

EL RITUAL EN EL MUNDO MAYA: DE LO PRIVADO A LO PÚBLICO

Edición de:

Andrés Ciudad Ruiz

M.^a Josefa Iglesias Ponce de León

Miguel Sorroche Cuerva



Sociedad Española de Estudios Mayas
Grupo de Investigación. Andalucía-América:
Patrimonio Cultural y Relaciones Artísticas (PAI: HUM-806)
Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, UNAM

PUBLICACIONES DE LA S.E.E.M. NUM. 9

EL RITUAL EN EL MUNDO MAYA: DE LO PRIVADO A LO PÚBLICO

Editores:

Andrés Ciudad Ruiz
M.^a Josefa Iglesias Ponce de León
Miguel Sorroche Cuerva

Sociedad Española de Estudios Mayas
Grupo de Investigación. Andalucía-América: Patrimonio Cultural
y Relaciones Artísticas (PAI: HUM-806)
Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, UNAM

Madrid 2010

16
LOS FASTOS DE DZITBALCHÉ

Martha Iliá NÁJERA CORONADO
Centro de Estudios Mayas, IIF, UNAM

Entre las diversas vivencias religiosas, las creencias y los mitos son propios de la condición interna del ser humano; no obstante, su estado corporal le provoca una necesidad de expresar sus sentimientos religiosos para comunicarse con sus creadores a través de la acción, es decir del ritual. Antes de explorar el universo para encontrar en él mediadores con el mundo sobrenatural, el hombre explora su propio cuerpo, en tanto que objeto físico y relacional, porque es el primer elemento de la antropogonía que fue puesto a su disposición. Descubre que es a la vez lugar de manifestación, de simbolización y de intercambio de energías —de naturaleza y origen tanto divino como cósmico—, que hacen de él un campo energético de corrientes de fuerzas diversas. Sin ejecución, no hay ritual.

En forma por demás simplificada y partiendo de la óptica de la historia de las religiones, entiendo el ritual como una acción simbólica llevada a cabo de forma ordenada, que el hombre realiza principalmente para servir, agradecer, solicitar y comunicarse con los dioses, que además refuerza los lazos de unión en el interior de una comunidad. Si bien una de las particularidades del ritual es su repetitividad, éste no es estático; con el tiempo, al igual que la sociedad a la que pertenece, se transforma y permite que nuevos conceptos y creencias se incorporen de forma coherente; a su vez mantiene ciertos elementos culturales, sumamente resistentes al cambio, que le permiten continuar siendo eficaz pese a sus mutaciones en la historia (López Austin 2001).

Desde esta perspectiva me acercaré a interpretar dos ceremonias cuya descripción se encuentra en un documento colonial que se dio a conocer hasta el siglo xx. Su contenido conserva gran número de elementos de origen prehispánico e incorpora creencias cristianas aceptadas y reelaboradas por los indígenas durante la Colonia, y se logra mantener vigente por un largo periodo porque no obstante sus cambios externos, mantuvo una lógica interna. Se trata de *El libro de los Can-*

*tares de Dzitbalché*¹, conformado por 15 poemas en lengua maya de carácter religioso, que permiten acercarse al pensamiento maya durante la Colonia; el manuscrito se ha fechado alrededor de 1740 y es a Alfredo Barrera Vásquez a quien debemos su rescate y actual traducción (Barrera Vásquez 1965).

Previamente revisaré algunos términos que en los diccionarios coloniales mayas yucatecos figuran como acepciones sobre formas o pasos rituales, que en conjunto conforman una ceremonia maya; debido a que la intención de los autores de dichos vocabularios distaba mucho de describir las prácticas de la religión prehispánica, en términos generales las traducciones son muy escuetas y poco dicen en realidad del ritual, pero considero que la lengua, o bien las particularidades lingüísticas, son un referente invaluable para acercarse al pensamiento de un pueblo. Con este ejercicio intento que al abordar propiamente los *Cantares* se podrá apreciar aún más la riqueza de su contenido.

La acepción para «sacrificio» *chuh* (3, 4)² es la misma que para «holocausto»³, «labrar con fuego, quemar herida...». *Chuhankil* (1, 2, 3) se traduce como «sacrificar y sacrificio, sacrificar algo, sacrificar quemando en fuego o matando». También figura *ch' uha' n kib* (2, 3) «sacrificio», el término *kib* tiene entre sus significados «cera, candela, cera como quiera». Esta aparente homologación del sacrificio, ya sea «quemando o matando», podría explicarse porque los dioses sólo se alimentan de sustancias ligeras, y gracias al poder transformador del fuego, al arder la ofrenda y convertirse en humo accedía con facilidad hasta las deidades.

El copal y otros aromas se reconocieron como uno de los alimentos elegidos por los dioses desde el periodo prehispánico, porque ellos gustaban de nutrirse con olores gratos, de ahí que la palabra para «sahumar e incensar» fuera la misma que para «perfumar»: *p' ulut* (1, 2, 3, 4) «sahumarse con plantas aromáticas». Práctica que se antoja haber sido de uso exclusivo del mundo indígena porque *tok pom* (2, 5) es el mismo término que durante el periodo Colonial se usó para «idólata e idolatría» o bien «ofrecer copal o incienso pagándole al ídolo» (3). Y para reiterar sobre el «paganísimo» culto de «idolatrar», a la citada frase se le sumó *-ti' kisín* (2, 5), la deidad de la muerte prehispánica identificada por supuesto con el De-

¹ El manuscrito, según declara su autor, proviene del pueblo de Dzitbalché, Campeche. Para un análisis más detallado del contenido del manuscrito, véase Nájera 2007.

² Las consultas sobre el significado de los términos asociados al ritual las realicé principalmente en el *Diccionario Maya Cordemex* (Barrera Vásquez 1980). Para facilitar la agilidad de la lectura, sólo indicaré cuando cite este diccionario el número entre paréntesis de la fuente a la que corresponde:

1. *Diccionario de Motul, maya-español, Motul I.*
2. *Diccionario de Motul español-maya, Motul II.*
3. *Vocabulario de Viena o Vocabulario de Mayathan por su abecedario.*
4. *Diccionario de San Francisco maya-español arreglado por J. Pío Pérez.*
5. *Diccionario de San Francisco español-maya arreglado por J. Pío Pérez.*

³ *Chuhil* (3) «holocausto quemado en fuego».

monio, quien por cierto era el dios que en el mundo indígena hedía. No es de extrañar que a fray Diego de Landa (1966: 48), provincial de San José de Yucatán, le llamara la atención que «... eran tan dados a sus idolátricas oraciones, que en tiempo de necesidad hasta las mujeres, muchachos y mozas entendían esto de quemar incienso y suplicar a Dios les librase del mal...».

Cuando se trataba de rituales que la Iglesia católica deseaba no se recordaran ni por su traducción, sólo se advertía: «sacrificio otro» sin proporcionar algún dato que contribuyera al conocimiento de la forma ritual. Por ejemplo *k'uytuch* «otro sacrificio» (2), *k'uy* significa «ladear», «menear» (1, 3) y *tuch* ombligo (1, 2). Otra de las entradas para «sacrificio otro» es *suy k'up* (2, 3, 5), que la vinculo con el sangramiento del miembro viril porque también figura como «circuncidar»; *suy* se traduce como «muesca» (2), en tanto que *k'up* «cortar sin golpe con tijeras, cuchillo o pedernal...» (1), «cosa rebanada». Por demás interesante es que para expresar «el día de la circuncisión» se agrega al vocablo *suy* la expresión *bak'*, «carne y las vergüenzas», «carne natural del hombre», «vergüenzas de varón o mujer» (1, 2, 3, 4, 5), por lo que refiere una incisión en el miembro viril. De acuerdo con Landa (1966: 49) los mayas no practicaron la circuncisión, señala que «se harpaban lo superfluo del miembro vergonzoso dejándolo como las orejas, con lo cual se engañó el historiador general de las Indias cuando dijo que se circuncidaban». Quizá relacionado con este ritual estuviera el término *xikín poy* «miembro viril que con cierto artificio hacían orejudo los idólatras» (3); si bien *xikín* es «oreja» (1-5), el término *poy* equivale a «alforjas o maleta» (2), «cobarde» (1, 3, 4, 6), «flojo» (3, 6), se agrega que un sinónimo sería *paw* (2) «ciertas talegas de red que usan los indios», por lo que cabría preguntarse si en este caso era realmente el miembro viril lo que se modificaban los indígenas.

