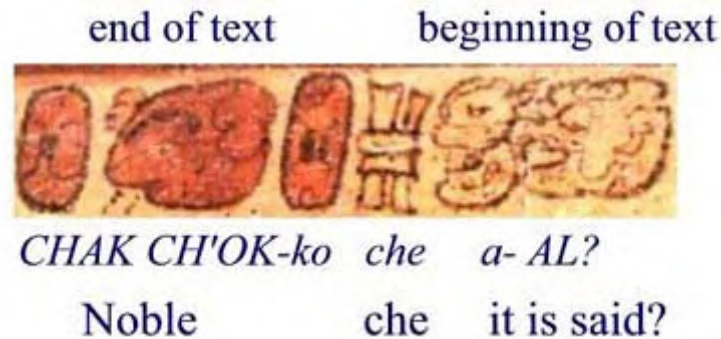


FAMSI © 2007: Kerry Hull

Un Análisis Comparativo del Arte Verbal Ch'orti' y de las Estructuras del Discurso Poético en la Escritura Jeroglífica Maya

Traducido del Inglés por Eduardo Williams



Año de Investigación: 2001

Cultura: Ch'orti' Maya

Cronología: Clásico

Ubicación: Jocotán, Guatemala

Sitios: Jocotán, Escobial, Amatillo, Kanaparé Arriba, Las Lajas, Guareruche, Quebrada Seca, Pakrén, Titikopote

Tabla de Contenido

[Introducción](#)

[La Estructura Poética del Ch'orti'](#)

[Supresión de Coplas](#)

[Supresión](#)

[Coplas Aumentativas](#)

[Construcciones de Tercetos](#)

[Quiasma](#)

[La Poesía y la Escritura Jeroglífica](#)

[Coplas y Paralelismo](#)

[Tercetos, Cuartetos y Frases Poliestilísticas](#)

[La Poesía Ch'orti' y la Escritura Jeroglífica](#)

[Metáfora y Coplas](#)

[Merismus](#)

[Cúspides de Episodios](#)

[Las Alas del Eclipse](#)

[Conclusiones](#)

[Lista de Figuras](#)

Referencias Citadas

Introducción

Este proyecto, financiado por la Fundación para el Avance de los Estudios Mesoamericanos, Inc. (FAMSI), se enfocó sobre la documentación de formas de discurso poético en el maya Ch'orti'. El objetivo principal de este proyecto fue el de registrar, transcribir y traducir las varias oraciones y las historias orales que contienen estructuras poéticas en Ch'orti'. Este esfuerzo se vio principalmente motivado por el hecho de que tales formas de habla están desapareciendo rápidamente de entre los mayas Ch'orti' en la actualidad. La generación más joven ha abandonado en gran medida el uso del discurso poético, conjuntamente con sus contextos ceremoniales. Este proyecto fue un intento de documentar lo más completamente posible las varias manifestaciones del arte verbal (en su actuación ritual cuando fuera posible).

El segundo objetivo de este proyecto fue obtener un entendimiento de los métodos de estructuración y del imaginario poético asociado con el arte verbal Ch'orti'. El uso dominante del lenguaje poético en ceremonias asegura la presencia de referentes arcaicos y de expresiones altamente metafóricas que pueden no aparecer fuera de estos contextos rituales. La estructuración poética ayuda a la preservación de relaciones fosilizadas entre conceptos a través de coplas y de otros medios. Las formas poéticas de habla Ch'orti' son en sí mismas una bendición para decodificar la compleja mitología y las metáforas que subyacen el discurso ritual Ch'orti'.

El objetivo final de este proyecto fue llevar a cabo un análisis comparativo del arte verbal Ch'orti' y de las estructuras del discurso poético de la escritura jeroglífica maya. El apoyo de FAMSI hizo posible la parte de este proyecto que consistió en trabajo de campo, la cual fue necesaria para recolectar los suficientes datos sobre la poesía Ch'orti' para el análisis comparativo final. La investigación en esta etapa final del proyecto está enfocada sobre el uso de la información sobre los Ch'orti' como un tipo de plantilla para un estudio a gran escala sobre las formas de discurso poético encontradas en la escritura jeroglífica. Las actuales investigaciones (Houston *et al.* 2000) han demostrado que el Ch'orti' refleja cercanamente el lenguaje de las inscripciones mayas desde el punto de vista de la gramática, de la fonología y del léxico. Yo creo que esta íntima relación entre el Ch'orti' y el lenguaje que constituye la mayor parte de los textos jeroglíficos anticipa la presencia de rasgos poéticos y de imaginario metafórico igualmente compartidos.

La investigación para esta etapa del proyecto financiada por FAMSI empezó en mayo de 2001 y duró hasta enero de 2002. Más trabajo de campo se llevará a cabo de enero a julio de 2002. El trabajo de campo se desarrolló en Jocotán, Guatemala, y sus caseríos circundantes como Escobial, Amatillo, Las Lomas, Las Lajas, Guareruche, Quebrada Seca, Suchiker, Pelillo Negro, Kanaparé Arriba, Pakrén y Titikopote. Los datos recolectados de esta parte del proyecto financiada por FAMSI resultaron en la

recolección, la transcripción y la traducción de más de 40 oraciones curativas de 16 curanderos Ch'orti'. Cuatro ceremonias relacionadas no curativas también se registraron. Además, 22 cuentos tradicionales de nueve individuos también se recabaron y se analizaron para su contenido poético. En términos del contenido léxico, el análisis de estos textos resultó en la documentación de mucho más de 100 términos arcaicos que se restringen a estos contextos rituales y que no aparecen en ningún diccionario Ch'orti' existente hasta la fecha. Una vez recabados estos textos, aparte de otros 35 textos procedentes de anterior trabajo de campo apoyado por FAMSI, sirvieron como base para discusiones detalladas con estos y otros curanderos acerca de sus formas poéticas, sus metáforas y sus conceptos relacionados con la curación. El resumen presentado abajo es una evaluación preliminar de los datos recabados hasta ahora.

Entregado el 4 de marzo del 2002 por:

Kerry Hull

kerryasa@aol.com

La Estructura Poética del Ch'orti'

Los ejemplos más comunes de discurso poético actualmente están en las ceremonias curativas. Aunque los *curanderos* cada vez son más difíciles de encontrar en muchos caseríos, hay una cantidad suficiente que comparte una tradición común para proporcionarnos una considerable cantidad de textos poéticos. Algo inherente a tales rituales curativos es la consistente presencia de terminología arcaica que a veces no se entiende bien ni siquiera por los propios *curanderos*. Una característica de los ritos curativos Ch'orti' que es aparente de inmediato es el uso generoso del español por parte de los curanderos. Esto representa una mezcla complicada que incorpora el 'lenguaje del poder' dentro de su discurso por razones de prestigio y, más pragmáticamente, porque es una ayuda para completar las mitades de las coplas cuando un elemento parecido es difícil de encontrar en Ch'orti', por ejemplo tu't e rum, tu't e tierra, "*en la tierra, en el terreno*." Esto ha tenido como resultado el cambio de muchos términos rituales con "equivalentes" del español, aunque en realidad muchos elementos léxicos españoles son altamente reinterpretados.

Las importantes contribuciones de John Fought al entendimiento de las narrativas de tiempo Ch'orti' (1976) y del patrón cíclico en el discurso Ch'orti' (1985) sobresalen como los únicos aspectos del arte verbal Ch'orti' que se han estudiado hasta la fecha. En su artículo "*Time Structuring in Chorti (Mayan) Narratives*" (Estructura temporal en las narrativas [mayas] Ch'orti') (1976), Fought argumentó que los Ch'orti' organizan los eventos en las narrativas basándose en deixis, elementos relacionales aparte de una

combinación de componentes semánticos y de dispositivos lingüísticos, así como en medios retóricos (como partículas narrativas y repetición). En otro estudio intitulado "*Cyclical Patterns in Chorti' (Mayan) Literature*" (Patrones cíclicos en la literatura [maya] Ch'orti') (1985), Fought argumentó que las coplas surgen a través de "la explotación de los más básicos recursos sintácticos de las lenguas mayances" (135). Fought sostiene que las coplas Ch'orti' están basadas en dos clases fundamentales de predicación. La primera es nominal e intransitiva, lo que él define como "dos elementos [que] se yuxtaponen [y] se ponen en lugar simétricamente igual" (135). La segunda forma es el tipo posesivo de predicación, en la cual "el constituyente poseído lleva un prefijo (o bien ocurre con una partícula especializada) que lo subordina al poseedor" (135). Las coplas en Ch'orti', según Fought, operan en un ciclo organizativo a gran escala y de múltiples niveles (136).

En términos del contenido poético, el Ch'orti' sigue de cerca la tradición de la mayoría de las lenguas mayances al emplear coplas en el principal mecanismo estructurante. Hasta ahora en este proyecto mi investigación se ha enfocado sobre la documentación del discurso poético dentro de las oraciones de las ceremonias curativas cuya composición central consiste en coplas paralelas. De importancia fundamental para los ritos curativos Ch'orti' es la descripción de los espíritus malignos que son responsables de la enfermedad, a través de sinécdoque en las líneas de la copla. Lo más común es referirse al cuerpo del espíritu maligno a través de distintas combinaciones de ciertos elementos como "mano", "pie", "cara", "caminar" y "correr."

