äxman a ho'or, lak' chan.

Nen a ki' k'äxman a ho'or. Chuya'an a k'axir in wirik.

Tan in wa'arik - "Ne tzoy in lak' chan".

He' in mek'ik. Män in biisik, män in purik.

15 Chen tech a t'äniken. Ten in mek'mänech, ma' in purikech.

Tan a patkuntik in wor.

Tan u man in wokot, tan in k'ay, tan in k'ay.

Ne ti'an in wor, lak' chan.

---

328 Publicado por primera vez en: Bruce, Robert D. *El libro de Chan K'in*. México: INAH, Departamento de Lingüística, 1974. Colección científica, no. 12. Pp. 290-295. Con el nombre de: "K'ayil tus/Canto del mentiroso".



I.

¡Aquí, esposita! ¡Ay, mi mujercita!

Deseo, en verdad, tus pechos que van creciendo.

Te estoy deseando, mi esposita. No llega mi ánimo a alcanzarte a ti.

Mi ánimo no llega, pero tú a mí me dejas...

5 tan sólo de nuevo me dejo caer.

Habla, mujercita. Mi ánimo se cura con el barro, mi ollita.

Mi ánimo curado por el barro. Te deseo, mujercita.

Estoy cantando, ¡estoy borracho, mi esposita!

Estoy muy borracho y no me hablas, mujercita.

10 Te he visto, estás bonita. Bonitos tus ojos, esposita, bonito tu pelo bien amarrado.

Tu cabello muy bien amarrado. Entrelazadas veo las cintas de tu pelo.

Lo estoy diciendo: ¡muy bonita está mi mujercita!

De verdad la abrazo. No la alejo, no la echo.

Pero tú me dejas tirado. Y yo te tengo abrazada y no te dejo.

15 Estás curando mi ánimo, lo alejas.

Anda suelto mi baile, ¡estoy cantando, estoy cantando!

Está pleno mi corazón, mi mujercita.

2. *Kura'an mak a wim* literalmente significa “Sentados-tapados tus pechos”. Mi colaboradora me aclaró que la frase es utilizada para expresar que “los pechos están creciendo”, y yo traduzco de acuerdo con esta información. Este es un ejemplo de procesos de metaforización que se generalizan a la norma lingüística, y preferí traducirlo por el sentido, y no la forma.

11. *Chu'y* es registrado por Hofling como “enredar”, y *chu'ya'n* como “enredado”. Probablemente esta misma forma se utiliza para expresar “trenzado” o “entrelazado”, que es el sentido con el que Bruce la traduce. Sin embargo, la raíz también expresa: “colgar/colgado” (encontramos un ejemplo en la “Canción del pedernal”, aunque el comportamiento vocálico no queda claro), por lo que la frase también podría significar: “veo colgando/colgadas las cintas de tu pelo”.

17. Traduzco como “está pleno mi corazón/ánimo” la frase *Ne ti'an in wor*, que en la cotidianidad se usa para decir llanamente “estoy contento”. Me apego a lo literal, pues así se deja entrever el modo en que se construyen lingüísticamente los estados anímicos en el lacandón. *In wor* puede ser traducido como “corazón” o “ánimo” (uso ambas alternativas en este testimonio). Con un significado parecido, es también usual la forma *pixa(a)m*, aunque ésta se relaciona de manera más cercana con la noción de “espíritu” o “alma”.

Ka' tin tz'i'otahech, lak' chane'! Hunp'eri' a p'iis.

Ma' a puriken, lak' chane'. Ka' tin wirahech, lak' chan.

Manan pichik' yan a wime', lak' chane',

Manan tzoyech; hunp'eri' a p'iis, lak' chan.

5 Ka' tin tz'i'otahech, ma' ti' in purikech, lak' chane'!

Ki' k'as in wuyik, lak' chan, ma' a puriken, lak' chan.

Ki' patkuntik in wor, lak' chan.

Ma' a puriken, lak' chan. Ki' meek'en lak' chan,

ka' tin tz'i'otahech. Ma' a puriken, lak' chan.

10 Pichik' yan a wim, hunp'eri' a p'iis, lak' chan.

Ki' t'änen, lak' chan, ki' patkuntik in wor, lak' chan.

Ma' a tench'intiken, lak' chane', hunp'eri' a p'iis.

Ka' tin tz'i'otahech.

Manan pichik' yan a wime', lak' chan.