Durante el periodo Clásico la voz que se ha identificado para el «sacrificio» y «hacer penitencia» es *ch'ab'* (T712) (Figura 1), que parece representarse como una lanceta de obsidiana y que algunos epigrafistas traducen como «penetrar» «agujerear lanzando», lo que indica que consistía en un rito por el que se introducía una punta de obsidiana, y por ende implicaba un derramamiento de sangre. En este caso, podría tratarse de un sacrificio por flechamiento similar al descrito en los *Cantares de Dzitbalché* o bien de un autosacrificio. Por otro lado, en los diccionarios yucatecos coloniales *ch'abtan* figura como «hacer penitencia, darse a ayunos y disciplinas y abstenerse de delitos de la carne, es vocablo antiguo» (1), que en las ceremonias mayas era la forma de llevar a cabo los rituales preparatorios para una ceremonia mayor, por lo que no necesariamente estaría implícito el concepto de sangrar o autosangrarse. En relación con las ceremonias preparatorias, Diego de Landa señala que recibían sus fiestas siempre con ayunos y que algunos eran tan largos que duraban tres años (Landa 1966: 48). En los diccionarios coloniales el término que se traduce como «sangrar» es *tok'*, que a su vez es una de las expresiones para «pedernal» (1, 3, 4, 5), en tanto que *ah tok'* (1) sería «sangrador».

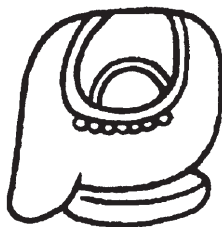


Fig. 1.—*ch'ab'* (T712) «penetrar, agujerar lanzando» (Montgomery 2002; Montgomery y Helmke 2007).

Una entrada más con la leyenda «sacrificio uno antiguo» es *kach k'up* (2, 5) al que se agrega «abrir, hendiendo animal» (5), «hender al animal por dos mitades»: quizá fuera la forma que sobrevivió para un sacrificio por extracción del corazón, el vocablo *kach* se traduce como «quebrar cosas largas» (2, 4), «hacer pedazos cosas blandas» (4) y *k'up*, como se citó, «cortar sin golpe con tijeras, cuchillo o pederal» (1), es decir cercenando. No deja de vislumbrarse la mención de un sacrificio por asaetamiento: *suy che'* (3) «horca para ahorcar o asaetear», en tanto que *che'* (1, 2) es la voz para «árbol en general, madera, palo», que aludiría a una muesca o incisión realizada en el madero.

En algunos vocabularios *kukuleb* se traduce como «sacrificio» (5), en tanto que en otros se desvincula de cualquier ceremonia y se vierte como «rodar echar por escalera» (3); *kukul*⁴ significa «cosa llana o cubierta, como de cadillos, piojos pulgas, etc.» (1), y *eb* «escalera» quizá alude a un sacrificio en el que se arrojaba a la víctima desde lo alto de una pirámide y su cuerpo quedaba cubierto por excrecencias cutáneas, una forma ritual de tratar el cuero de un sacrificado. Asimismo, aparecen otras voces que en algún momento pudieron relacionarse con algún ritual, pero en los diccionarios no se registra, como es el caso de *kukulch'ak* (2) «desmembrar», práctica que estuvo presente en las ceremonias prehispánicas.

Para «orar y rezar» recurrían a los términos *payal chi'-tah* (1); *pay* se traduce como «provocar, incitar», «deuda que tengo de pagar por beneficios recibidos» (3), en tanto que *chi'* significa «boca» y *tah* «palabra», de manera que a través de la voz se buscaría incitar a las deidades para que aceptaran el pago de una deuda que el hombre tiene por los bienes recibidos.

Al igual que la oración, danzar *okot* (*ok'ot*) (Arzápalo 1995, I: fol. 348r) es una forma de pagar a las deidades y *ok'otba* significa «rogar, interceder y abogar por alguno y ruego e intercesión así», en tanto que *ok'ol* «llorar» (1); el *ah ok'ot* a través de sus movimientos paga su deuda con los dioses y son el tipo de danza a los que Acuña (1978: 19) se refirió como bailes o ritos escénicos que contenían un carácter penitencial y decididamente suplicatorio. *Ak'ot* es el término que los epi-

⁴ *Kukul hats'* significa «azotar o herir por todo el cuerpo» (1), y *hats'* se traduce como «azotar».

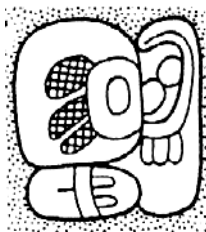


Fig. 2.—*Ak'ot*: «danza» y «danzar» *ak'ot* (AHK'OT-ta-ja) «danzar» T516b a-AK'OT-ta (*ak'ot*) (T228.516:103) > n. «danzar» (Montgomery 2002; Montgomery y Helmke 2007).

grafistas han encontrado en las inscripciones del Clásico para «danza» y «danzar» (T 228.516:103, T516b, T516b:103, T743 [516b]) (Figura 2), y es la expresión a la que se recurre en los *Cantares de Dzitbalché*. Los nahuas aplicaban el mismo sentido para la danza *macehualiztli*, que según Motolinía (Benavente 1971: 2, 386) «...quiere decir merecimiento; tenían este baile por obra meritoria, ansi como decimos merecer uno en las obras de caridad, de penitencia y en las otras virtudes hechas por buen fin».

Una expresión más para «danzante» es *ah tzublal*, que a su vez se traduce por: «mozo curioso, dispuesto, gallardo, gentil, hombre galán», sin duda aludiendo a las características que debía presentar un ejecutante; en contraste *tzub*, si se refiere al género femenino⁵, significa «la mujer mala de su cuerpo, ora sea pública, ora no», *tzubul* «coito, vocablo deshonesto» y *tzubtah*⁶ «amancebarse o pecar carnalmente con mujer», por lo que esta danza evocaría la sexualidad (Arzápalo 1995) y sugeriría que la mujer «galana», a diferencia del hombre, es «mala de su cuerpo».

En otra entrada se advierte: *nawal* (*nawal*), «baile de mujeres, antiguo» (1) «baile antiguo y malo» «baile vedado» (3); fray Diego de Landa (1966: 57) reitera la misma idea apunta: «Bailaban por sí sus bailes y algunos con los hombres, en especial uno que llamaban *Nawal* no muy honesto». Para *nawal* (*nawal*) podría haber dos acepciones *na-u al* /madre-con-su-hijo/ (Álvarez 1997: 633), traducción que si bien se vincularía con la fertilidad es extraña para este contexto o bien «andarse cayendo de flaqueza, como el borracho, caerse de flaqueza» (1). Pareciera que la libertad de bailar no era la misma para sendos géneros, quizá por ello durante el periodo prehispánico el número de las representaciones de mujeres que aparecen danzando es realmente reducido comparado con el de los varones. En tiempos cercanos a la Conquista (Landa 1966: 39), durante las ceremonias sólo danzaban las ancianas, porque eran las mujeres que habían pasado el periodo de reproducción y los peligros que de aquí se derivaban que podían afectar una ce-

⁵ *Tzublal nok* significa «galana ropa, galana capa» y agrega el vocabulario «tienes buena ropa y galana, mas no buenas obras, ni buena alma».

⁶ *Tzubancil, tzublah* (*tsu' lam*).

remonia, y agrega que los hombres nunca bailaban con las mujeres, supongo que las jóvenes «honestas».

Si bien los vocabularios coloniales son una excelente herramienta para acercarse al mundo maya, muchas de sus definiciones son escuetas y es difícil comprender el sentido que el ritual tenía para los mayas yucatecos; algunos cronistas también aportan valiosos datos que dan paso a una mayor comprensión y que han sido analizados por diferentes investigadores, pero en realidad no es fácil acceder al significado que tuvo para los indígenas. Si a esto sumamos las grandes campañas de extirpación de la antigua religión indígena desde el siglo XVI, resulta extraordinario cómo fue posible que los mayas yucatecos logaran guardar en su tradición y plasmar en un manuscrito la riqueza de sus rituales, que con toda seguridad los desarrollaron clandestinamente durante varios siglos, convirtiéndose el *Libro de los Cantares de Dzitbalché* en una forma más de resistencia. De ahí la gran valía de este manuscrito.

Para ejemplificar un ritual privado y uno público me limito a dos ceremonias descritas en un bello lenguaje poético, la primera de carácter femenino se relata en cuatro cantares: el 7 «Canto de la Flor», el 4 «Vamos al recibimiento de la flor», el 14 y el 15 que carecen de encabezado. El ritual público es, en oposición, masculino y se narra en los cantares 1 *Kolomche'* y en el 13 «La canción de la danza del arquero flechador», esto según el orden presentado por el traductor Alfredo Barrera Vásquez (1965. Véase apéndice para la reproducción de los cantares).

Desde el título del primer ritual femenino podría sugerirse que se trata de una de las danzas llamadas *nawal*, «baile de mujeres antiguos», «baile antiguo y malo» «baile vedado»; pues *nikte'*, la flor de la plumería (*plumeria rubra*) a su vez se traduce como «vicio de carne y travesura de mujeres» y agregan *nikte' k'ay* «cantares deshonestos y de amores y cantarlos».