<i>takar umakje'yr uyok</i>	con el tapón de agua de su pie
<i>takar umakje'yr uk'ab'</i>	con el tapón de agua de su mano
<i>takar usutu'tjutir u't</i>	con el remolino de su cara
<i>takar usutu'tjutir uk'ab'</i>	con el remolino de su mano
<i>takar usakb'urichir u't</i>	con el simple calor de su cara
<i>takar usakb'urichir uxamb'ar</i>	con el simple calor de su andar
<i>takar ufiibrir uk'ab'ob'</i>	con la fiebre de sus manos
<i>takar ufiibrir u'tob'</i>	con la fiebre de sus caras
<i>takar umalairir ixamb'ar</i>	con el mal aire de tu andar
<i>takar umalairir iwajner</i>	con el mal aire de tu correr

En estos casos el cuerpo del espíritu malévolo que está causando la enfermedad es referido a través de sinécdoque, ya sea mencionando dos de sus partes corporales o las acciones asociadas con ellas. Este uso de sinécdoque en estas estructuras de coplas actúa como dispositivo enmarcador para la estructura de gran parte de la oración. En el ejemplo citado arriba el sinécdoque de "sus manos/ sus caras" se deriva de la creencia Ch'orti' de que los espíritus malignos que residen en unos 500,000 (más o menos) diferentes niveles del inframundo 'juegan' (o sea que de manera traviesa causan la enfermedad; ver [Hull 2000](#)) con la gente de este mundo usando todo su

cuerpo. En este último ejemplo de una oración para una mujer que tiene fiebre, los espíritus malignos son los responsables de infectarla con una forma de su '*mal calor*', o '*calor maligno*'. (La traducción de todos los términos relacionados con '*calor*' y '*sudor*' en estos contextos curativos son interpretaciones aproximadas, ya que los conceptos no se prestan a una definición simple). Hay muchas formas de calor injurioso que poseen estos espíritus y que pueden transferir a los humanos (ver la descripción de algunas de ellas abajo).

Supresión de Coplas

Las coplas en Ch'orti' consistentemente hacen uso de supresión de frases verbales en la segunda parte de la línea de la copla. Por ejemplo:

<i>A'si wato'b' tamar enyax alaguna</i>	Ellos vienen a jugar en la laguna verde
<i>tamar ensak alaguna</i>	en la laguna blanca

La segunda mitad de la copla trunca la frase verbal y solamente sigue una frase preposicional. Las lagunas a las que se hace referencia aquí son grandes cuencos de agua en el cielo, en los cuales los espíritus malignos "juegan". Hay varias opciones sobre cuántos de estos grandes cuencos de agua hay en el cielo, pero la cantidad que usualmente se menciona es entre dos y cuatro. En algunos casos aparecen en cada esquina del cielo. La constante repetición de los términos *enyax* y *ensak* por los curanderos Ch'orti' en la actualidad es principalmente un dispositivo de enmarque poético para una copla determinada. Ninguno de los *curanderos* con quienes he hablado me ha ofrecido una explicación para su uso en general de esas palabras. La mayoría dicen que probablemente se refieren a los colores "verde" (*yaxyax*) y "blanco" (*saksak*). De hecho, en referencias al agua y a lugares acuáticos estas asociaciones de color son directamente relevantes, v. gr. *enyax mar* (mar), *ensak playa* (playa), *enyax pila* (abrevadero), *enyax corriente* (alcantarilla) y *ensak alaguna* (laguna). Tal explicación, sin embargo, simplemente no explica de manera completa los cientos de contextos en los que pueden ocurrir. (Por ejemplo, *enyax* y *ensak* aparecen junto con la siguientes palabras: mesa, templo, príncipe, sombra, patio, corral, camposanto, horno, carretera, intersección, calle, gallina, panteón, incensario, cazuela, casa, metate, rayo, y la cruz de Cristo, para sólo mencionar algunas). Más bien yo creo que usualmente esas palabras son adicionales y decorativas, que se usan como una técnica estructural muy común para enmarcar cualquier referencia dentro de un entorno poético. Un buen ejemplo del uso de *enyax* y *ensak* puede verse en la siguiente oración, que menciona distintos nombres para el copal:

<i>a'si tamar enyax de munición</i>	
<i>ensak munición</i>	
<i>a'si tamar enyax palanqueta</i>	
<i>ensak palanqueta</i>	
<i>a'si tamar enyax copal</i>	
<i>ensak copal</i>	

a'si tamar enyax bamba
 ensak bamba
a'si tamar enyax xarten
 ensak xarten
a'si tamar enyax ollita
 ensak ollita
a'si tamar enyax bambita
 ensak bambita
a'si tamar enyax incensario
 ensak incensario
a'si tamar enyax humazón
 ensak humazón

Los ritos curativos y oraciones ceremoniales de los Ch'orti' hacen uso de pares comunes de términos que juntos forman la estructura básica de una frase copla. Los ejemplos de esto pueden verse en paralelismos antitéticos tales como "día/noche:"

ch'a'r a'syob' atz'i ya' tamar e silencio día
 tamar e silencio noche

Ellos están jugando de hecho en el día silencioso
 en la noche silenciosa

Otra combinación prominente de copla es *jarari'/b'aki* (tejido-como dolor/huesos) que se usan juntos para representar la idea de un 'dolor sobre todo el cuerpo' causado por los espíritus amenazantes. Nótese su uso estructural en la siguiente oración curativa para un paciente con diarrea:

war ijolchan jarari'
 war ixtijb'ya'n b'aki
war ixloch'te'yr b'aki
 war ixloch'te'yr jarari'
war ijolchan b'aki
 ch'a'r ijolchan jarari'
war ixtijb'ya'n b'aki
 war ixtijb'ya'n jarari'
ch'a'r ijolchan b'aki
 war ijolchan jarari'
war ixtijb'ya'n b'aki
 war ixloch'te'yr b'aki
 war ixloch'te'yr jarari'
ch'a'r takar uch'ajrje'yr ixamb'ar
 ch'a'r takar umalairir ixamb'ar
ch'a'r ijolchan jarari'
 war ijolchan b'aki
war isaksak b'aki
 war isaksak jarari'

war ixjolchan b'aki
war ixjolchan jarari'
ch'a'r takar e Niño Colerín de Cristo
Cristo Colerín de Cristo

El contenido de esta sección de la oración proporciona un claro ejemplo del patrón frecuentemente rígido de copla encontrado en Ch'orti' y en muchas otras lenguas mayances. En la mayoría de las coplas en esta sección de la oración no hay alternancia en la frase verbal. Los cambios en las distintas líneas de la copla ocurren en el elemento final *jarari'/b'aki* y frecuentemente en el participio presente *war* que puede sustituirse por *ch'a'r* (de un verbo que significa "estar acostado" pero que en Ch'orti' se usa en muchos casos como el verbo "estar" en español). "Niño Colerín de Cristo, Niño Colerín de Cristo" es el nombre del "dueño de la enfermedad de diarrea". Es interesante señalar la variabilidad entre la segunda persona singular (i-) y el pronombre plural (ix-) en los verbos intransitivos. El curandero está hablando directamente a los espíritus malignos causantes del dolor de este paciente femenino. Él usa tanto el singular "tú" como el plural "todos ustedes" de manera intercambiable, incluso variándolos dentro de una misma frase de copla, por ejemplo *war ijolchan jarari'*, *war ixtijb'ya'n b'aki*, "tú estás 'calentando malignamente' con dolores como tejidos, todos ustedes están brincando (como de miedo) sobre los huesos". Tales usos de terminología pareada son frecuentes entre los *curanderos* de todas las diferentes áreas hablantes de Ch'orti' en las que he trabajado, y demuestran que son parte de una tradición poética común.

Para fines ilustrativos, aquí están solamente algunos otros términos y frases parados o en terceto (nótese que la mayoría están en español) usados actualmente por los *curanderos* Ch'orti':

puerta nacimiento de Cristo, puerta saliente de Cristo
camposanto mayor, camposanto real [panteones en el otro mundo donde residen los espíritus malignos]
mesa antibano, mesa anterior [altares en el cielo]
sombra, nawalch'u'r (sombra, casa) [*nawalch'u'r* es una palabra para "casa" que solamente usan los *curanderos*]
mesón del mundo, peteción del mundo [tipos de altares]
estumeka, sendeyu't (este mundo, enfermedad de ojo borroso)
silencio hora, silencio noche (silent hour, silent night, entre 12:00-2:00 am)
silencio hora, silencio día (silent hour, silent day)
día, hora (day, hour)
ángel, criatura [ambos se refieren a una persona inocente afligida por un espíritu maligno]
espíritu, ángel [ambos se refieren a una persona inocente afligida por un espíritu maligno]
4 esquinero del mundo, 4 pilastre del mundo (las cuatro esquinas del mundo, los cuatro pilares del mundo)

mediante cielo, mediante gloria (la parte media del cielo, la parte media del firmamento)
hierbita llana, nawalch'a'n [nombres para el tabaco utilizados en la curación]
ajxujch'a'n, nawalch'a'n [nombres para el tabaco utilizados en la curación]
defensor, abogado
mundo, cielo
Santa Madre, Santa Tierra
grado, estado [niveles del inframundo]
pan, agua
oro, plata
sagrado, bedecido (bendecido)
ángel, senteyo [rayo], *estrella*
tijtjutir, b'ajk'ut (intimidación que debilita el espíritu de otro, miedo)
sin falta, sin causa, sin delito
jolchan [tipo de calor maligno], *mundo*
agua, mundo
criatura, angelito [ambos se refieren a una persona inocente afligida por un espíritu maligno]
espíritu, umajín [alma]
mesa olvidado, mesa desconocido [altares en el cielo]

Supresión

La supresión como dispositivo poético también ocurre con la eliminación de ciertos elementos en la segunda mitad de la copla. En el siguiente ejemplo, la preposición en la segunda línea es eliminada:

takar uk'uxurterir uwaporyantir u'tob'
uwaporyantir uk'ab'
 con sus dolores de estómago, el calor maligno de sus caras
 el calor maligno de sus manos

El término *uwaporyantir* se refiere a otra clase de calor malo que los espíritus malignos usan para "agarrar" a la gente (o sea hacer que enfermen). *Uwaporyantir* viene de la palabra española "*vapor*" y es concebida como un tipo de calor parecido al sudor que transpira de los cuerpos de los espíritus malignos e infecta a la persona cuando entra en contacto con estos espíritus.