15 Tan in ki' meek'ikech, lak' chane'!

Ma' tin purikeche', lak' chan.

---

329 Publicado por primera vez en: Bruce, Robert D. *Textos y dibujos lacandones de Najá*. Edición trilingüe: Lacandón-Español-Inglés. México: INAH, Departamento de Lingüística, 1976. Colección científica, no. 45. Pp. 38-39. Con el nombre de: "U k'ayil ti' box/Canto al calabazo".

II.

Te estuve deseando de nuevo, ¡una porción tuya, mujercita!

¡Ay esposita, no me dejes! Otra vez te vi, mi mujercita.

Guayabas maduras, ¡ay!, son tus pechos.

¡Mujercita! Lista está tu lindura. ¡Una porción tuya, mi esposita!

5 Te he deseado de nuevo y no te dejo, ¡ay, mi mujercita!

Me hace sentir bien mal mi mujercita. No me dejes, esposita.

Mi ollita, mi ánimo bien curado por el barro.

No me dejes, esposita, mujercita, ¡abrázame bien!

Te estuve deseando de nuevo. No me eches, esposita.

10 Guayabas son tus pechos, ¡una porción tuya, mi ollita!

Qué rico estoy tendido, mujercita.

Se cura mi ánimo, lo alejas, mi ollita.

No me empujes, ¡ay, una porción tuya, mujercita!

Te estuve deseando de nuevo.

15 Guayabas maduras son tus pechos, ¡ay!, mi mujercita.

¡Te tengo aquí bien abrazada, esposita!

No te dejo, mi mujercita.

1. *P'iis* es traducido usualmente como “medida”. Probablemente refiere a cada vaso (olla) de balché que es servido y bebido. En este contexto, el significado de la palabra se acerca a “porción”, y decidí usar esta segunda alternativa porque la frase “una porción tuya” se sigue relacionando con las ollas de balché, y a su vez puede entenderse como una expresión de matiz erótico: una evocación al cuerpo.

6. Traduzco “Me hace sentir bien mal mi mujercita” la oración *Ki' k'as in wuyik lak' chan*. Esta construcción es usualmente utilizada para expresar que “sienta mal una comida”, como en *k'aas inwu'uyik a wo'och*, traducida por Hofling como “siento mal la comida”.<sup>330</sup> Con este enunciado, entonces, se hace una clara referencia al malestar estomacal provocado por el alcohol. El uso de *ki'* se traduce como “bien mal”, pues al parecer en este contexto es cercano al adverbio “muy” o *ne*. De acuerdo con lo mencionado en la introducción, gracias a la forma *ki'* la frase puede adquirir un doble sentido (que se mantiene en esta solución de traducción), según el cual se exprese, además del dolor de ser abandonado por la amada, el placer que uno encuentra en el alcohol a pesar del malestar estomacal.

---

330 Hofling, Charles Andrew. *Lacandon Maya-Spanish-English Dictionary*. With the assistance of Florinda Chanaj Kin and Carmen Chanaj Bor. Salt Lake City: The University of Utah Press, 2014. P. 372.

Lak' chanin, lak' chan!

Tin tz'iotachech, ne tzoy a wich.

Tin wirikech, in mek'ikech.

Tan in tz'iotikech, tan in wa'arik.

5 He' in mek'ikech, lak' chan.

Tin huna'an in man ich k'ax. Tin huna'an, lak' chan. Tan in tukurikech.

Tin mek'ikech lak' chan. Ma' in chaik u binen. Tzoy lak' chan tin wirah.

Tin wirah käxman u ho'or, lak' chanen.

Mäna in purik.

10 Ne p'enkäch tzoy in wirik, ma' in purik.

Ah känäntiken, lak' chan. He' in känäntikech.

Wa tzoy a wiriken, ne tzoy lak' chan!

Tan in tukurikech, tin huna'an.

He' wa täniken,

15 he' in tänik a tet, lak' chan, tänen, lak' chan!

Ma' in woher wa tzoy a wiriken.

Ten ne tzoy in wirikech,

La'he' tin huna'an, ti man:

tin wirah ne tzoy, tin mek'ikech.

20 He' kokot, he' k'ay, he' lak' chan!

Hunp'eri in p'iis,

Mäna kab in p'iis, la'he' hunp'eri, hunp'eri!