En el ritual participan varias jóvenes dirigidas por una anciana y se sugiere un ritual de iniciación del ciclo de vida durante el que se logra su paso simbólico a la edad adulta, el tiempo en que las mujeres alcanzan a la madurez sexual y por ende la plenitud en su fertilidad. La danza se celebra en el ámbito de la nocturnidad, en el tiempo de lo femenino, se ofrenda a la Luna, la antigua diosa madre cuando el astro se encuentra en su plenitud: «...va encendiéndose en medio de los cielos donde queda en suspenso para alumbrar sobre la tierra todo el bosque..., resplandece su luz sobre todas las cosas». A su vez se reitera el carácter privado y oculto de la ceremonia y se desenvuelve en un ambiente insólito, en la semi-penumbra: «Hemos llegado adentro del interior del bosque donde nadie nos mirará lo que hemos venido a hacer»; las jóvenes se introducen en el reino de las sombras, que desde antiguo se había concebido como ámbito de la germinación, de la fertilidad, de la que quedan imbuidas. Agua y humedad: claramente, el origen de la vida.

Las mujeres concurren a la ceremonia con varias flores, desde luego la *nikte'*, la «plumería», cuya connotación sexual puede responder a la forma de recep-

táculo, al dulce aroma que despidе y quizá al abundante líquido lechoso en la corteza. La flor, al igual que la mujer, como principios pasivos, reciben el germen masculino para su fertilización; la forma en que la flor se abre y se expande del centro hacia afuera describe su desarrollo y manifestación. Se acompañan además de varias ofrendas, el omnipresente copal, cuyo aroma llegará a la Señora Lunar, al igual que un pavo, que quizá se quemó para hacerlo accesible a la diosa; conjuntamente portan instrumentos musicales, porque no hay culto sin música; la música es ritmo, repetición dentro de un marco ritual: se cita a un «caracol soplador» y al caparazón de una tortuga terrestre, que tal vez como antaño simbolizó a la gran madre tierra, que se abre para dar lugar a la vida.

No faltan los elementos distintivos de su género: «... el nuevo hilo para hilar, la nueva jícara y el grande y fino pedernal: la nueva pesa, la nueva tarea de hilado...»; objetos altamente significativos, imprescindibles para confirmar la habilidad de las mujeres cuando asumen las obligaciones que su grupo social estima corresponden a los adultos: el saber hilar y tejer, saberes que distinguen a una buena mujer. Además, estas actividades se equiparan con el acto de creación original, la gran madre teje los destinos de los hombres, igual que las madres tejen una vida dentro de su vientre, otra de las prioridades en la vida de una mujer: la procreación. En *El Ritual de los Bacabes* (Arrápalo 1987: folios 84 y 85), texto maya yucateco también del periodo Colonial, la diosa *Ix Hun Ahau*, durante la cosmogonía, tiene entre sus instrumentos para la creación el huso sagrado, los hilos tensos y fuertes como sogas (folio 84 y 85). A las jóvenes las acompaña una anciana, *uxk' iliz* (?*uškilis*), como la maestra de iniciación de las neófitas, representa el saber de los antepasados y será quien les revele los secretos de la cosmovisión femenina para superar su etapa liminal y transformar su ser ontológico, renaciendo después del ritual como mujeres completas.

Otro elemento significativo es que requieren que su indumentaria sea nueva: «...nuevo calzado, todo nuevo, inclusive las bandas que atan nuestras cabelleras para tocarnos con el nenúfar...», porque al iniciar una nueva etapa en su vida, tendrán que mostrarlo no sólo con sus conocimientos, sino a su vez con el atavío; las crisis vitales son irreversibles. La danza se desarrolla «...en el corazón del bosque, a orillas de la poza en la roca», puesto que las aguas terrestres suelen poseer una valoración particular, provenientes del interior de la tierra, sin la acción del cielo, poseen un poder potenciado por su estancia en el inframundo, no son ya solamente fecundantes, sino que presentan poderes catárticos y purificadores. A las neófitas se les pide que dancen hasta que surja Venus, el inicio de un nuevo día. Además, bailarán desnudas, soltando su cabello... «Quitaos vuestras ropas, desatad vuestras cabelleras, quedaos como llegasteis aquí sobre el mundo, vírgenes, mujeres mozas [...]». Se expresa cómo a través de las aguas del inframundo, el líquido amniótico del gran útero materno, las mujeres vuelven a un estado placentario, se convierten en seres invisibles, despojadas de cualquier distinción y de toda propiedad (Turner 1988: 172-173). El amanecer coincide con la nueva je-

rarquía ontológica de las jóvenes, renacen como mujeres que les permite alcanzar el potencial de vida y de creación, están preparadas para enfrentar la mayor experiencia de su vida: la maternidad.

En 1928, un estudioso de la cultura maya tiene conocimiento de una ceremonia que todavía se llevaba al cabo en Quintana Roo, llamada precisamente *Kay Nicté'*; ésta consistía en que varias jóvenes, tomadas de la mano, danzaban alrededor de una poza de agua a la que arrojaban flores, a ésta se introducía desnuda una más, como volviéndose a sumergir en el líquido amniótico. Daban nueve vueltas en un sentido y nueve más en contra movimiento, quizá indicando por cada vuelta un viaje simbólico a los diferentes estratos del inframundo y su retorno. De este líquido se le daba de beber al amante para asegurar su fidelidad (Basauri 1931: 150). Sendas ceremonias están cargadas de una gran sexualidad, las mujeres surgidas de las aguas primordiales renacerían cargadas de una gran fertilidad, preparadas para procrear. Gracias a la danza su vida se ordena hacia un ritmo potente, la vida regresa a su movimiento original y se desencadena un poder vital.

Los siguientes cantos son de júbilo, una vez que han logrado la adultez ritual, están capacitadas para contraer matrimonio «...Alegría cantamos porque vamos al Recibimiento de la Flor. Todas las mujeres mozas, tienen en pura risa y risa... Porque saben que es porque darán su virginidad femenil a quienes ellas aman». A partir de este momento, el ritual deja de ser exclusivamente femenino y privado y estarán acompañadas por el *nakom* y el gran señor *Ah Kulel*, buscarán la protección de la gran diosa madre, a quien se refieren con diferentes títulos. En el siguiente cantar, el 14, se alude no sólo a la Bella Dueña y Señora, sino también al Señor Dios, lo que recuerda a la dualidad padre/madre, cuyos orígenes se encuentran desde los mitos de creación prehispánicos; a su vez se cita a la gran ceiba, el árbol que se yergue majestuoso en el centro del cosmos y que después de una de las destrucciones míticas volvió a separar las aguas celestes de las terrestres: «Allí cantas, toracita en las ramas de la ceiba...Todas están alegres las aves del Señor Dios... Asimismo la Señora tiene sus aves...», indudablemente se trata de un árbol de la vida, el regocijo invade a la tierra porque habrá nuevas parejas que procrearán protegidas por la díada divina.

La ceremonia femenina finaliza en el cantar 15, donde se narra el elegante atavío de la mujer que acude al matrimonio, calzado, pendientes, ajorcas, y un vestido blanco «porque es el momento de la alegría de todos los hombres, que ponen su bondad en vos». La unión de la mujer con el varón, le permitirá una indescriptible metamorfosis existencial, deviene «otra» y en adelante, la reproducción, la vida desprendida de la suya propia, la exalta y la perpetúa. La maternidad la marcará de tal modo, que se elevará sobre sí misma y sobre su entorno.

La ceremonia masculina, por su parte, se inicia con la danza ritual llamada *Kolomche'* y continúa con la danza del arquero flechador»; contrasta con la femenina porque se efectúa en una plaza pública e inicia al amanecer, cuando «...el Sol se asoma por sobre el bosque al oriente...», por supuesto se dedica a

este astro a quien se le invoca como el «Bello Padre de los cielos... Bello Único dios» (Cantar 2), el aspecto masculino de la dualidad divina.

La danza llamada *Kolomche*⁷ (*colomché*) es descrita con detalle por fray Diego de Landa (1966: 39). Consiste en que dos guerreros por turnos, en medio de un círculo de danzantes, muestran su destreza y fuerza al enfrentarse con palos o cañas, al parecer intentando lastimar al oponente sin causarse gran daño. En el texto de Dzitbalché se agrega que después de esta demostración de habilidad, al centro de la plaza se sujeta a un joven a una columna de piedra; se aclara que es bello y sin mancha, digna ofrenda para los dioses. Se le pinta el cuerpo con añil, el color sagrado, y se le adorna con flores del *balche'* que, en este caso, indican la fragilidad de su vida o su evanescencia, a la vez que con su aroma se agrada a las deidades. El estado de ánimo de la víctima es relevante, es preciso que acuda a su sacrificio alegre y con valor para transmitir con propiedad la palabra de su comunidad a los creadores, con su muerte se restaura la separación entre los dos mundos: el masculino y el femenino, el celeste y el terrestre; por ello se le insiste que, a cambio de dejar esta vida, tendrá la oportunidad de ver el rostro de la deidad solar; además, días antes de la ceremonia se le permite deambular de pueblo en pueblo, acompañado de bellas mujeres «... no tomes miedo; no es malo lo que se te hará. Bellas mozas te acompañan en tu paseo de pueblo en pueblo... Ríe bien, endúlcese tu ánimo...». Esta creencia, de acuerdo con el *Códice Florentino* (libro 2, fol. 103 se observa entre los nahuas para el esclavo que iba a morir en sacrificio del dios del fuego: «y acompañava cada dueño del esclavo, a una moça pública, a su esclavo, para que alegrase, y se retoçase y le regalase, y no le consintiese estar triste». A la ceremonia maya asisten las más altas autoridades religiosas y civiles, lo que revela la relevancia del suceso; a su vez, por la forma en que se sitúa a la víctima en la plaza, la escena se convierte en un cosmograma que enfatiza los contrastes temporales y espaciales.