Coplas Aumentativas

Las Coplas aumentativas con frecuencia muestran supresión de la primer parte de la segunda línea, pero después pasan a explicar o aclarar el siguiente término en la segunda mitad de la segunda línea:

Ejemplo 1:

A'si watar puerta saliente

puerta saliente de Cristo

Ellos vienen a jugar a la puerta oriental

la puerta oriental de Cristo

Ejemplo 2:

A'si wato'b' tamar e 17 cementario

e 17 cementario infernal

Ellos vienen a jugar en los 17 cementerios

los 17 cementerios infernales

En el primer ejemplo, la "puerta oriental" se amplifica con la descripción adicional de que es la "puerta oriental de Cristo". Esta es una técnica poética importante del discurso formal Ch'orti' que añade un sentido de "elegancia" a la oración, según lo expresó un informante. Es en la "puerta de Cristo" (hay una puerta en cada una de las cuatro esquinas del universo) donde los espíritus malévolos se dice que "juegan" y pasan a través en su camino a causar una enfermedad en particular. En el segundo ejemplo, el efecto poético se realiza al aumentar una descripción más detallada de los 17 cementerios como los "17 cementerios infernales". Esto se refiere al importante nivel 17° del inframundo, donde se piensa que residen algunos de los espíritus más peligrosos.

Construcciones de Tercetos

Los tercetos son ocurrencias comunes en el discurso formal Ch'orti'. Usualmente consisten en elipsis en la frase verbal o preposicional y la subsiguiente alteración de un solo término en cada una de las siguientes líneas:

Ejemplo 1:

A'si taka uyatravesir ujolchanir ukolera

yususirantir ukolera

usakb'urichir ukolera.

Ellos juegan con su fuerza inhibidora del calor de su cólera

el suspiro de su cólera

el simple calor de su

cólera

Ejemplo 2:

a'si tamar enyax rueda

tamar enyax rueda

tamar uruedir a'syob'

Ellos juegan en el anillo verde

en el anillo blanco

en el anillo ellos juegan

Ejemplo 3:

A'si tame' gotera
tame' enyax gotera
sak gotera

Ellos juegan en los aleros [de la casa]
en los aleros verdes
aleros blancos

En términos del contenido, en el ejemplo 1 los espíritus malignos se dice que "juegan" (*a'si*, el plural comúnmente no se indica en el Ch'orti') con *uyatruvesir*, "su fuerza inhibidora". Esto se refiere al hecho de que el espíritu está 'bloqueando' o de alguna manera 'obstruyendo' el bienestar de la persona. En los contextos de mujeres embarazadas esto usualmente quiere decir que el espíritu está atravesado en la matriz y está bloqueando el paso del niño. Es interesante señalar en el ejemplo 1 que es la 'fuerza inhibidora' del *jolchan* del espíritu la que es responsable de la enfermedad. El término *jolchan* es un tipo de 'calor malo' que es inherente a cada nivel del inframundo. Los informantes regularmente lo traducen como "*sudor*" (transpiración), "*calor*", "*calor peligroso*", "*el calor del mundo*". Este se transfiere entre espíritus amenazantes y humanos al igual que entre humanos. Si un hombre llega a una casa enojado los Ch'orti' dicen que su *jolchan* puede "*domina el espíritu*" de un niño y provocarle la enfermedad. En otros casos el *jolchan* de un hombre y una mujer que tienen relaciones sexuales puede pasarse a un hombre que puede verlos por accidente. A través de esto puede provocarle una enfermedad, ya que su *me'yn* (sombra o espíritu) se debilitó al estar avergonzado. Los rayos son llamados "*mal jolchanes*" ("*calores malos*") que pueden infectar o "agarrar" a una persona cerca del lugar donde cayó el rayo. Estos relámpagos son enviados por un subgrupo de los ángeles de Dios que se dice "viven debajo" y hacen sus "trabajos" malignos cuando Dios manda a sus ángeles principales a hacer su "trabajo bueno."

La segunda línea del terceto en el ejemplo 1 usa una forma del verbo "suspirar", *yususiryantir*, que se refiere al acto de exhalar un 'aliento maligno' que es parecido al mal calor que ya se describió antes. La tercer línea de este terceto usa un compuesto especializado que solamente se usa en contextos de curación. *Usakb'urichir* es la forma poseída de *sak*, que aquí significa "simple", y *b'urich*, que quiere decir "sudor; calor maligno". Así pues, mientras que algunas otras formas de 'calor' son más poderosas, *sakb'urich* es una forma más suave pero todavía potente de mal calor.

La estructura del ejemplo 1 muestra supresión verbal y preposicional en la segunda y tercer línea del terceto. Tal síncopa es una marca distintiva del arte verbal Ch'orti'.

En el ejemplo 2 se forma un terceto cuando se hace referencia a los anillos acuosos en los que se cree que juegan los espíritus malignos. Estos son específicamente los anillos que ocasionalmente aparecen alrededor del sol y de la luna y que usualmente señalan la llegada de las lluvias. La estructura de este terceto es notable porque la frase verbal aparece al inicio de la primer línea y se repite al final de la tercera. Este es un tipo de envolvimiento poético del terceto como unidad de discurso.

Finalmente, el texto del ejemplo 3 describe los aleros de una casa como el lugar para el "juego" de los espíritus malignos. Los Ch'orti' piensan que estos espíritus bajan cuando comienzan las lluvias y que juegan alrededor de los aleros de las casas. A las familias

se les enseña a evitar sentarse o estar de pie debajo de los aleros durante las tormentas, ya que a uno puede seguramente "agarrarlo" uno de estos espíritus y caerá enfermo. Este terceto muestra supresión continua al ir progresando, como se observa comúnmente en la estructura poética Ch'orti'.

Quiasma

El importante artículo de Christenson (1988) sobre la quiasma en los textos poéticos mesoamericanos muestra con qué frecuencia grandes partes de textos orales fueron construidas en forma de quiasma compleja. La tradición poética Ch'orti' sí hace uso de la quiasma, aunque en una escala limitada. La mayoría no son más largas que el siguiente extracto de un texto de un rito curativo:

Ajtamu de Estumeka
Ajtamu Sendeyu't
Ajsokyan de Estumeka
Ajsokoyan Sendeyu't
Ajgranillo de Estumeka
Ajgranillo de Sendeyu't
Ajsokolyan de Estumeka
Ajsokolyan de Sendeyu't
Ajtamu de Estumeka
Ajtamu de Sendeyu't

Este segmento de la oración muestra el patrón común ABCDD'C'B'A' de las estructuras quiásticas. El quiasma se compone de cinco coplas cuyo orden se reversa al declinar el quiasma. Dentro de este quiasma varios otros dispositivos poéticos están igualmente en uso. Por ejemplo, la asonancia se encuentra en la sílaba inicial de cada línea. El eje del quiasma se enfoca en los *granillo* o protuberancias que aparecieron en el cuerpo de la persona afectada. Su posición en el centro del quiasma sirve para enfatizar este aspecto de la enfermedad en la oración del curandero (como es el caso para casi todas las estructuras quiásticas en Ch'orti' que yo he notado). *Estumeka* es una referencia a "este mundo" (pero también puede usarse como el nombre de un lugar sagrado, como un altar, donde se quema incienso). El término *ajsokolyan* significa "sacudidor" y se refiere a las sacudidas y escalofríos que el espíritu maligno está trayendo a la persona. *Sendeyu't* es el nombre de un tipo de enfermedad de los ojos.

En este segundo ejemplo de quiasma el foco central de la construcción es la ubicación del espíritu que está afectando — los aleros de la casa. Esto también recibe énfasis al repetir la frase central al pie de la letra dos veces en el eje del quiasma.

uyatavesir uyok
uyatavesir uk'ab'
uxek'onir yer uyatavesir uyok
uxek'onir yer uyatavesir uk'ab'

*ya'syob' tama e gotera
ya'syob' tama e gotera
uxek'onir yer uyatruvesir uyok
uxek'onir yer uyatruvesir uk'ab'
uyatruvesir uyok
takar uyatruvesir uk'ab'*

la fuerza inhibidora de sus piernas
la fuerza inhibidora de sus manos
los dolores de puñalada de la fuerza inhibidora de sus piernas
los dolores de puñalada de la fuerza inhibidora de sus manos
ahí ellos juegan en los aleros
ahí ellos juegan en los aleros
los dolores de puñalada de la fuerza inhibidora de sus piernas
los dolores de puñalada de la fuerza inhibidora de sus manos
los dolores inhibidores de sus piernas
con los dolores inhibidores de sus manos

La Poesía y la Escritura Jeroglífica

Posiblemente uno de los aspectos menos apreciados del sistema de escritura jeroglífica maya es la composición poética subyacente. Josserand (1991) ha fincado un importante cimiento al seccionar los textos en unidades estructurales de narrativa. El estudio de Coggins (1992) de la Estela A de Copán tuvo éxito al demostrar la estructura metafórica y altamente poética de este maravilloso monumento. Mi tesis de maestría sobre las formas poéticas de los glifos fue el primer estudio a gran escala sobre la poesía de la escritura jeroglífica (Hull 1993). El análisis realizado por Schele y Ayala (1993) sobre la Tableta de los 96 Glifos de Palenque fue un esfuerzo pionero de tratar a los textos jeroglíficos como literatura, no simplemente como documentos históricos o mitológicos.

Lo que sigue a continuación es una breve descripción de los dispositivos poéticos que fueron empleados por los escribas mayas creadores de la escritura jeroglífica.

Coplas y Paralelismo

Puede decirse que las coplas son el principal dispositivo poético encontrado en todas las variedades de inscripciones jeroglíficas. Hasta los textos muy cortos sobre objetos portátiles con frecuencia hacen uso de estructuras de coplas. Esta inscripción ([Figura 1](#)) de un texto sin procedencia conocida registra la muerte de un gobernante en forma de copla:



Figura 1. Texto sin procedencia. Dibujo de Stephen Houston.

k'a'y usakik' se terminó su viento blanco (espíritu)
utis su mal viento

La segunda línea de esta copla muestra supresión verbal (como se encuentra regularmente en Ch'orti' y en otras lenguas mayances en la actualidad). De hecho, las coplas idénticas, donde la segunda línea es exactamente igual a la primera, son muy raras en las inscripciones jeroglíficas (al igual que en los textos poéticos de los Ch'orti'). Uno de los pocos ejemplos en los glifos viene del texto del Altar P' de Quiriguá ([Figura 2](#)), *uhub'uul nik? sak chan, uhub'uul nik? sak chan*, "su descenso, ¿la flor? cielo blanco, su descenso, ¿la flor? cielo blanco."