Tan a wirik in kab in p'iis,

---

331 Publicado por primera vez en: McGee, Jon. "Metaphorical Substitution in a Lacandon Maya Ritual Song". En: *Anthropological Linguistics*. Vol. 29, No. 1 (Spring). Indiana: Trustees of Indiana University, 1987. Pp. 105-118. Con el nombre de: "Lak' Chanen/My Little Wife".

Tin kab in Bor kuken

25 ta wich.

Ah ma' in woher wa a mek'iken,

He' lak' chan in tukur in mek'ikech.

Ne tzoy in wirikech,

in mek'ikech, mäna in purikech.

30 Mäna ma' kuchin Bor, mäna ma' tin purahech,

bin et k'in purahech.

Pachir lak' chan, katen wa'arah...

“Bähe' bin et k'in purahech, lak' chan, ma' samblen”,

tin tukurah, tin huna'an.

35 Tohay baik ta wa'arah ten, tzoy a wirik, tzoy a tukurik.

Wa ma' a purik ten a mek'ikene',

ten in känäntikech, tin tänikech.

Tzoy pachir ta purah toon.

La'he' tzok in tänikech, ten a woher tu kah bin, tech a woher!

III.

¡Mujercita! ¡Esposita! ¡Te he deseado!

Son muy bonitos tus ojos.

Te miro, te tengo abrazada, ¡te estoy deseando, lo estoy diciendo!

De verdad te abrazo, mujercita.

5 Estuve andando solo en la selva. Estoy solo, imaginándote, mi mujercita.

Te tengo abrazada, esposita.

No la dejo irse. Vi muy linda a mi mujercita.

Vi el cabello amarrado de mi esposita, ¡no la dejo!

La veo muy, muy bonita, ¡no la echo!

10 Me mantienes contigo, esposita. De verdad que a ti yo te mantengo conmigo.

¿Me ves acaso lindo a mí? ¡Ay!, es muy linda mi esposita.

No sé si lindo me ves, yo muy bonita te veo.

Estuve andando solo, ¡te vi muy bonita!

Te tengo abrazada, ¡así bailo, aquí canto, aquí mi mujercita!

15 ¡Ja, ja! ¡Una porción tuya!

No hay miel en mi porción, ¡en esta sólo, en esta única!

Estás viendo la miel de mi medida.

Me miras cuando con la miel de Bor estoy borracho,

¡ya no sé si me tienes abrazado!

20 De verdad, mujercita, yo te abrazo en mi pensamiento.

¡Te veo muy bonita! Te tengo abrazada, no te dejo.

No cargo a mi señor Bor, tan sólo a ti no te echo.

Se va la hora en que te iba a dejar.

Después, mujercita, cuando dije:

25 “¡No sabías! Ahora mismo con el sol se ha ido el momento de dejarte”,



yo estaba solo, lo imaginé.

Es cierto lo que me dijiste, bien lo viste, lo pensaste bien.

Acaso no me echas, a mí me abrazas, acaso;

yo te mantengo conmigo, y te hablo.

30 Bien nos echaste después a ti y a mí.

Ahora termino de hablarte, sabrás de mí a donde vayas,

¡tú lo sabrás!

8. Después de *Mäna in purik* (“No la dejo”) en la línea 9 en lacandón, se registra el inicio de otra frase, “*mäna in...*” (literalmente: “no hay mi...”), la cual es interrumpida por los puntos suspensivos, que marcan que ese fragmento fue indistinguible para McGee. Puesto que las palabras suspendidas no conforman ningún significado pleno, las excluí de la traducción y de la fijación, pero dejo aquí constancia de la existencia de otro enunciado, que no pudo ser rescatado por el investigador.

18. En lacandón, en ambas menciones del nombre del dios, éste se presenta llanamente, “Bor”. Yo agrego “señor” en la segunda repetición de la palabra, con el objetivo de que al lector no familiarizado con los antropónimos lacandones le quede claro que se trata de un nombre propio. En este texto decidí no agregarle un epíteto al dios, como “Bor, señor del licor” o “Bor, señor del balché”, pues me pareció que hacer tan explícita la referencia a la bebida rompía la sutileza del doble sentido de la canción.

23. La forma *bin-et-k'in* también se registra en la “Canción a un muerto”. Como se dijo en su momento, es traducida usualmente como “se hace tarde”. Hace referencia al momento del día, y también a que el lapso para la realización de algo ha llegado a su fin. Literalmente es “ir/ido con el sol”. En este testimonio se repite dos veces; en la primera enfatizo el sentido temporal: “se va la hora”. En la segunda, línea 25, me apego a la literalidad, pues me pareció valioso rescatar el contenido semántico de expresiones temporales construidas a partir de metáforas del movimiento de los cuerpos celestes.