Una vez atado el joven en la columna se desarrolla la segunda danza de la ceremonia masculina en la que los guerreros simulan una cacería con el cuerpo cubierto de grasa de venado, e imitan los sigilosos movimientos del animal, quizá para no ser percibidos por el hombre-venado-víctima quien atestigua los desplazamientos atado a la columna; los cazadores rodean a la víctima y le flechan en el corazón, pero sin herirlo profundamente, porque no sólo la sangre, sino también el dolor se ofrenda a los dioses. Las flechas simbolizan los rayos del dios solar, por ello el término para sus rayos es *hul k'in*, y *hul* es flecha. El Sol por intermedio de sus combatientes portadores de arcos y flechas, permite que caigan lentamente las gotas de sangre del sacrificado, es el semen solar que penetra a la tierra y la fecunda, permitiendo la renovación de la naturaleza.

El juego dancístico provoca en los guerreros un estado de excitación, una tensión que modifica su regulación orgánica; liberan energía, que aunada a la que

⁷ De acuerdo con Ruz (1997) significa «herir livianamente al del palo».

emana del hombre que fallece, expande un excedente de fuerzas que retroalimentan a aquel a quien arrojó sus flechas sobre la tierra: el Bello Señor Sol; no es fortuito que el ritual se inicie al amanecer, para que los guerreros acompañen al astro en su ascenso. Los jóvenes que participan en la ceremonia de caza y guerra se someten al matar al cautivo a una prueba de valor, que simbólicamente equivale a la de aquéllos guerreros, que durante el periodo prehispánico capturaban a una víctima en batalla, acontecimiento reconocido por la comunidad que les permitía un cambio de estatus social. La consecuencia que se buscaba, en sendos ejemplos, era alimentar al astro solar, actividad propia de un sector privilegiado de la sociedad.

Landa (1996: 128), quien también describe un ritual por flechamiento, cita un paseo previo de la víctima de pueblo en pueblo también acompañado de pasos dancísticos; en su texto el sacerdote lanza la primera flecha en el sexo de la víctima, fuera hombre o mujer, hecho que reitera la connotación sexual del rito; los guerreros repetían lo dicho en los *Cantares de Dzitbalché*. Pero el fraile agrega que al terminar, si a la víctima le iban a sacar el corazón, lo llevaban a la parte superior de un templo, por lo que quizá no le daban muerte con las flechas, como lo muestra el grafito del Templo 2 de Tikal (Figura 3) en el que el personaje se retira con el cuerpo, a decir de Landa, «como un erizo de flechas».

El cuerpo se arrojaba por las escalinatas desde lo más alto del templo y luego lo desollaban; el resto lo enterraban en el patio del templo, o bien se repartía para un consumo ritual entre los señores, sacerdotes y oficiales; para finalizar, el sacerdote, recubierto con la piel de la víctima, bailaba junto con los demás guerreros una última danza. Con su movimiento rítmico se convertían en un recurso para integrar una comunicación sobrenatural con los ciclos cósmicos de la naturaleza, y quizá asumir la calidad del dios solar al cubrirse con la piel del joven sacrificado, y con ello dramatizaba una vez más el renacimiento del astro, del triunfo del Sol sobre las tinieblas y la frialdad. Durante el rito se establecía una simbiosis entre la cacería y la guerra, actividades eminentemente masculinas; en sendas em-

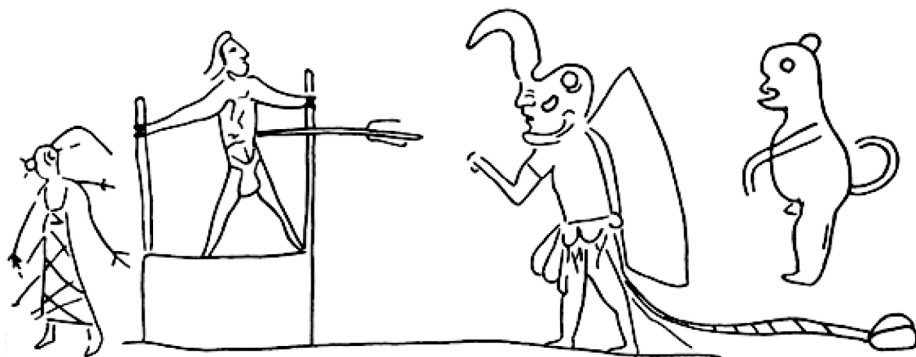


Fig. 3.—Grafitti del Templo II de Tikal (Maler 1910-1911).

presas en último término, se buscaba el sustento, ya sea el humano o el divino, y al derramar sobre la tierra la sangre o el semen solar, se fertilizaban los campos y se obtenían abundantes alimentos.

El sacrificio estuvo ampliamente distribuido en Mesoamérica, por ejemplo entre los nahuas se llamaba *tlacacaliztli* y se desarrollaba en la veintena de *ochpaniztli*, los flecheros se ataviaban de advocaciones de Huitzilopochtli, Tezcacztlipoca, el Sol e Ixcozauhqui, deidad del fuego, podía ser en honor de Chicomecóatl, deidad femenina de los mantenimientos, o cabía que fuera para la diosa madre Toci, la tierra (Durán 1967, II: 147) entre los tolteca-chichimecas (*Historia* 1976) y los mixtecas se asociaba con el llamado por los nahuas *tlahuahuanaliztli*, quienes así sacrificaban a sus cautivos; o bien, también según los nahuas el flechamiento era cada cuatro años en la última veintena del año, *izcalli*, y era en honor del dios del fuego, en el ritual también se comían el cuerpo de las víctimas. El triunfo de Venus como estrella de la mañana se celebraba flechando cautivos cuando aparecía en el firmamento, similar a lo que hacían los chalcas en un ritual en honor de Mixcóatl, deidad de la cacería y a su vez relacionado con la estrella de la mañana. Son las flechas solares o las venusinas las enviadas por los dioses para el sacrificio (Durán 1967, II: 147; Motolinía 1971, XIII y IX: 189-190; Nájera 2007: 99-114).

Otra relación más que encontramos del flechamiento es con la danza del Palo Volador, lo cual se expresa entre los cuicatecos en el *Códice Fernández* (f. 10) y en el *Porfirio Díaz* (f. 10 y 16) (Doesburg 2001); en las imágenes cuatro aves descienden a la tierra en un movimiento circular, mientras que los guerreros sacrifican a un cautivo arrojándole flechas, un ritual de fertilidad en el que las aves se vinculan con la deidad solar (Doesburg 2001) (Figura 4).

El último sacrificio por flechamiento llevado a cabo por los mexicas, fue en 1506, para aplacar a los dioses después de 200 años de escasez de alimentos, en el último año del ciclo de 52 años, durante el cual se esperaban muchas desgracias (*Códice Vaticano Latino 3738: CXXVIII*). Gonzalo de las Casas (1994: 311) describe para mediados del siglo XVI un ritual entre los chichimecas, en el que hombres alrededor del fuego, encadenados por los brazos, con saltos y voces, realizan un baile; al centro metían a un cautivo, y cada guerrero le disparaba una flecha. O bien, un poco más al norte, entre los pawnees, en 1818, Linton (1926: 457-466) describe el flechamiento de una mujer, que era «la escenificación de un combate mítico entre la estrella de la mañana y la estrella de la tarde», igual que lo hacían los chalcas siglos antes; la víctima representaba a la estrella de la tarde, y el ritual también se realizaba por el crecimiento de las plantas.

Retornando a los mayas de la península de Yucatán, es interesante que en 1971 en Dzitnup, en el oriente de Yucatán⁸, don Silvestre Pat describe una danza

⁸ La danza la describe Silvestre Pat al historiador Luis Ramírez Aznar y se publica en el periódico *No vedades de Yucatán* en 1980.