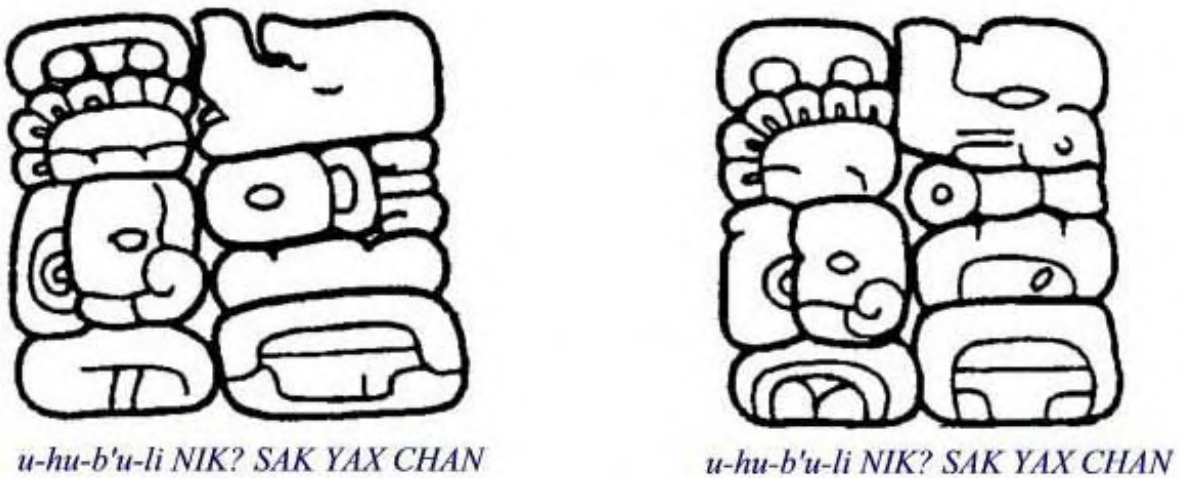


Figura 2. El Altar P. de Quiriguá. Dibujo de Matt Looper.

En un caso la Secuencia Estándar Primaria ([Figura 3](#), y [Figura 4](#)) sobre un vaso de cerámica repite la frase *yuk'ib'*, "su vasija para beber". Puede no ser una simple coincidencia que esta repetición aparece cerca del punto central de un texto de 13 glifos. Aunque podría atribuirse a un error del escribano, esto también podría ser un intento de resaltar esta parte del texto a través de la exacta repetición en una frase de copla.

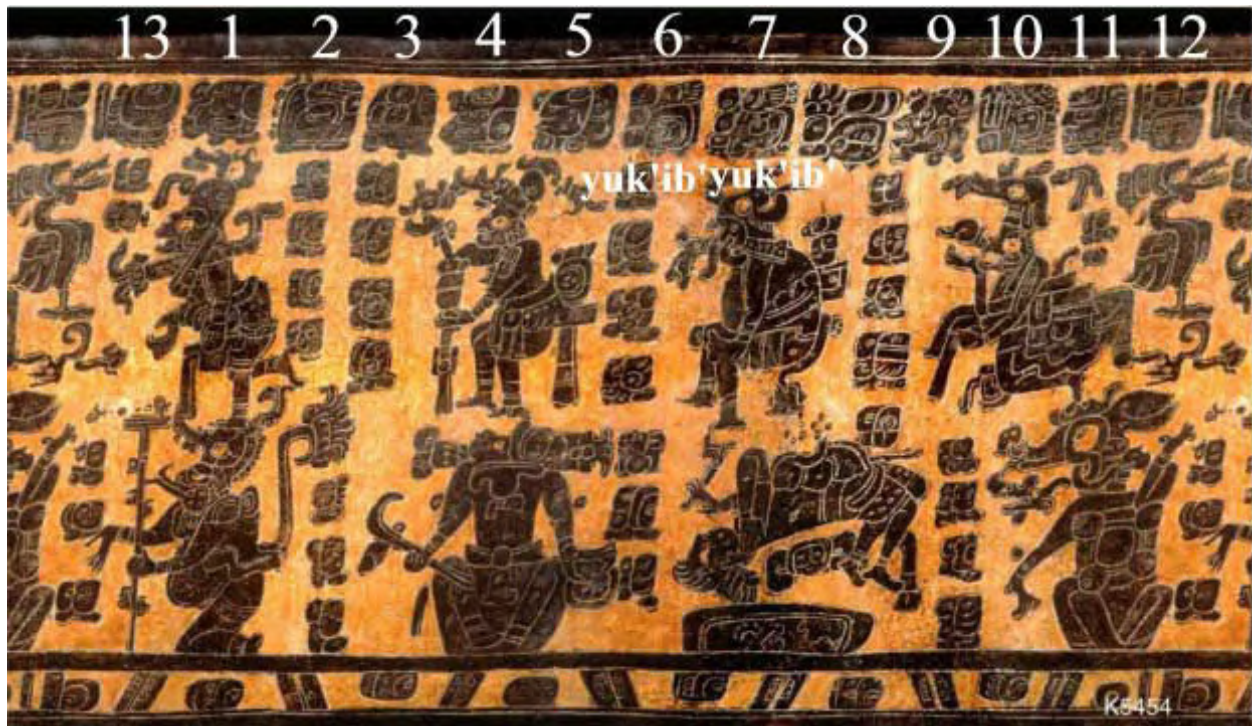


Figura 3. Kerr 5454.



yuk'ib yuk'ib'
his drinking vessel, his drinking vessel

Figura 4. Kerr 5454.

Un vaso inciso de estilo Chochola procedente de Xcalumkin (Kerr 8017) muestra un alto nivel de destreza estilística tanto visual como verbal ([Figura 5](#)). El texto de la columna AB contiene dos coplas sucesivas bien balanceadas que siguen a la frase verbal inicial ([Figura 6](#)).



Figura 5. Kerr 8017.

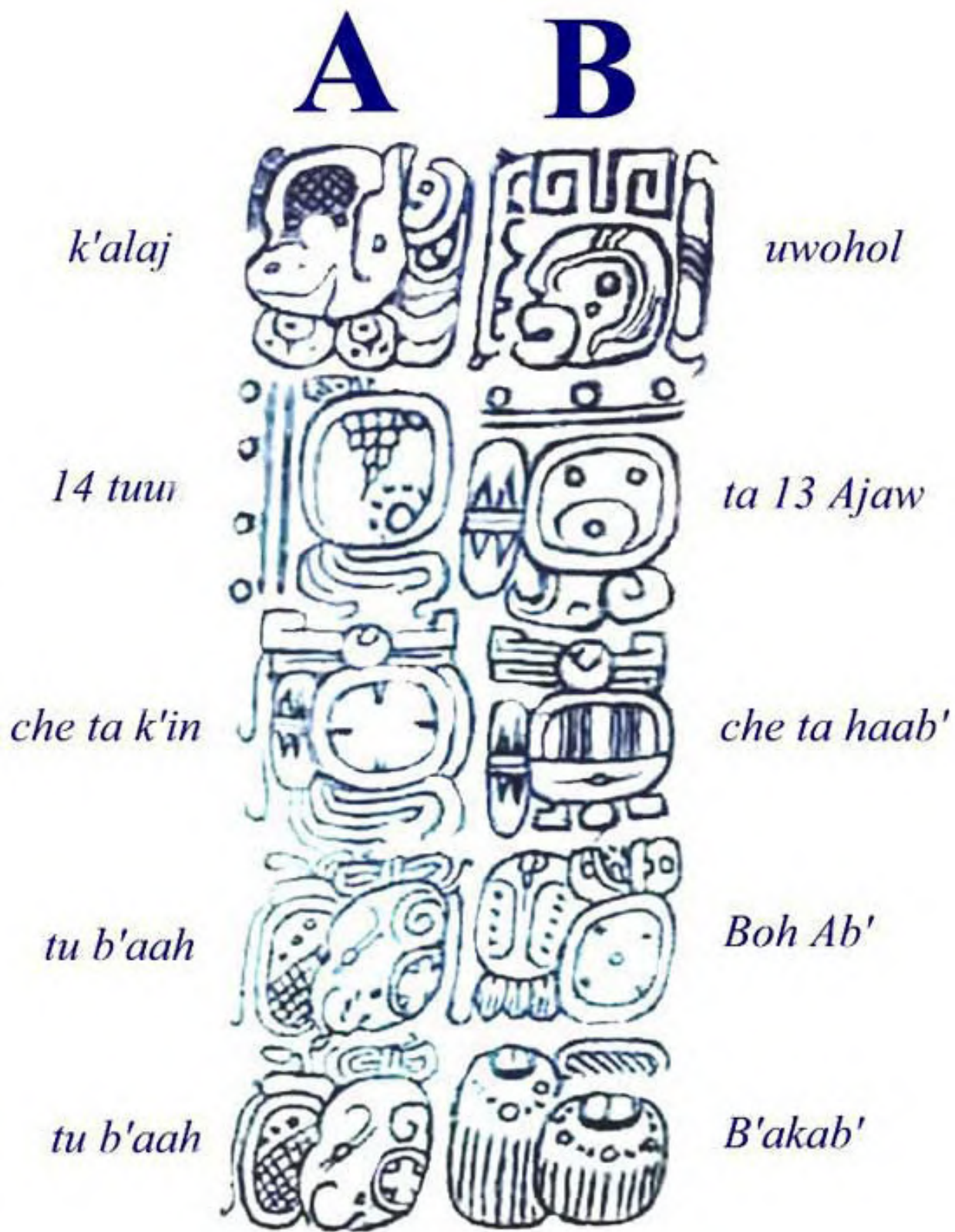


Figura 6. Kerr 8017. Dibujo por Kerry Hull según K8017.