25. La línea en lacandón no contiene literalmente la frase “no sabías”, incluida en la traducción. Decidí tomar una actitud no conservadora, y aprovechar los resultados de la investigación de Bergqvist sobre los deícticos temporales. *Bähe'* o *b'ahé'* se utiliza para indicar el “presente”, es decir, conocimiento directamente accesible para los participantes del acto de comunicación, y usualmente se traduce como “hoy”, “ahora” o “ahora mismo”. El autor nota que la forma no se basa en la perspectiva del orden o relación entre eventos, sino en el punto de vista del hablante mismo; expresa la información que el emisor tiene (o cree tener) respecto al saber y las expectativas del receptor. La palabra, entonces, implica una asimetría en el conocimiento sobre lo dicho: el hablante quiere indicar al receptor algo accesible a la experiencia inmediata, de lo cual el segundo no se había percatado o no tenía consciencia, por lo que es información nueva para él.<sup>332</sup> Rescato esta carga semántica, y por lo tanto traduzco como “¡No sabías! Ahora mismo...”.

---

332 Bergqvist, Jan Henrik Göran. *Temporal Reference in Lakandon Maya: Speaker- and Event-perspectives*. London: School of Oriental and African Studies, Endangered Languages Academic Programme, 2008. Pp. 213-233.

## Bibliografía consultada

Acuña, René; Enrique Lizalde & Moisés Romero (voces). *Poesía maya*. México: Departamento de Literatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963. Colección Voz Viva de México.

Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: PUF, 1984.

Baer, Mary & Phillip. "The Lacandon Song of the Jaguar". En *Tlalocan*. Vol. II, No. 4. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1948. Pág. 376.

Beardsley, Monroe C. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. 2° edition. Indianapolis-Cambridge: Hacket Publishing Company, 1981.

Beardsley, Monroe C. & John Hospers. *Estética: historia y fundamentos*. Trad. Román de la Calle. Madrid: Cátedra/MacMillan, 1984.

Bergqvist, Jan Henrik Göran. *Temporal Referencie in Lakandon Maya: Speaker- and Event-perspectives*. London: School of Oriental and African Studies, Endangered Languages Academic Programme, 2008.

Blecuca, Alberto. *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia, 1983.

Bly, Robert. "The Eight Stages of Translation". In: William Frawley (ed). *Translation: Literary, Linguistic and Philosophical Perspectives*. Newark: University of Delaware Press/London & Toronto: Associated University Presses, 1984. Pp. 67-89.

Boremansse, Didier. *The Social Organization of the Lacandon Indians of Mexico*. Tesis doctoral inédita. Oxford: Oxford University, 1978.

\_\_\_\_\_. *Contes et mythologie des indiens lacandons: Contribution à l'étude de la tradition orale maya*. Paris: Editions L'Harmattan, 1986.

\_\_\_\_\_. "Ortogénesis en la literatura maya lacandona". En: *Mesoamérica*, 17. Antigua Guatemala: Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica, junio 1989. Pp. 61-104.

\_\_\_\_\_. *Hach Winik: The Lacandon Maya of Chiapas, Southern Mexico*. New York: The University at

Albany, Institute for Mesoamerican Studies, 1998. IMS Monograph 11. Distributed by University of Texas Press.

Bricker, Victoria, Eleuterio Po'ot Yah & Ofelia Dzul de Po'ot. *A Dictionary of The Maya Language As Spoken in Hocabá, Yucatán*. Salt Lake City: University of Utah Press, 1998.

Bruce, Robert D. *Gramática del lacandón*. México: INAH, Departamento de Investigaciones Antropológicas, 1968.

\_\_\_\_\_. *El libro de Chan K'in*. México: INAH, Departamento de Lingüística, 1974. Colección científica, no. 12.

\_\_\_\_\_. *Lacandon Dream Symbolism*. México: Ediciones Euroamericanas Klaus Thiele, 1975.

\_\_\_\_\_. *Textos y dibujos lacandones de Najá*. Edición trilingüe: Lacandón-Español-Inglés. México: INAH, Departamento de Lingüística, 1976. Colección científica, no. 45.

Bruce, Robert D., Carlos Robles U. & Enriqueta Ramos Chao. *Los lacandones 2: Cosmovisión maya*. México: Departamento de Investigaciones Antropológicas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1971. Proyecto de Estudios Antropológicos del Sureste.

Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Trad. Jorge García. Barcelona: Ediciones Península, 1974.

Carbonell, Ovidi. *Traducción y cultura. De la ideología al texto*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1999.

Castellà, Josep Maria. *De la frase al text. Teories de l'us lingüístic*. Barcelona: Empúries, 1992.

Castillo Lluch, Mónica y Géraldine Galeote. "L'oralité dans tous ses états". Dans: *Pandora*. No. 2. Paris: Département d'Études Hispaniques et Hispano-Américaines, Université de Paris 8, 2002. Pp. 11-34.

Débax, Michelle. "La imposible transcripción de la oralidad". En: Ramón Santiago, Ana Valenciano y Silvia Iglesias (editores). *Tradiciones discursivas: edición de textos orales y escritos*. Madrid:

Instituto Universitario Mendéndez Pidal, Universidad Complutense de Madrid, 2006. Pp. 13-28.

Eco, Umberto. *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Barcelona: Editorial Lumen, 1978.

Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. 4º edición. Trad. Luis Gil. Madrid: Guadarrama/Punto Omega, 1981.

Erosa Solana, Enrique. *Sistema simbólico de los Hach Winik: un referente de continuidad ante las tendencias de cambio*. Tesis de licenciatura. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1992.

Fernández Retamar, Roberto. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. La Habana: Casa de las Américas, 1975.

Gramsci, Antonio. *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*. Traducción de Isidoro Flambaun. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1971.

Hanks, William F. *Referential Practice: Language and Lived Space among the Maya*. Chicago & London: University of Chicago Press, 1990.

Hernández Sampieri, Roberto; *et al.* *Metodología de la investigación*. 5º edición. México: McGraw-Hill/Interamericana Editores, 2010.

Higashi, Alejandro. *Perfiles para una ecdótica nacional: crítica textual de obras mexicanas de los siglos XIX y XX*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2013.

Hofling, Charles Andrew & Félix Fernando Tesucún. *Itzaj Maya-Spanish-English Dictionary*. Salt Lake City: University of Utah Press, 1997.

Hofling, Charles Andrew. *Mopan Maya-Spanish-English Dictionary*. Salt Lake City: The University of Utah Press, 2011.

\_\_\_\_\_. *Lacandon Maya-Spanish-English Dictionary*. With the assistance of Florinda Chanaj Kin and

Carmen Chanaj Bor. Salt Lake City: The University of Utah Press, 2014.

Hopkins, Nicholas A. "The Lacandón Song of the Jaguar". En *Tlalocan*. Vol. XV. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008. Pp. 111-113.

Hurtado Albir, Amparo. *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Sexta edición. Madrid: Ediciones Cátedra, 2013.

INI. *Cuatro generaciones de músicos y cantadores del norte de la selva lacandona*. México: Instituto Nacional Indigenista, 1995.

Innerarity, Daniel. "La experiencia estética según Jauss". En: Hans Robert Jauss. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona-Buenos Aires-México: Ediciones Paidós-I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2002. Pp. 9-27.

Jakobson, Roman. "On linguistic aspects of Translation", in R. A. Brower (ed.). *On translation*. Cambridge: Harvard University Press, 1959. ("En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción". En: *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral, 1975.)

Jauss, Hans Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona-Buenos Aires-México: Ediciones Paidós-I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2002.

Johansson, Patrick. *La palabra de los aztecas*. México: Trillas, 1993.

\_\_\_\_\_. "El sentido y los sentidos en la oralidad náhuatl prehispánica". En: *Acta Poética*, 26 (1-2). México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005. Pp. 515-546.

Lucía Megías, José Manuel. "Manuales de crítica textual: las líneas maestras de la ecdótica española". *Revista de poética medieval*, No. 2. Alcalá: Universidad Alcalá de Henares, 1998. Pp. 115-153.

Malinoswki, Bronislaw. *Argonauts of the Western Pacific*. London: Routledge and Kegan Paul, 1922.

Martínez Corripio, Israel. "Las raíces verbales incoativas del lacandón". En: *Interlingüística*. XXIV

Encuentro de la Asociación Internacional de Jóvenes Lingüistas (Universidad Autónoma de Barcelona).