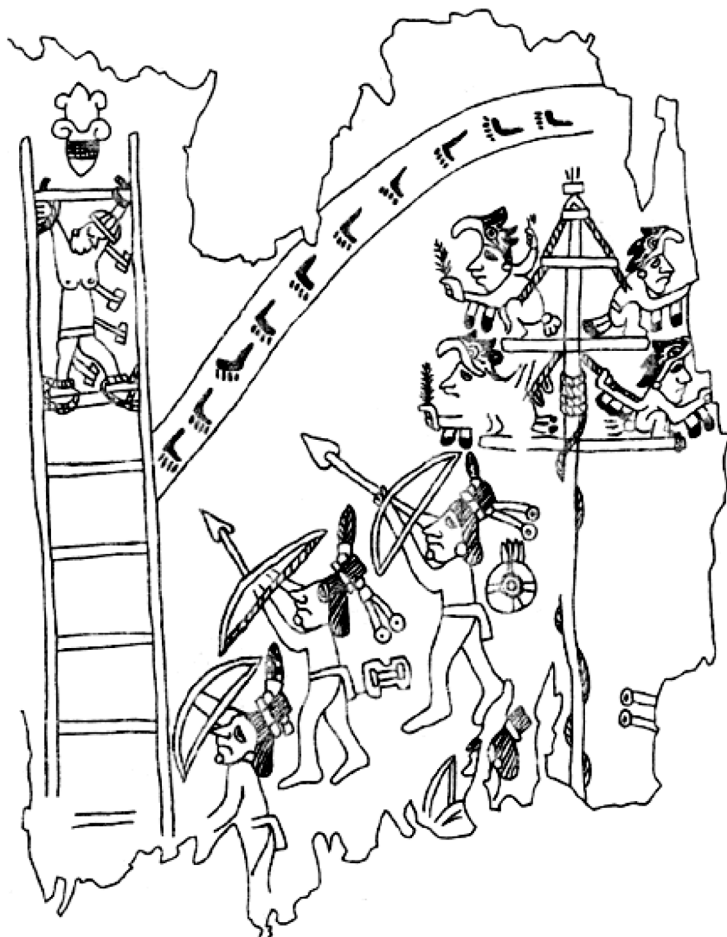


Fig. 4.—Códice Fernández Leal, f. 10 (Doesburg 2001).

de su comunidad llamada *Kolomche'*, que consiste como antaño en una lucha con varas y que se desarrolla durante las festividades *Los Abrahames*, entre el 24 de diciembre y el 5 de enero dentro de la iglesia del pueblo. En estas festividades, al ritmo del *tunk'ul* y de las sonajas, se escenifica una danza dialogada de Abraham, que junto con un ángel o en otras ocasiones su hijo Isaac⁹ deben vencer con bastones al *K'akas ba'al*, «la cosa mala», la oscuridad y proteger a la luz, al niño Je-

⁹ De acuerdo con la *Biblia* cristiana Dios mandó a Abraham a sacrificar a su único hijo; cuando lo colocó sobre el altar para sacrificarlo, un ángel sostuvo la mano de Abraham y evitó su muerte. Así Dios probó la fe y la obediencia de Abraham y a cambio le dio una gran descendencia.

sús. Con la muerte del *K' akas ba'al* se logra que prevalezca el equilibrio entre la luz y la oscuridad un año más; más tarde los niños de la comunidad venden y compran simbólicamente las partes del cuerpo destazado de la maldad, son los antiguos guerreros-cazadores que exterminan los poderes maléficos. Al finalizar los apóstoles, también defensores de Jesucristo, el Sol del cristianismo, bailan alrededor de Abraham y su hijo (Muñoz Castillo 2000: 99-107). Son sorprendentes las sobrevivencias y reinterpretaciones que se encuentran en esta festividad, que desde luego inicia con el *Kolomche'*, desarrollada durante un ritual «católico» que festeja la epifanía del nuevo Sol del cristianismo. Además de la lucha con varas, está la muerte y desmembramiento de un personaje, el *K' akas ba'al*, símbolo del caos y de la oscuridad, que es vencido por los seres vinculados con el Sol. Por otro lado, llama la atención la elección de Abraham y de su hijo Isaac para representar una contienda entre luz y oscuridad, orden y caos; quizá la iniciativa responde al pasaje sacrificial narrado en la Biblia cristiana, en la que sendos personajes participan y que el premio de Abraham por su obediencia fue una numerosa descendencia.

Estas festividades permiten dilucidar que la memoria social, la tradición cultural, aún está presente en una comunidad maya varios siglos después, los nuevos elementos se han logrado adaptar a las circunstancias de ese momento y brindan un ritual estructurado de acuerdo con las necesidades de una comunidad. En última instancia, sendos rituales comparten un profundo significado común: buscan instaurar un nuevo orden eliminando el mal, sinónimo de la esterilidad, para que triunfe la luz, el Sol, el calor y se logre el bienestar del pueblo¹⁰.

CONCLUSIONES

Si bien tanto los vocabularios maya-español como las fuentes españolas son recursos fértiles para acercarnos a la comprensión de los rituales mayas del periodo Colonial, sin lugar a dudas *El libro de los Cantares de Dzitbalché*, escrito por los propios mayas yucatecos, es un recurso invaluable que guarda elementos relevantes y permite acceder a encontrar el sentido de las ceremonias.

¹⁰ En un estudio realizado por García Gutiérrez (2006) en Dzitnup en 2003 ya no se cita la danza *Kolomche'*, sólo alude a la danza dialogada de Abraham e Isaac; se desarrolla en la parroquia de San Andrés y se identifica a «La cosa mala» con el Diablo y a la luz con el niño Jesús que quiere ser raptado por el Diablo. La organizan los ancianos y se lleva a cabo sin la presencia del párroco. Abraham, a quien llaman *Suku'n*, «Hermano mayor», e Isaac *Its'in*, «hermano menor», simulan con bastones una batalla contra el Mal, en una danza que a decir del investigador es «grotesca». Los doce apóstoles, doce adolescentes, también con bastones, defienden del diablo el 24 de diciembre a Abraham, Isaac y al niño en el pesebre. Los niños, como en la ceremonia de 1971, continúan repartiendo las partes desmembradas del Mal y las reparten entre la población de forma simbólica y lúdica; durante este juego el mal gira el bastón sobre su eje unas trescientas veces.

En las dos ceremonias analizadas, la privada y la pública, se descubre la cosmovisión dual maya, de hecho surgen fuertes contrastes a la vez que elementos en común. La primera sucede en el tiempo nocturno, a través de la fosa se penetra en las aguas subterráneas propias del inframundo y del ámbito femenino, el de la gran madre tierra. Se busca exaltar la feminidad y los valores relevantes para ellas, como la ternura, el tejer, el hilar, la procreación y la sexualidad; las flores aparecen como un elemento afín a su género. A las mujeres pertenece lo oculto y lo privado, sufren una muerte ritual mientras danzan bajo la protección de la Luna, diosa a quien dirigen la ofrenda, y renacen como seres dispuestas a cumplir su destino: la maternidad.

Por contraste, en la ceremonia masculina se exalta al guerrero, a la agilidad y destreza de los danzantes que demuestran con sus movimientos recios y compactados la fuerza y destreza de su juventud, al igual que su virilidad; se enaltece la guerra y la cacería; la flecha y el arco son sus instrumentos distintivos. Los varones personifican las potencias luminosas celestes, cargadas de energía calorífica. El día es el tiempo de los hombres, su espacio es en la gran plaza comunitaria, el espacio público, la expresión masculina es hacia el exterior, se reafirma la intrepidez no sólo del guerrero-cazador, sino también la de la víctima, quien continúa mostrando su valía hasta desfallecer y poder contemplar el rostro solar. Los danzantes participan de la fuerza sagrada del dios protector: el padre Sol, aquél que simboliza la entidad masculina que rige al mundo, por ello su deber es sustentarlo con el arrojado de su propia danza y con la sangre del cautivo. Y la sangre, al igual que lo es el agua subterránea en la ceremonia femenina, es el líquido vital que permite la vida, por ello se conjugan en la tierra y logran su fertilización.

Sendos rituales son un reflejo más de la oposición binaria complementaria característica de la tradición mesoamericana, la díada del principio femenino y el masculino se muestra con transparencia en cada una de las ceremonias, porque en su acción conjunta lo que persiguen es en última instancia la fertilidad. Ella, la mujer, es la encargada del proceso de reproducción y él de conseguir el sustento, reiteran un orden cósmico que permita a la mujer y al hombre maya continuar su existencia, de ahí que las ceremonias están impregnadas de un simbolismo que se refiere a la vida misma. Por ello, como se trata de aspectos fundamentales del ser, es que a pesar del tiempo han llegado hasta nosotros estos cantares.