<i>k'alaj uwojol</i>	fue atado sus glifos
<i>14 tuun ta 13 ajaw</i>	el año 14 en el k'atun 13 Ajaw
<i>che ta k'in</i>	fue dicho en el día / cuenta de días
<i>che ta haab'</i>	fue dicho en el año / cuenta de años
<i>tu b'aah boh aab'</i>	su retrato Boh Aab'
<i>tu b'aah b'akab'</i>	su retrato B'akab'

Las inscripciones de Palenque representan el apogeo del logro poético de los escribas mayas del periodo Clásico. Los textos largos y bien conservados de Palenque muestran estructuras poéticas que operan a niveles tanto macro como micro. El panel medio del Templo de las Inscripciones contiene varias coplas dentro del texto:

B4-A5	'tierra-rajada'- <i>laj tzuk?-uh-te'</i>
B5-A6	'tierra-rajada'- <i>laj jo'-Deidad de Marte'-te'</i>

El texto sigue con otra copla:

B6	<i>chan-nal ikatz?</i>	bulto celestial?
A7	<i>kab'al ikatz?</i>	bulto terrestre?

Posteriormente dentro del mismo texto aparece la siguiente copla:

H7-G8	<i>elk'in ajawtak</i>	señores del este
H8-I7	<i>ochk'in ajawtak</i>	señores del oeste

Además de las coplas mencionadas arriba, también hay paralelos mayores estructurados a lo largo del texto. Por ejemplo,

<i>yak'aw??</i>	<i>ukohaw hunwinik upik</i>	'G1'
<i>yak'awtzi-? 'G1'</i>	<i>ukohaw hunwinik upik</i>	<i>k'awiil</i>
<i>yak'awsak?hun</i>	<i>ukohaw hunwinik upik</i>	<i>ajaw</i>
<i>uk'al-hun</i>	<i>ya-?? ux-?-ti-k'uh</i>	'G1' <i>k'awiil</i> 'G3'

él le dio 'distintivo cuatripartita'	su tocado, veinte su bulto	G1
él le dio??	su tocado, veinte, su bulto,	K'awiil (G2)
él le dio, la banda blanca para la cabeza,	su tocado, veinte, su bulto,	G3
su atado de la banda para la cabeza	??-tres-??-para los dioses,	G1, K'awiil, G3

Patrones similares de paralelismo y de otros dispositivos poéticos también pueden encontrarse posteriormente en este panel. Esta inscripción es una obra maestra de arte verbal entre los textos jeroglíficos mayas.

Incluso los textos largos sobre objetos portátiles como la cerámica pueden construirse casi por completo en forma de copla. En Kerr 1440 aproximadamente la mitad del texto consiste en varios tipos de coplas ([Figura 7](#)). Lo que sigue a continuación es una simple transcripción (sin traducción) de las secciones del texto, para ilustrar a un vistazo la estructura consciente de copla del texto:



Figura 7. Kerr 1440.

- R1 – k'uh ?-wa
- S1 – k'uh 4?-na
- R2 – ta k'an matotib'ik
- S2 – ta k'an ta yotoot
- R3-T2 – naknaj san winik
- S4-V1 – liptaj san winik
- A'2-Z3 – 4-ub'il k'inich
- A'3-Z4 – 8-ub'il chij?

A'4- A'5 – ha-i ik' k'uh awax?
 B'1-B'3 – ha-i ak'aywi ek' hul? kab'
 B'4-D'2 – hina ?-yiyas tz'i?-na chehen utz'ib'-k'och? ti
 E'1-F'2 – ?-yiyas tz'i?-na upi?-na sahal

Las inscripciones en esta vasija cerámica ejemplifican la sofisticada tradición poética que existió durante el Clásico tardío. El texto en partes es bastante difícil de traducir, un rasgo que también es común para muchos textos poéticos entre los Ch'orti'. Las inscripciones altamente poéticas frecuentemente muestran un aumento en el contenido metafórico y en el imaginario complejo. Tal vez el mejor ejemplo de este nivel de estilo poético sea la Estela A de Copán ([Figura 8](#), [Figura 9](#), [Figura 10](#)). Sobre este texto Clemency Coggins (1992: 102) ha escrito lo siguiente: "la inscripción emplea juegos rituales que tienen simetrías y cerramientos en muchos niveles – formal, iconográfico, semántico y fonético..." Excluyendo la información sobre el calendario y las secciones erosionadas, el núcleo del texto ase lee así:

<i>tz'ap lakam tun</i>	fue erguida, la gran piedra
<i>wa'wan yax sak tomaj</i>	fue puesta de pie, Yax Sak Tomaj
<i>tz'apiji(y) lakam tuun</i>	fue erguida, la gran piedra
<i>wa'wan k'an tuun(?) -il</i>	fue puesta de pie, Piedra Preciosa era su nombre
<i>uk'ab'a'</i>	
<i>chami tzipti' ch'ahom</i>	él murió Tzipti' el joven (?)
<i>tzipti' nuun</i>	Tzipti' el hablador quebrado (?)
<i>uxte' maax pujwi ajaw</i>	3 Mono Señor de Pujwi
<i>'kak' ti' chan ma ajaw</i>	Fuego-es-la-Boca-de-la-Serpiente Señor de Ma
<i>b'olon iplaj b'aak nab'(?)</i>	muchas fuerzas ceremonia de pintar huesos (?)
<i>k'in</i>	los huesos del difunto fueron cortados
<i>susaj b'aak</i>	
<i>uchamali(y)</i>	
<i>ha'oob' chan te' chan</i>	chan te' chan
<i>chan na chan</i>	chan na chan
<i>chan ni chan</i>	chan ni chan
<i>chan may chan</i>	chan may chan
<i>k'uhul xukpi (?) ajaw</i>	Divino Señor de Copán
<i>k'uhul mutul ajaw</i>	Divino Señor de Tikal
<i>k'uhul kan(al) ajaw</i>	Divino Señor de Calakmul
<i>k'uhul b'aak ajaw</i>	Divino Señor de Palenque

<i>u(?) -niyil tzuk(?) chan</i>	?? del cielo
<i>u(?) -niyil tzuk(?) kab'</i>	?? de la tierra
<i>elk'in</i>	este
<i>ochk'in</i>	oeste
<i>nohol (?)</i>	sur
<i>xaman</i>	norte
<i>ha'oob'</i>	estos
<i>pasnoom 'portal'</i>	el 'portal' será abierto
<i>maknoom 'portal'</i>	el 'portal' será cerrado

Los primeros dos son elaborados con paralelismo sinónimo, o sea con "la repetición de elementos que son similares en significado o importancia" (Christenson 2000: 14). La primer línea utiliza el verbo *tz'ap*, que significa "plantar" o "erguir", mientras que la segunda línea usa el verbo posicional *wa'wan* "se puso de pie" ([Figura 8](#)). Están presentes tres cuartetos en este texto, en los cuales cuatro elementos relacionados se repiten en orden ([Figura 10](#)). La copla final *pasnoom 'portal'*, *maknoom 'portal'* para "el portal se cerrará, el portal se abrirá" es el tipo de paralelismo antitético que se refiere al abrir y cerrar ritualmente de una cámara de ofrendas ([Figura 10](#)). En términos de arte verbal en las inscripciones del Clásico este monumento es verdaderamente un *tour de force*.



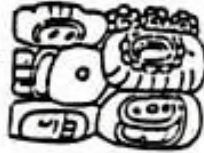
tz'ap[aj]
was erected



tuun
the stone



wa'wan
it was stood up



Yax Sak Tomaj



tz'apiji(y)
was erected



lakam tuun
the great stone



wa'wan
it was stood up



k'an tuun?-il
precious stone(?) of



uk'ab'a'
was its name



chami(y)
He died



Tzipti'



ch'ahoom
Youth?



Tzipti'



nuun
broken speaker??

Figura 8. La Estela A de Copán. Dibujo de Linda Schele.



Oxte'Maax
3 Monkey



Pujwi Ajaw
Lord of Puwi



K'ak Ti' Chan
Fire is the Mouth
of the Snake



Ma Ajaw
Lord of Ma



b'olon iplaj
many strengths



b'aak nab'?
bone painting (?)



k'in
ceremony



susaj
were cut



bak
the bones



uchamali(y)
of the dead one

Figura 9. La Estela A de Copán. Dibujo de Linda Schele.



ha'oob
these



chan te' chan



chan na chan



chan ni chan



chan may chan



k'uhul xukpi? ajaw
Divine Copán Lord



k'uhul mutul ajaw
Divine Tikal Lord



k'uhul kan(al) ajaw
Divine Calakmul Lord



k'uhul b'aak ajaw
Divine Palenque Lord



u(?) -niyil



tzuk(?) chan
corner? of the sky



tzuk(?) kab'
corner? of the land



clk'in
east



ochk'in
west



nohol?
south



xaman
north



ha'oob'
these



pasnoom
it will be opened



'portal'



maknoom
it will be closed



'portal'

Figura 10. La Estela A de Copán. Dibujo de Linda Schele.

<i>verbal phrase</i>	<i>locative phrase</i>	<i>prepositional phrase</i>	<i>nominal phrase</i>
 OCH-K'AK' fire enters	 SAK nu-ku NAH white skin(?) house	 ta yo-OTOOT-ti in his house	 name
 CHUM-la-ja he was seated		 ta AJAW-le(I) in reign	 name
 u-CHUM-TZ'AM? his throne seating	 SAK nu-ku NAH white skin(?) house		
 CHUM-la-ja he was seated		 ta AJAW-le(I) in reign	 name
 u-b'u?-k'e?-ji-ya his ???	 SAK nu-ku NAH white skin(?) house		
 CHUM-la-ja he was seated		 ta AJAW-le(I) in reign	 name
 u-CHUM-TZ'AM?-? his throne seating	 SAK nu-ku NAH white skin(?) house		

Figura 11. La Tableta de los 96 Glifos de Palenque. Dibujo de Linda Schele.