[http://filcat.uab.cat/clt/XXIVAJL/Interlinguistica/Encuentro%20XXIV/Martinez\\_Corripio\\_REVF.pdf](http://filcat.uab.cat/clt/XXIVAJL/Interlinguistica/Encuentro%20XXIV/Martinez_Corripio_REVF.pdf)

McGee, Jon. "Metaphorical Substitution in a Lacandon Maya Ritual Song". En: *Anthropological Linguistics*. Vol. 29, No. 1 (Spring). Indiana: Trustees of Indiana University, 1987. Pp. 105-118.

\_\_\_\_\_. *Life, Ritual and Religion Among the Lacandon Maya*. Belmont: Wadsworth Publishing Company, 1990. The Wadsworth Modern Anthropology Library.

Mellado Campos, Virginia, et al. *Medicina tradicional de los pueblos indígenas de México*. Vol. II. México: Instituto Nacional Indigenista, 1994.

Mignolo, Walter. "La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales". En: *Revista Chilena de Literatura*. No. 47. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1995. Pp. 91-114.

Ochoa Cabrera, José Antonio, et al. *Los oficios de K'ayom: música Hach Winik (lacandona)*. México: realizado por El Angelito Editores para FONCA/Grupo Luvina, 1998.

\_\_\_\_\_. *Cantos de Balum*. México: realizado por El Angelito Editores para FONCA/Grupo Luvina, 1998.

Pérez Priego, Miguel Ángel. *La edición de textos*. 2a edición. Madrid: Editorial Síntesis, 2000.

Preuss, Mary H. Entrevista sobre su ponencia "A través de los años con Xtabay, la sirena maya-yucateca". (En: *Humanismo Siglo XX. Estudios dedicados al Dr. Juan Adolfo Vázquez*. Juan Schobinger (comp.) San Juan: Universidad de San Juan, 1995. Pp. 135-146.) Realizada por Lorely I. Miranda Martínez. Mérida, 2000.

Quintanilla, Miguel A. *Diccionario de filosofía contemporánea*. Salamanca: Sígueme, 1976.

Roblero Morales, Marín. "La relación hombre-naturaleza entre los lacandones de Nahá, Ocosingo, Chiapas". En: *LiminaR. Estudios sociales y humanísticos*, año 6, vol. VI, núm. 1. Tuxtla Gutiérrez:



Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, junio de 2008. Pp. 125-140.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 23ª edición. Madrid: RAE, 2014. Versión en línea. <http://dle.rae.es/>

Rodríguez Bravo, Rodrigo. “Cláusulas de propósito y verbos de movimiento en maya yucateco”. En Lilián Guerrero (editora). *Movimiento y espacio en lenguas de América*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014. Pp. 139-177.

Sánchez Romeralo, Antonio. “La edición del texto oral”. En: Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey (editores). *Actas del I Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. London: Tamesis Books Limited, 1984. Colección Támesis, Serie A: Monografías, CXXXIX. Pp. 69-77.

Sanmartín Ortí, Pau. *La finalidad poética en el Formalismo ruso: el concepto de desautomatización*. Madrid: Facultad de Filología-Universidad Complutense de Madrid, 2006.

Segre, Cesare. “Critique textuale, théorie des ensembles et diasystème”. En: *Bulletin de la classe des lettres et des sciences morales et politiques*, no. 62. Bruselas: Académie Royale de Belgique, 1976. Pp. 279-292 (traducción al español de José Muñoz Rivas. *Semiótica filológica (texto y modelos culturales)*. Murcia: Universidad de Murcia, 1990).

Tozzer, Alfred M. *A Comparative of the Mayas and the Lacandones*. New York: Published for the Archaeological Institute of America by MacMillan, 1907.

Turnbull, Colin MacMillan. *The Mbuti Pygmies: Change and Adaptation*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1983.

Vargas Melgarejo, Luz María. *Los colores lacandones: la percepción visual de un pueblo maya*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998. Serie Antropología Física.

Vega Cernuda, Miguel Ángel. “Momentos estelares de la traducción en Hispanoamérica”. En *Mutatis Mutandis*. Vol. 6, No. 1. Medellín, Colombia: Universidad de Antioquía, 2013. Pp. 22-42.

Viereck Salinas, Roberto. *La traducción como instrumento y estética en la literatura hispanoamericana del siglo XVI*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003.

Wittgeinstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus* (intr. Bertrand Russell) (tr. C.K. Ogden). New York: Cosimo, 2009.

Zumthor, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

\_\_\_\_\_. *Introduction à la poésie oral*. Paris: Éditions du Séuil, 1983.