APÉNDICE

RITUALES FEMENINOS

CANTAR 7

KÁY-NICTÉ

1. X-CIIH-XCIIHPAN-U-
2. DZU-LIKIL-YOOK KAAX
3. TU-BIN-U-HOPBAL
4. TU-CHUMUC- C[A]N [C]AAN
5. TUX-CU-CH'UUYTAL
6. U-ZAZICUNZ-YOOKOL
7. CAB-TU-LACAL KAAX
8. CHEN-CI-CI-U-TAL-IIK
9. U-UDZBEN BOOC
10. U-DZU-KUCHUL-CHUMUC
11. CAAN-CHEN-ZACTTIN
12. CAB-U-ZAZILIL-YOOK
13. TULACAL-BAAL-YAN
14. CIMAC OLIL-TI U TULACAL
15. MALOB-UINIC
16. DZOOC-COHOL-TU-ICHIL
17. U-NAAK-KAAX-TUUX
18. MAIXIMAC MEN MAX
19. HEL-U-YILCONEIL-LEIL
20. BAAX-[C]-TAAL-C'BEET
21. T-TAZAH-U-LOL-NIC-TÉ
22. U-LOL-CHUCUM-U LOL-U
23. DZUL-ULOL-X... MILAH
24. T-TAZAH POM-H'ZIIT-
25. BEYXAN-XCOC-BOX
26. BEY XAN-TUMBEN-HIIB
27. TOOK-YETE-TUMBEN
28. KUCH-TUMBEN LUCH
29. BOLOM-YAAX-TOOK-
30. TUMBEN-PEEDZILIL
31. TUMBEN-XOOT-BEY
32. XAN-U-CAN-X-ULUM
33. TUMBEN-XANAB
34. TULACAL-TUMBEN-
35. LAIL-XAM U-KAXIL
36. C'HOOL-U-TIAL-C-
37. POOC-NIICTÉ-HA

KAY NICTÉ
CANTO DE LA FLOR

1. La bellísima luna
2. se ha alzado sobre el bosque;
3. va encendiéndose
4. en medio de los cielos
5. donde queda en suspenso
6. para alumbrar sobre
7. la tierra, todo el bosque.
8. Dulcemente viene el aire
9. y su perfume.
10. Ha llegado en medio
11. del cielo; resplandece
12. su luz sobre
13. todas las cosas. Hay
14. alegría en todo
15. buen hombre.
16. Hemos llegado adentro
17. del interior del bosque donde
18. nadie
19. <nos> mirará
20. lo que hemos venido a hacer.
21. Hemos traído la flor de la plumeria
22. la flor del *chucum*, la flor
23. del jazmín canino, la flor de...
24. Trajimos el copal, la rastrera cañita *ziit*,
25. así como la concha de la tortuga terrestre.
26. Asimismo el nuevo polvo de calcita
27. dura y el nuevo
28. hilo de algodón para hilar; la nueva jícara
29. y el grande y fino pedernal;
30. la nueva pesa;
31. la nueva tarea de hilado;
32. el presente del pavo;
33. nuevo calzado,
34. todo nuevo,
35. inclusive las bandas que atan
36. nuestras cabelleras para
37. tocarnos con el nenúfar;

38. BEYXAN-C-HOOPZA
39. [H] UB-BEY-U-X-KI
40. LIIZ-DZOCI-DZOCI-T
41. YANON-TU-DZU-KAA[X]
42. TU-CHI-NOH-HALTUN
43. U-TIAL-C'PAAT-U-
44. HOKOL-X-CIICHPAN
45. BUUDZ-EK-YOOKOL
46. KAAAX- -PITAH
47. NOOKEEX-LUUZU
48. KAXIL-A-HOLEX
49. BATENEEX-HEE
50. COHICEEX-UAY
51. YOKOL-CABILE
52. X-ZUHUYEX-X-CHU-
53. PALELEX-HEL U

38. igualmente el zumbador
39. caracol y la anciana
40. [maestra]. Ya, ya
41. estamos en el corazón del bosque,
42. a orillas de la poza en la roca,
43. a esperar
44. que surja la bella
45. estrella que humea sobre
46. el bosque. Quitaos
47. vuestras ropas, desatad
48. vuestras cabelleras;
49. quedaos como
50. llegasteis aquí
51. sobre el mundo,
52. vírgenes, mujeres
53. mozas...

CANTAR 4

COOX-H-C-KAM-NICTE

1. CIMAAC-OLAILIL-
2. TAN-C-KAYIIC-
3. TUMEN BINCAH
4. C'KAM-C'NICTE
5. TULACAILIL X CHUUP
6. XLOOB-BAYEN-
7. CHEN-CHEHLAH
8. CHEH-LAMEEC
9. U-YIICH-TUT-ZIIT
10. U-PUUCZIICALIL
11. TUT DZUU-U TZEM
12. BAILX-TUMEN-
13. TUMEN-YOHEEL
14. T'YOLAL-U-DZIIC
15. U-ZUHUYIL-COLELIL
16. TI-U-YAA[CUNAH]
17. KAYEEX-NICTEIL
18. C'YANT-CEEX-
19. NAAON-YETEL
20. NOH-YUM AH'KULEL
21. AH-TAN CAAN CHE
22. AH-CULEL HKA[Y]
23. CONEEX CONEEX
24. C'DZA-C'OLAALIL
25. TU-TAAN-X-ZUHUZ {Y}

VAMOS AL RECIBIMIENTO DE LA FLOR

1. Alegría
2. cantamos
3. porque vamos
4. al Recibimiento de la Flor.
5. Todas las mujeres
6. mozas,
7. [tienen en] pura risa
8. y risa
9. sus rostros, en tanto que saltan
10. sus corazones
11. en el seno de sus pechos.
12. ¿Por qué causa?
13. Porque saben
14. que es porque darán
15. su virginidad femenil
16. a quienes ellas aman.
17. ¡Cantad La Flor!
18. Os ayudarán (acompañarán)
19. el Nacom y el
20. gran Señor Ah Kulel
21. presentes en el cadalso.
22. El Ah Kulel canta:
23. «Vámonos, vámonos»
24. a poner nuestras voluntades
25. ante la Virgen

- | | |
|----------------------------|-----------------------------------|
| 26. X'CIICHPAN-ZUHUY | 26. la Bella Virgen |
| 27. COLEL-BIL-U | 27. y Señora |
| 28. LOLIL-LOOB-AYEN | 28. la Flor de las Mozas |
| 29. TUT-CAN-CAAN-CHE | 29. que está en su alto cadalso, |
| 30. [U]COLEBIL-XM... | 30. la Señora... |
| 31. ZUHUY KAAK-U | 31. Suhuy Kaak. |
| 32. BEYX [A]N-XCI[C]H[P]AN | 32. Asimismo [ante] la Bella |
| 33. X'KAM-LE-OOCH | 33. X Kanleox |
| 34. X-CIICHPAN X-AH-Z | 34. y [ante] la Bella X Z |
| 35. OOT-YETE [L]X-CIICHPAM | 35. oot y la Bella |
| 36. COLEL-X-ZUHUY-X | 36. Señora Virgen |
| 37. TTOOT-MUCH | 37. XT'oot'much. |
| 38. LAITIE-DZIIC-UTZIL | 38. Ellas son las que dan el Bien |
| 39. CUXTALIL-UAY-YO[K] | 39. a la Vida aquí sobre |
| 40. PEET [N]E-UAY-YO[K] | 40. la Región, aquí sobre |
| 41. CHAK-ME-TU-ZUUT | 41. la Sabana y a la redonda |
| 42. LUMIL-UAY-UITZIL | 42. aquí en la Sierra. |
| 43. COOX-COOX-CONEEEX | 43. Vamos, vamos, vámonos |
| 44. PALALEEX-BEEY | 44. jóvenes; así |
| 45. C-DZAIC-CICI-CIMAC | 45. daremos perfecto regocijo |
| 46. OLIL-UAY-DZITIL | 46. aquí en **útil |
| 47. PIICH-DZITIL-BALCHE | 47. Piich, **útil Balche. |

CANTAR 14

(CANTAR SIN TÍTULO)

I

HTI-TU-BELIL-UA
UTAAL-KIN-UAY

1. TII-CA-KÁY-CHAH-ZAC-PACAL-
2. TU-KAB-LAIL-YAA[X] CHE-
3. TII-YAN-XAN-X-CIIP-CHOHIL
4. CHAN-X-CHUULEEB-BEY
5. XAN X-KUKUN-LAIL-ZAC-CHICH
6. TU-LACAL-CIIMAAC-YOOL-
7. U-YALAAKOOB-YUM-KU-
8. HEBIX-XAN-H'COLEBIL
9. YAN-YAALAK-H'E...IX-CHAN-
10. XMUU-KUY-CHAN-X-DZIDZIIBIL
11. YETEL-XAN-X-CHIN-CHIN-
12. BAC-LAL-LAIL-XAN-X-
DZUNUUN
13. LAIL-LAIIX-U-YAALAK CHIICH'
14. X-CIICHPAN-XUNAN-COLEBIL-
15. LAIL-UA-YAN-CIMAAC [OLIL]

(CANTAR SIN TÍTULO)

I

1. Allí cantas torcacita
2. en las ramas de la ceiba.
3. ¡Allí también el cuclillo,
4. el *charretero* y el
5. pequeño *kukum* y el sensontle!
6. Todas están alegres,
7. las aves del Señor Dios.
8. Asimismo la Señora
9. tiene sus aves: la pequeña
10. tórtola, el pequeño cardenal
11. y el *chinchin*-
12. *bacal* y también el colibrí.
13. Son estas las aves
14. de la Bella Dueña y Señora
15. Pues si hay alegría

16. ICHIL-LAY-BAL-CHEOB-
17. BAAX-TEN-MA-U-CIMAAC-TAL
18. OL-TON-UA-BEILOOB
19. LAITIOB-TAC-TU-ZAZ-TAL
20. PENCECH-HADZ-UTZ-OOB
21. CHEN-KAY-CHEN-BAXAAL
22. CU-MAN-TU-TU-CUULOOB

16. entre los animales,
17. ¿por qué no se alegran
18. nuestros corazones? Si así son
19. ellos al amanecer:
20. ¡bellísimos!
21. ¡Sólo cantos, sólo juegos
22. pasan por su pensamientos!