La Tableta de los 96 Glifos de Palenque es otro importante ejemplo de un texto poético bien elaborado (Figura 11). La mayor parte de la inscripción está construida en tres coplas paralelas. La línea que precede a estas coplas (numerada aquí artificialmente "1" por conveniencia) actúa como frase introductoria que fija el patrón para la copla. La estructura esquelética de la copla es la siguiente:

Indicador temporal	Frase verbal	Protagonista	
	Frase verbal		Locativo

El texto (B6-I7) se lee como sigue (con alguna supresión de anotaciones calendáricas):

- | | | |
|--|----------------------------|---------------------------|
| (1) el fuego entra | en la piel blanca (?) casa | en la casa de
(nombre) |
| (2) él tomó asiento | en el señorío | |
| (3) su asiento en el trono de jaguar (?) | en la piel blanca (?) casa | |
| (4) él tomó asiento | en el señorío | (nombre) |
| (5) su ??? | en la piel blanca (?) casa | |
| (6) él tomó asiento | en el señorío | (nombre) |
| (7) su asiento en el trono de jaguar (?) | en la piel blanca (?) casa | |

La segunda estrofa de cada copla (líneas 3, 5 y 7) muestra elipsis de la fase preposicional "en la piel blanca (?) casa". Una cadencia melódica es el resultado de este tipo de estructura poética en textos con múltiples coplas relacionadas. Tal vez sea importante que esta sección del texto que registra el ascenso de reyes está puesta en formas de copla. Maxwell (1997: 101) ha señalado que en los textos poéticos chuj las coplas frecuentemente aparecen en las cúspides de episodios o en el clímax de una historia. Estrictamente como parte de esta tradición, el corpus jeroglífico consistentemente acentúa tales cúspides de episodios incorporando dispositivos poéticos en estos puntos de los textos.

Tercetos, Cuartetos y Frases Poliestilísticas

Los tercetos son un poderoso dispositivo poético que permite un más alto nivel de descripción y de énfasis. Las inscripciones registran varios ejemplos de construcción de tercetos. La Estela B de Copán habla de eventos en un rito de fin de periodo en 9.15.0.0.0 ([Figura 12](#)). Antes de describir las acciones que tuvieron lugar en ese día, el texto primero menciona dentro de una construcción de terceto a tres dioses que estaban observando la ceremonia:

mi-OL-la Dios del Cielo
mi-OL-la Dios de la Tierra
mi-OL-la Dios de Venus

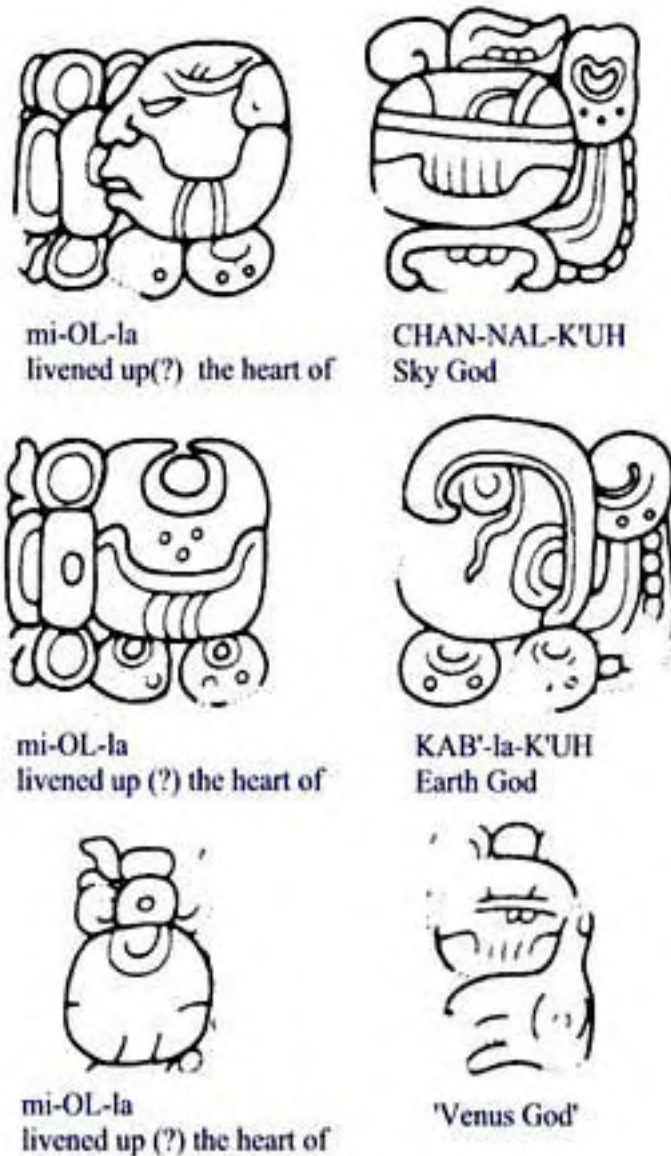


Figura 12. La Estela B de Copán. Dibujo de Bill Fash.

La expresión *mi ol* ha sido un tanto problemática de traducir. Se refiere a alguna acción o estado de ser que se relaciona con los corazones de estos tres dioses. Yo sugiero que el significado de *mi* (o tal vez *mih*) puede encontrarse en el término *mijmij* en Ch'orti'. La raíz ligada **mij-* se reduplica en el verbo *mijmijres*, que significa "avivarlo, ponerlo más activo, contemplar." Una forma de adjetivo *inmijmij* significa "está vivito (él está lleno de vida)." Por ejemplo, cuando una niña está sentada calladamente en el piso y un adulto la levanta y empieza a balancearla o a agitarla dicen: *e winik war umijmijres e mimi'* (el hombre está avivando al bebé). También hay una expresión más antigua que usan los Ch'orti' cuando un niño está sentado solo y empieza a sonreír sin razón aparente; entonces dicen *war amijmijresna e chuchu' umen e katu'*, "el niño está siendo alegrado por la Virgen." (Los Ch'orti' piensan que para los niños "el cielo está

abierto," y que ellos pueden ver hasta el cielo). Puesto que *mi* en la Estela B no tiene fijación aparente, puede traducirse simplemente como "avivado" (aunque su exacta función gramatical sigue siendo poco clara). Este terceto entonces tal vez se leería de la siguiente manera: "el corazón del Dios del Cielo se avivó, el corazón del Dios de la Tierra se avivó, el corazón del Dios de Venus se avivó." Esto sería un paralelo temático de una expresión encontrada tres veces en el panel occidental del Templo de las Inscripciones de Palenque. Barbara Macleod (comunicación personal, 2000) recientemente ha sugerido que la frase en A7-A8 se lee: *utimiw yol uk'uhul*, "él apaciguó el corazón de sus dioses". Yo propongo que la construcción del terceto en la Estela B de Copán igualmente se refiere al 'avivamiento' o 'contentar' de los corazones de estos dioses durante esta ceremonia de terminación de k'atun. En términos de estructura, el hecho de que este terceto precede la descripción de eventos sugiere un énfasis consciente sobre los nombres de estos dioses (un dispositivo poético conocido como *fronting* o *topicalization*). Hay un gran número de casos de este tipo de dispositivo poético en las inscripciones jeroglíficas.

La Tableta del Palacio de Palenque contiene un terceto estructural que registra la muerte de K'inich Kan B'alam II en 9.13.10.1.5, o sea el 16 de febrero de 702 ([Figura 13](#)). Este texto hace uso de tres expresiones independientes, dos de las cuales son metafóricas, para describir su muerte. La primera es *och-b'i*, "él entró en el camino," la segunda es *ub'ut'uw*, "ellos lo llenaron o taparon (o sea lo enterraron)", y la tercera es *hamalijji(y)* "el desatar (la banda de la cabeza) entonces." El uso de este terceto fue un intento claro por parte de los escribanos de enfatizar la muerte de K'inich Kan B'alam II como el principal evento del monumento.



i-OCH-b'i-ja
then he 'road-entered'



ha-i u-b'u-t'i-wa
he, they buried



ha-ma-li-ya SAK-HUN-na
his untying of the white headband

Figura 13. La Tableta del Palacio de Palenque. Dibujo de Linda Schele.

Un último ejemplo de estructuración poética a partir de jeroglíficos es especialmente ilustrativo puesto que emplea varios dispositivos poéticos de manera simultánea. El texto viene de la bien conocida Estela C de Quiriguá, la que contiene una de las más importantes inscripciones relacionadas con eventos de creación ([Figura 14](#)). El texto dice lo siguiente:

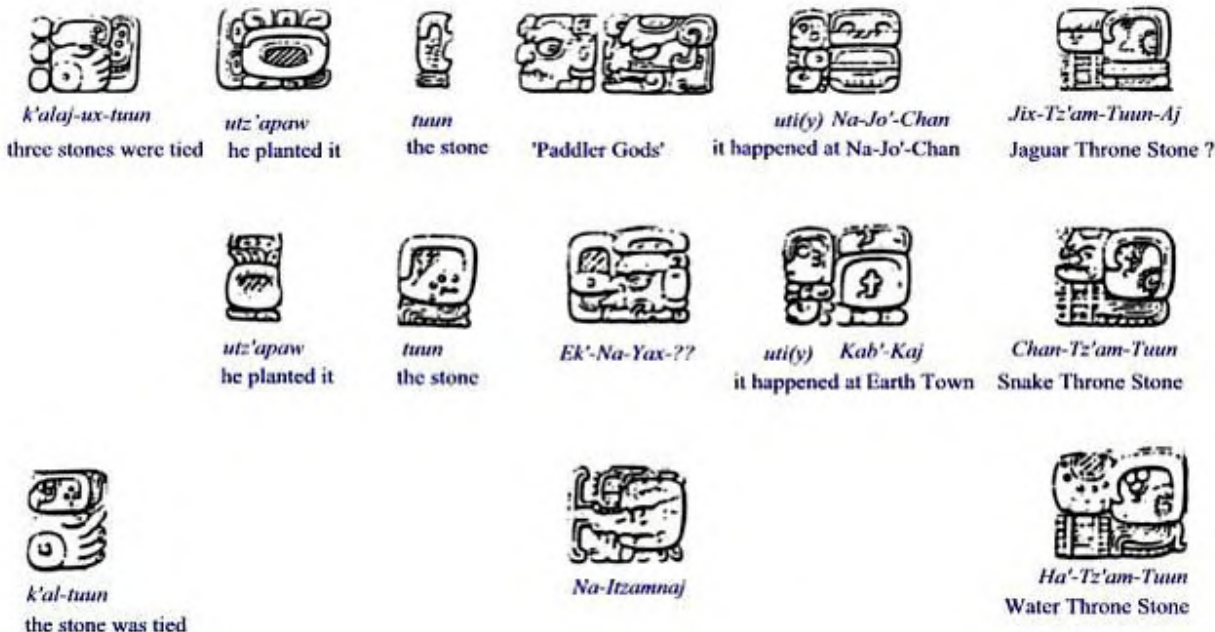


Figura 14. La Estela C de Quiriguá.