CANTAR 15

(CANTAR SIN TÍTULO)

II

1. DZAEX-A-HADZUUTZ-NOKEEX
2. DZOOC-U-KUCHUL-KIN-H' CIMAC-
OLIL
3. XEECH-U-TZOU-TZOTZEL-A POL
4. DZA-U-LEMCEECH-CIICH-CEL-MIL
5. A NOK-DZA-HADZUTZ-XANAAB
6. CH'UUY-CINZAH-A-NUUCUUCH-
7. TUUP TU-TUPIL-A-XICIN-DZA
8. MALO BOOCHH-DZ-A-U-
KEEXILOOB
9. A-X-CIICH PAN-CAAL-DZAU-U-
BAAKAAL
- 10 HOP-MEN-HOP-TU-NAK-A-KAB
11. T-KAIL-BEILT-CAA-I-LAAC
12. CIICH PAMEECH-HEBIIX
13. [MAIX] MAACE-UAY-TUT-CAHIL-H'
14. DZIIT-BALCHEÉ-CAH-IN-
YACUMAECHE
15. X-CICHPAN-COLEL-BIIL-
LAIBEILTIC-
16. IN-KAAT-CA-I [LABE]ECH-H'AACH
17. ZEMPEECH-CII[CHPAM]ECH-
TUMEN-CU-
18. YAN-CA-CHIICPAACEECH-TI-X-
BUUDZ
19. EK-TU-MEN-CAUDZIBOOLTEECH-
TAC
20. LAIL-U-YETEL-U-X-LOL-NICTE-
KAAX-

CANTAR SIN TÍTULO

II

1. Poneos vuestras bellas ropas;
2. ha llegado el día de la alegría;
3. peinad la maraña de vuestra cabellera;
4. poneos la más bella
5. de vuestras ropas; poneos vuestro bello
calzado;
6. colgad vuestros grandes
7. pendientes en los pendientes de vuestras
orejas; poneos
8. buena toca; poned los galardones
9. de vuestra bella garganta; poned lo que
enroscaís y
10. reluce en la parte rolliza de vuestros
brazos
11. Preciso es que seáis vista
12. cómo sois bella cual
13. ninguna, aquí en el asiento
14. de Dzitbalché, pueblo. Os amo
15. bella Señora. Por esto
16. quiero que seáis vista en verdad
17. muy bella, porque
18. habréis de pareceros a la humeante
19. estrella; porque os desean hasta
20. la luna y las flores de los campos.

- | | |
|---|--|
| 21. CHEN-ZACAN-ZACAN-A NOK-H'X-ZUHUY | 21. Pura y blanca es vuestra ropa, doncella. |
| 22. XEN-A-DZA-U-CIMAC-OLIL-A-CHEE | 22. Id a dar la alegría de vuestra risa; |
| 23. DZA-UTZ-TA-PU-CZIKAL-TUMEN-HELAE | 23. poned bondad en vuestro corazón, porque hoy |
| 24. U-ZUTUCIL-CIMAC-OLIL-TU-LACAL-UINIC | 24. es el momento de la alegría de todos los hombres |
| 25. LAIL-CU-DZAILC-U-YUTZIL-TI-TEECH- | 25. que ponen su bondad en vos. |

RITUALES MASCULINOS

CANTAR 1

X'KOLOM-CHÉ (II)

1. AH' PAPAL-H'MUUKAN
2. UINIC-PPIZAN-CHIMALIL-
3. C-YOOC-LOOB-T-CHUMUC
4. C'KI-UIC-UT-TIAL-U-H'
5. PPIZU-U-MUUKOOB-T
6. X-KOLOM-CHE OKOOT-
7. TU-CHUMUC-C'KI-UIC
8. YAM-UN-PPPEL-XIIB-
9. KAXAN-TU-CHUM-OCOM-
10. TUNIICH-CI-CI-BONAN-
11. YETEL-X-CIICHHPAM
12. H'-CH'OO-DZAN-NEN-YAAB
13. LOL-BALCHÉ-U-BOCINTÉ
14. BAYTAN-TU-KAB-TUT
15. YOC-TUT-UINCLIL-XAN
16. CIH-A-UOL-CIICHCELEN
17. XIIB-TECHÉ-A-CAÁ-
18. A-UILAH-U-YIICH-A YUM-
19. CAAN-MAA-TU-YANTAAL
20. ...N-ZUUTCEECH-UAY-YOOK
21. [CAB]-IL-YANAL-U-KUKMEEL
22. LIL-CHAN-DZUNUN-UA-
23. YANAL-U-KEU-LEL-U-
24. ...EL-CIICH-CELEM-CEEH
25. H'CHAC-MOOL-CHAN-
26. X-KOOK' UA-CHAN-KAMBUUL-
27. DZA-A-UOL-TUCULNEN-
28. CHEN-TI-A-UYMIL-MAA
29. A-CH[A] ZA[HAC]IL-MAA

X-KOLOM-CHE (II)

1. Mocetones recios,
2. hombres del escudo en orden,
3. entran hasta el medio
4. de la plaza para
5. medir sus fuerzas
6. en la Danza del Kolomché.
7. En medio de la plaza
8. está un hombre
9. atado al fuste de la columna
10. pétrea, bien pintado
11. con el bello
12. añil. Puéstole han muchas
13. flores de Balché para que se perfume;
14. así en las palmas de sus manos, en
15. sus pies, como en su cuerpo también.
16. Endulza tu ánimo, bello
17. hombre; tú vas
18. a ver el rostro de tu Padre
19. en lo alto. No habrá de
20. regresarte aquí sobre
21. la tierra bajo el plumaje
22. del pequeño Colibrí o
23. bajo la piel
24. ...del bello Ciervo.
25. del Jaguar, de la pequeña
26. Mérula o del pequeño Paují
27. Date ánimo y piensa
28. solamente en tu Padre; no
29. tomes miedo; no es

30. LOOB-CUN [BET]BIL-TECHIL
31. CIICHPAN-X-CHUPALAL
32. LAKINT-CEECH-TAA
33. ZUTUCIL-A-TAL-A-U...
34. TAM-BIN-MAA-CHIIC
35. ZAHCIL-DZA-A-VOL-TII
36. BAALX-CUN-MANTECH
37. HE-CU-TAAL-NOHYUM
38. HOL-POP-TU-N-TAAL
39. YETEL-U-H'ACULEEL
40. BEYXAN-AH'-AHAU-
41. CAN-PEECH-H'EE CU
42. TAALO-TU-XAX-CU
43. TAAL-NOHOCH NA
44. CON-AKÉ-HÉ-CU
45. TAL-BATAB-H...
46. CHEE-NEN-CIM
47. CIMACAC-A-UOL
48. TU-MEN-TECHEÉ
49. LAIL-ALAN-TEECH
50. CA-A-BIIZ-U-THA
51. N-UET-CAHALOOB
52. TU-TAN-C'CIICH
53. CELEN-YUM
54. LAITI-DZAMNIL
55. UAY-T-YOOKOOL-CA[B]
56. DZOCILIL-U-MAN
57. YAACAACH...
58. TITUN-ZALAM...

30. malo lo que se te hará
31. Bellas mozas
32. te acompañan en tu
33. paseo de pueblo en pueblo...
34. ...No tomes
35. miedo; pon tu ánimo
36. en lo que va a sucederte.
37. Ahí viene el gran Señor
38. Holpop; viene
39. con su Ah-Kulel;
40. así también el Ahau
41. Can Pech, ahí
42. viene; a su vera
43. viene el gran Na-
44. con Aké; ahí viene
45. el Batab H...
46. Ríe, bien
47. endúlcese tu nimo
48. porque tú eres
49. a quien se ha dicho
50. que lleve la voz
51. de tus convecinos
52. ante nuestro Be-
53. llo Señor
54. aquél que está puesto
55. aquí sobre la tierra
56. desde hace ya
57. muchísimo [tiempo]
58.