1- *k'alaj-ux-tuun*

2- *utz'apaw tuun* 'Los dioses remadores'

3- *uti(y) na-jo'-chan jix-tz'am-tuun*

4- *utz'apaw tuun ek'-na-yax-??*

5- *uti(y) kab'-kah chan-tz'am-tuun*

6- *k'alaj tuun na itzamnaj* *ha'-tz'am-tuun*

7- *uti(y) ti'-chan yax-??-nal*

1- fueron atadas tres piedras

2- él sembró la piedra, 'los dioses remadores'

3- sucedió en Na Jo' Chan, Piedra Trono Jaguar

4- él sembró la piedra, Ek' Na Yax ??

5- sucedió en Pueblo Tierra, Piedra Trono Serpiente

6- fue atada la piedra, Na Itzamnaj, Piedra Trono Agua

7- sucedió en la Orilla del Cielo, Primer Lugar Hoguera

Los escribanos que crearon esta inscripción enmarcaron esta discusión de la Creación en una copla que hace uso de *rompimiento*, o sea el texto intermedio entre dos líneas en una copla. En este caso las líneas 1 y 6 forman una copla pero están separadas por cuatro líneas de texto (dos coplas adicionales). Al mismo tiempo, sin embargo, la línea 6 también es parte de un terceto expresado en las líneas 3, 5 y 6 ("Piedra Trono Jaguar, Piedra Trono Serpiente, Piedra Trono Agua"). Las líneas 2-3 y las 4-5 forman coplas sinónimas en las que ambas líneas se refieren a la acción de 'sembrar' la piedra, la primera directamente ("él la sembró") y la segunda indirectamente ("sucedió..."). Además, las líneas 3, 5 y 7 forman un terceto interno puesto que repiten la misma frase ("sucedió en") en puntos idénticos en las estrofas. También es posible que el paralelismo entre la primer frase de la línea 1 ("fueron atadas las tres piedras") y la última colocación glífica de esta porción del texto en la línea 7 ("[en el] Primer Lugar Hoguera") es un dispositivo envolvente adicional para delinear el comienzo y el final de esta sección de la inscripción. El uso de múltiples estructuras poéticas entretrejidas en un texto nos permite apreciar el nivel artístico verbal de los escribanos que produjeron este monumento.

La Poesía Ch'orti' y la Escritura Jeroglífica

Yo creo que dentro de las tradiciones poéticas de los Ch'orti' (y de otras lenguas mayances relevantes a la escritura jeroglífica) subsisten vestigios de la estructuración poética que reflejan las formas de discurso de la elite o de carácter ritual encontradas en los glifos mayas. Dado que el lenguaje de los glifos era bastante conservador (Houston *et al.* 2000: 123), es razonable pensar que la tradición poética del periodo Clásico también probablemente mostraría pocos cambios a través del tiempo. Además, las referencias metafóricas y el imaginario arcaico que están tan íntimamente unidos a las formas poéticas serían lógicamente preservados más tarde en textos memorizados al igual que las estructuras de discurso encontradas en las oraciones rituales en las lenguas descendientes de tiempos modernos. (Tristemente, los Ch'orti' han abandonado en gran medida la costumbre de la mayoría de sus ceremonias en las que buena parte de esta tradición poética una vez floreció). Este proyecto observó tanto la estructura como el contenido de los textos poéticos orales de los Ch'orti' para encontrar puntos de correlación con las inscripciones jeroglíficas.

Lo que sigue es una comparación preliminar entre algunas de las estructuras poéticas y el imaginario relacionado en Ch'orti' y los glifos que yo he podido observar hasta ahora.

Metáfora y Coplas

Floyd Lounsbury fue el primero en notar la presencia de una copla semántica en C17 y E2 del Templo de la Cruz en Palenque (Lounsbury 1980: 107-115). El primer verbo se lee *'i-hu-li*, por *'i-huli*, "él llegó". En E2 la colocación se compone de una mano sobre la sílaba *ka* y el logograma *kab'* por "tierra". Lounsbury relacionó esto con una referencia

metafórica al nacimiento en Ch'ol, *huli ti panimil, täl lum*, que significa "llegar a la parte de arriba, tocar tierra." Esta conexión demostró una cercana afinidad en este caso entre el Ch'ol y la lengua de la escritura jeroglífica. También es interesante señalar que en Ch'orti' una copla algo parecida se emplea para describir el nacimiento de un niño. En Ch'orti' la expresión "llegar (aquí) a la tierra" (*ayo'pa to'r e rum*) es una metáfora común para el nacimiento. Puede verse en la siguiente copla:

tya' ak'otoy yajk'in akuxma e yxik
tya' ak'otoy ajk'in twa' ayo'pa to'r e rum

cuando llega el día para que la mujer de a luz
cuando llega el día para llegar (aquí) a la tierra

Si bien el Ch'ol retuvo más de cerca esta metáfora para el nacimiento, el idioma Ch'orti' sí combina tanto el elemento de "llegar" como el de "tierra" de manera parecida al texto de Palenque.

Merismus

Una de las coplas más comunes en la mayoría de lenguas mayances es el apareamiento de "cielo" y "tierra". Un buen ejemplo de esto puede verse en las líneas 640-641 del Libro de Chilam Balam de Chumayel (Edmonson 1986) (se conserva la ortografía de Edmonson):

elom caan quemado será el cielo
y etel luum y la tierra

Al igual que los autores de los textos del Chilam Balam, los escribanos de las escrituras jeroglíficas frecuentemente usaron referencias al "cielo" y la "tierra" en forma de copla para representar la idea de "totalidad" o "todos los lugares" (este concepto de "todos los lugares" para "cielo" y "tierra" es común en la mayoría de lenguas mayas). En Copán y otros sitios el término k'uh, "dios" se juntó con "cielo" y "tierra" para registrar "dios del cielo, dios de la tierra", o sea 'todos los dioses'. El apareamiento de tales elementos complementarios que representan un todo se conoce como *merismus*. Por ejemplo, en la cara oeste y sur de una banca de Palenque se registra el siguiente paralelismo idéntico que expresa justamente ese tipo de merismus ([Figura 15](#)):

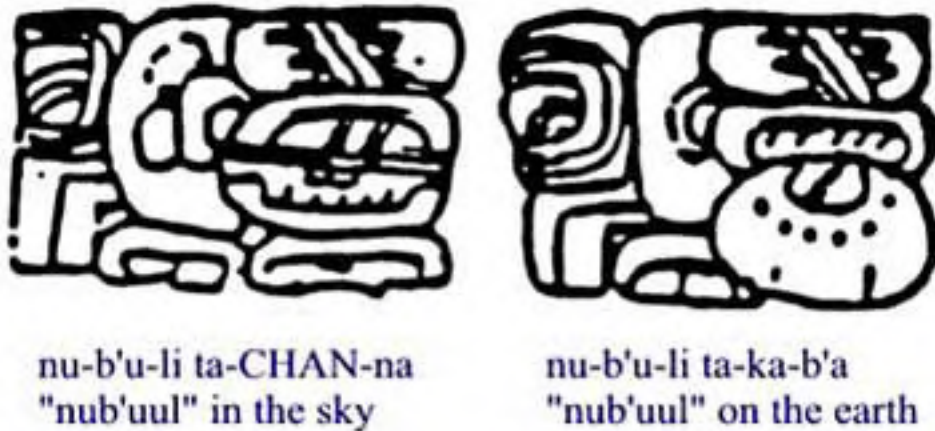


Figura 15. La Banca de Palenque. Dibujo de Linda Schele.

nub'uul ta chan, nub'uul ta kab'
"nub'uul" en el cielo, "nub'uul" en la tierra

El verbo *nub'uul* sigue sin descifrarse, pero la estructura de la copla sugiere que "*nub'uul*" sucede "en todos lados". El Ch'orti' igualmente hace constante uso de la copla "mundo, cielo" para expresar la idea de "en todas partes". Por ejemplo,

ya' ch'a'r tama e Puerta Mundo
Puerta Cielo

ahí están ellos acostados en la Puerta del Mundo
en la Puerta del Cielo (o sea todas las puertas / esquinas)

a'si tama oriente mundo
oriente cielo

ellos juegan en el mundo del este
en el cielo del este (o sea en todas partes en el este)

Cúspides de Episodios

Una de las más conmovedoras coplas en el corpus de la escritura jeroglífica maya aparece en el panel este del Templo de las Inscripciones de Palenque. Este texto registra que el 4 de abril de 611 Calakmul llevó a cabo un 'evento de hacha' contra Palenque (*ch'a[h]kaj lakamha'*) y contra el gobernante Aj Ne' Ohl Mat así como la familia reinante en el poder. Este momento devastador en la historia de Palenque se conmemora en la copla *satay k'uhul ixik, satay ajaw*, "perdida está la mujer divina,

perdido está el señor." Las traducciones de esta frase usualmente interpretan la raíz *sat* como "perdido" (ver a Martin y Grube 2001: 161). Si bien el principal significado de la raíz verbal *sat* en Ch'orti' también quiere decir "perder," un significado secundario pero también común de esa raíz en esa lengua es "destruir." Por ejemplo, en una historia Ch'orti' que yo registré acerca de la primer gente en la Tierra, se dice que Dios se enojó con algunas de sus primeras creaciones, por lo que eventualmente fueron "destruidas por Dios" (*sajto b' umen e katata'*). Una copla en otro texto Ch'orti' que yo recogí usó el verbo *sat* en un contexto muy parecido al mencionado arriba y al ejemplo de Palenque. Este texto se lee de la siguiente manera: "*usati e pak'ab', e gente,*" "él destruyó a la humanidad, a la gente." Yo diría entonces que el gobernante de Palenque y tal vez muchos miembros de la familia reinante fueron "destruidos" cuando Calakmul atacó aquella ciudad. Siguiendo estas ideas, una mejor traducción de esta sección del texto sería la siguiente: "la dama divina fue destruida, los señores fueron destruidos." Si bien tal vez solamente hay una ligera diferencia semántica entre "perdido" y "destruido," en este caso el significado más preciso de "destruido" sugeriría tal vez una derrota todavía más hostil para muchos en la familia reinante. El simple hecho de que esta copla aparece en una sección de esta inscripción que de otra manera no es poética, sugiere fuertemente que se quiso llamar la atención a esto incluso como la cúspide de episodio del texto.