CANTAR 13

X'OKOOT-KAY H'PPUM-T-HUUL

1. X-PACUM-X-PACUM-CHE
2. TI-HUM-PPEL-TI-CAAPPEL
3. COOX-ZUUT-TUT-HAL-CHE
4. T-ALCA-OKOOT TAC-OXPPPEL
5. CII LIIZ U-TAN-A-POL
6. MALÓ-PPILHA-UICH
7. MAA-MENT TIC-X-TTILEICH
8. TIAL-CAA-CH'A-U-TOHOL
9. A-CI-ZUUZMA-U-YEÉ A-HUUL
10. A-CI-XAAB-CHEILT-MA-U-ZUMIL
11. A-PPUM-A DZAMAÁ-MALOOB

CANCIÓN DE LA DANZA DEL ARQUERO FLECHADOR

1. Espiador, espiador de los árboles,
2. a uno, a dos
3. vamos a cazar a orillas de la arboleda
4. en danza ligera hasta tres.
5. Bien alza la frente,
6. bien avizora el ojo;
7. no hagas yerro
8. para coger el premio.
9. Bien aguzado has la punta de tu flecha,
10. bien enastada has la cuerda
11. de tu arco; puesta tienes buena

- | | |
|------------------------------------|---|
| 12. YIITZ-X-CAATZIM- TUT-KUUK | 12. resina de <i>catsim</i> en las plumas |
| 13. MEEL-U-YIIT-U-CHILBIL-A-HUUL | 13. del extremo de la vara de tu flecha |
| 14. A-CI-CHOIMAÁ-U-BA-U- | 14. Bien untado has |
| 15. TZATZEL-XIBIL-CEH-TU- | 15. grasa de ciervo macho |
| 16. MUUK-A-KAB- TU-MUUK A | 16. en tus bíceps, en tus muslos, |
| 17. UOC- TÁ'PIIX-TA-TTOON- | 17. en tus rodillas en tus gemelos, |
| 18. TAA-CHA'ALATEL-TAA TZÉM / | 18. en tus costillas, en tu pecho. |
| 19. DZAA-OXPEL-ALCÁ-ZUUT-TUT | 19. Da tres ligeras vueltas |
| 20. PACH-LEIL-OCÓM-TUM-BONAN | 20. alrededor de la columna pétreo pintada, |
| 21. LAIL-TUUX-KAXAAN-LEIL-XIBIL | 21. aquella donde atado está aquel viril |
| 22. PAL-H'ZAC-ZUHUY-UINIC | 22. muchacho, impoluto, virgen, hombre. |
| 23. DZAA-U-YAAX-TI CÁ-ZUTIL | 23. Da la primera; a la segunda |
| 24. CHH'A-A-PPUM-DZA-U-HUL-CH[EIJL | 24. coge tu arco, ponle su dardo |
| 25. TOH-TANT-U-TZEM-MA-KABEILT | 25. apúntale al pecho; no es necesario |
| 26. A-DZIIC-TU-LACAL A MUUK-TIYAL- | 26. que pongas toda tu fuerza para |
| 27. A-HUUL-LOMTCI-TIOLAL-MAU | 27. asaetearlo, para no |
| 28. KILIC-TU-TAMIL-U-BAKEL-U- | 28. herirlo hasta lo hondo de sus carnes |
| 29. TIAL-CA PAATAC-U-MUK-YAATIC | 29. y así pueda sufrir |
| 30. HU-HUM-PPITIL-LEY-U-YOTA | 30. poco a poco, que así lo quiso |
| 31. CILICHCELEM-YUM-KU | 31. el Bello Señor Dios |
| 32. TU-CAA-ZUUT-CA-DZAA-TI-LEIL | 32. A la segunda vuelta que des a esa |
| 33. OCÓM-TUM-CHO-CÁ-ZUUT | 33. columna pétreo azul, segunda vuelta |
| 34. CA-DZAE-CAHULIC-TU-CAATEN | 34. que dieres, fléchalo otra vez. |
| 35. LAILO-YAN-A BEILTIC-XMÁ-MÁ | 35. Eso habrás de hacerlo sin |
| 36. A PAATIC A UOKOOT-TU-MEN | 36. dejar de danzar, porque |
| 37. BAIL-U-MENTIC-MALÓ-CHI- | 37. así lo hacen los buenos |
| 38. MA [L] H'BATEL-UINIC-TUT | 38. escuderos peleadores hombres que |
| 39. TEETAL-U-TIAL-U-DZA-UTZ | 39. se escogen para dar gusto |
| 40. T-YIICH-YUM-KU- | 40. a los ojos del Señor Dios. |
| 41. LAIL-CU-TIPPIL-KIN | 41. Así como asoma el sol |
| 42. T-YOKOL-KAAX-T-LÁKIN- | 42. por sobre el bosque al oriente, |
| 43. CU-HOPPOL-HUL-PPUM | 43. comienza, del flechador arquero, |
| 44. KAY-LEIL-CHIMAL-HBA- | 44. el canto. Aquellos escuderos |
| 45. TEIL-U-DZAICOOB-TULACAL. | 45. peleadores, lo ponen todo. |

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACUÑA, René. 1978. *Farsas y representaciones escénicas de los mayas antiguos*. Serie Cuadernos 16. CEM, IIFL. UNAM. México DF.
- ÁLVAREZ, María Cristina. 1997. *Diccionario etnolingüístico del idioma maya yucateco colonial*. CEM, IIFL. UNAM. México DF.
- ARZÁPALO MARÍN, Ramón (Editor y traductor). 1987. *El ritual de los Bacabes*. Serie de Fuentes para el estudio de la cultura maya 5. CEM, IIFL. UNAM. México DF.
- . (Editor). 1995. *Calepino de Motul: Diccionario maya-español*. 3 vols. IIA. UNAM. México DF.

- BARRERA VÁSQUEZ, Alfredo. 1965. *El Libro de los Cantares de Dzitbalché*, traducción, introducción y notas de... Serie Investigaciones 9. INAH. México DF.
- . (Editor). 1980. *Diccionario maya Cordemex. Maya-español. Español-maya*. Ediciones Cordemex. Mérida.
- BASAURI, Carlos. 1931. *Tojolabales, tzeltales y mayas. Breves apuntes sobre antropología, etnografía y lingüística*. Talleres Gráficos de la Nación. México DF.
- BENAVENTE, Toribio de (MOTOLINÍA). 1971 *Memoriales o Libro de las cosas de la Nueva España*. Ed. E. O'Gorman. Serie de Historiadores y Cronistas de Indias 2. IIH. UNAM. México DF.
- Códice Florentino*. 1979. *Manuscrito 218-220 de la Colección Palatina de la Biblioteca Medicea Laurenziana*. Ed. facs. 3 vols. Secretaría de Gobernación. Archivo General de la Nación. México DF.
- Códice Vaticano Latino*. 1964-1967. En *Antigüedades de México*. Ed. Lord Kingsborough. Vol. 1. Secretaría de Hacienda y Crédito Público. México DF.
- DOESBURG, Sebastián van. 2001. *Códices cuicatecos. Porfirio Díaz y Fernández Leal. Contexto histórico e interpretación*. Editorial Porrúa. México DF.
- DURÁN, fray Diego. 1967. *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la tierra firme*. 2 Vols. Editorial Porrúa. México DF.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Oscar A. 2006. «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano». *América sin nombre. Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante* 8: 43-50.
- Historia Tolteca-Chichimeca*. 1976. INAH. México DF.
- LANDA, fray Diego de. 1966. *Relación de las cosas de Yucatán*. Editorial Porrúa. México DF.
- LAS CASAS, Gonzalo de. 1994. «La guerra de los chichimecas». Fragmentos en *Lecturas históricas mexicanas* 1, Ed. E. de la Torre, pp. 310-315. UNAM. México DF.
- LINTON, Ralph. 1926. «The Origing of the Skidi Pawnee Sacrifice to the Morning Star». *American Anthropologist* 28 (3): 457-466.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo. 2001. «El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana». En *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*. Coords. J. Broda y F. Báez-Jorge. Fondo de Cultura Económica. México DF.
- MALER, Teobert. 1911. *Explorations in the Department of Peten, Guatemala, Tikal*. Vol. 1. Memoirs of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology V). Cambridge (Kraus Reprint. Nueva York. 1976).
- MONTGOMERY, John. 2002. *Dictionary of Maya Hieroglyphs*. Hippocrene Books, Inc. Nueva York.
- MONTGOMERY, John y Christophe HELMKE. 2007. *Dictionary of Maya Hieroglyphs*. <http://www.famsi.org/spanish/mayawriting/dictionary/montgomery/index.html>
- MUÑOZ CASTILLO, Fernando. 2000. *Teatro maya peninsular: precolombino y evangelizador*. Ayuntamiento de Mérida. Mérida.
- NÁJERA CORONADO, Martha Iliá. 2007. *Los cantares de Dzitbalché en la tradición religiosa mesoamericana*. CEM, IIFL. UNAM. México DF.
- RUZ SOSA, Mario Humberto. 1997. «Caracoles, dioses, santos y tambores. Expresiones musicales de los pueblos mayas». En *Gestos cotidianos. Acercamientos etnológicos a los mayas de la época colonial*. Ed. M. H. Ruz, pp. 179-220. Instituto de Cultura de Campeche, Universidad Autónoma de Campeche y Autónoma del Carmen e Instituto Campechano. Campeche.
- TURNER, Víctor. 1988. *El proceso ritual*. Taurus. Madrid.