Nikolai Grube propuso recientemente un desciframiento de la partícula de citación *che* o *chehen*, "así dicen ellos, ellos dicen" (Grube 1988). El Ch'orti' regularmente hace uso de la partícula de cita *che* en el habla reportada. En contextos poéticos, sin embargo, un *che* aparentemente distinto se usa como un tipo de marcador de discurso que termina las líneas. Es parte de un grupo de partículas afirmativas (que ocasionalmente son difíciles de traducir en contexto) que aparecen como *atz'i*, *ya'*, *atz'i ya'*, y *atz'i ya' che*. La mayoría de los curanderos tradicionales dispersan esta partícula *che* por todas las oraciones curativas sin añadir mucho al significado de la frase. Por el contrario, parece marcar el final de una línea o pensamiento y usualmente es el punto donde el curandero toma aliento. Su función a veces parece ser tanto rítmica como gramatical. Los que siguen son ejemplos del uso de estas partículas afirmativas:

<i>watar ya'</i> <i>watar atz'i</i>	sí ellos vienen ellos vienen de hecho
<i>ch'a'r a'syob' atz'i ya'</i> [respiración]	ellos se están acostando de hecho ahí jugando
<i>tamar e silencio hora che</i> [respiración]	en la hora silenciosa (entre 12:00 y 2:00 a.m.)
<i>tamar e silencio noche che</i> [respiración]	en la noche silenciosa
<i>ch'a'r a'syob' atz'i ya'</i> [respiración]	ellos se están acostando de hecho ahí jugando
<i>tamar e silencio hora</i> <i>tamar e silencio día atz'i ya'</i> [respiración]	en la hora silenciosa en el día silencioso de hecho
<i>twa' iche soltar e angelito</i>	para que tú liberes al angelito

	<i>angel atz'i ya'</i>	ángel de hecho
<i>a'si tamar enyax nawalch'u'r che</i>	<i>ensak</i>	ellos juegan en la casa verde
	<i>nawalch'u'r che</i>	ellos juegan en la casa blanca
<i>ch'a'r ijolchan jarari' che</i>		ellos están acostados ahí infectados con dolores como tejidos
<i>ch'a'r ijolchan b'aki atz'i ya' che</i>		ellos están acostados ahí infectando los huesos de hecho
<i>ch'a'r takar uyansir uyok che</i>		ellos están acostados con su ansiedad de sus pies
	<i>takar uyansir</i>	con su ansiedad de sus
	<i>uk'ab' che</i>	manos
<i>ch'a'r takar umakje'yr b'aki che</i>		ellos están acostados con su tapón de agua de huesos
	<i>takar umakje'yr</i>	con su tapón de agua de
	<i>jarari' che</i>	dolor como tejido

Todos los *curanderos* con quienes he hablado me han dicho que *che* en el contexto de estas oraciones rituales no significa "ellos dicen" sino más bien, como una vieja *curandera* me explicó, "es como una afirmación" que no se traduce fácilmente. Algunas oraciones hacen uso de este marcador de discurso *che* al final de casi cada línea para marcar un punto de pausa. (Debe señalarse que yo sigo pensando que esto requiere de mayor confirmación como marcador de discurso independiente, pero todas las indicaciones actualmente son que precisamente esta es su función en estos contextos). Puede asemejarse más cercanamente al término *che'en* de los chontales que significa "entonces es es" (Knowles 1985: 242), o el Ch'ol *che'* "así" (Aulie y Aulie 1978: 47). Este marcador de discurso en Ch'orti' podría tener alguna relevancia para un pequeño número de textos de las Secuencias Primarias Estándar que terminan la cláusula con un solo *che* ([Figura 16](#)). Yo sugiero que este *che* que aparece, como Grube (1998: 169) ha señalado, en varias piezas de cerámica de procedencia desconocida donde termina una frase, es paralelo en uso al dispositivo de terminación de discurso *che* en Ch'orti' que se preserva en estos textos poéticos rituales.

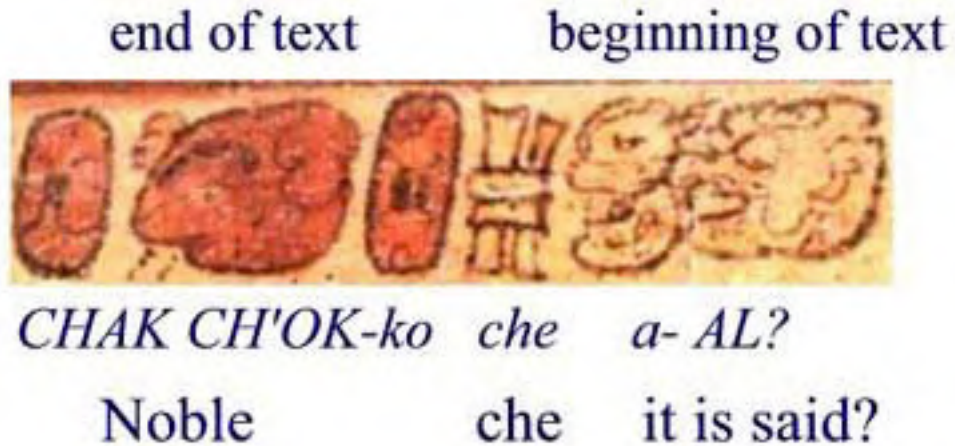


Figura 16. Kerr 595.

Las Alas del Eclipse

Las anotaciones sobre eclipses en las inscripciones usualmente se encierran en lo que se conoce comúnmente como un cartucho de eclipse. Este estuche de forma circular con frecuencia contiene el signo de día, *k'in*, y el glifo para noche, *ak'ab'*. (En un caso en Kerr 5359 la cabeza de un conejo, o sea la luna, y la cabeza de una figura masculina que representa al sol sustituyen a los signos *k'in* y *ak'ab'*. (Ver a [Hull 2000](#) para una discusión de esta escena). El cartucho de eclipse regularmente tiene dos elementos en forma de ala a cada lado. Yo sugiero que estas que se representan realmente son alas, basándome en una copla de un texto curativo Ch'orti' para una enfermedad ocasionada por un eclipse. Una parte de esta oración dice así:

ch'a'r e Noxi' Rey e Kilisante
ch'a'r a'si taka uyogamiente uyala
uwich'
es el que se pone ante la Reina pidiendo las criaturas
a'si mediante cielo
mediante gloria
está amenazando e Nuestra Madre Santísima pidiendo las criaturas
las crianderas

acostado ahí está el Gran Rey el Eclipsador
acostado ahí jugando con sus sentimientos de cansancio de sus alas
sus alas
es lo que pone frente a la Luna pidiendo por [sus] niños
él juega en la mitad del cielo
en la mitad del cielo
él está molestando a nuestra Santísima Madre (la Tierra) pidiéndole por [sus] niños
[sus] criaturas

Algunos Ch'orti' piensan que el "espíritu" del eclipse es una gran serpiente (unos pocos dicen que es un león) de larga cola con sus fauces abiertas para tragarse ya sea al sol o a la luna. (Nótese que exactamente esta serpiente con larga cola y fauces abiertas en Kerr 5359 está colocada para tragarse al sol y a la luna en un cartucho de eclipse). Otra interpretación común es que el eclipse es causado por las alas del espíritu maligno "Gran Rey el Eclipsador." Este texto curativo contiene una crucial referencia a las alas del eclipse que están obstruyendo al sol o a la luna antes de ser comidos por una serpiente. Se dice que las alas del eclipse son responsables de causar la mayor parte de las enfermedades que siguen a un eclipse. El curandero explicó su uso de la copla *uyala, uwich'* "sus alas, sus alas" en la oración citada arriba:

Por eso hoy Ángel Satanás de Malo, eso es Satanás, Ángel Kilis pero Satanás. Entonce, lo fabricó todo las criaturas que está encerrando, utravesiyir, umakajrir, usaktokarir. Ja'x uwich' e Noxi' Kilis.

Eso es por lo que hoy el Ángel Satán del Mal, eso es Satanás, Ángel Eclipse pero Satán. Así, él hizo a todos los niños que están encerrados (en la matriz), su obstrucción (en la matriz), su detener (en la matriz), su cegar los ojos. *Estas son las alas del gran eclipse*(énfasis añadido).

Esta noción de un 'eclipse alado' preservada en esta copla Ch'orti' de una oración curativa ayuda a explicar el origen de los 'cartuchos alados' usados para representar a un eclipse en los textos jeroglíficos.

Conclusiones

Esta breve sinopsis de métodos de estructuración poética en Ch'orti' y en la escritura jeroglífica muestran que ambos están relacionados de muchas maneras. En muchos casos estilos poéticos muy parecidos existen en muchas otras lenguas mayas. En un estudio que aparecerá en el futuro yo examinaré en detalle el desarrollo histórico de los dispositivos poéticos en la escritura jeroglífica. Este estudio también incluirá un análisis más completo de los datos Ch'orti' para complementar las referencias arcaicas que pueden relacionarse con la escritura jeroglífica. El área de discurso poético que menos

se ha estudiado en las inscripciones jeroglíficas mayas es potencialmente una rica arena para entender los patrones conceptuales del maya antiguo.

Lista de Figuras

[Figura 1](#). Texto sin procedencia. Dibujo de Stephen Houston.

[Figura 2](#). El Altar P. de Quiriguá. Dibujo de Matt Looper.

[Figura 3](#). Kerr 5454.

[Figura 4](#). Kerr 5454.

[Figura 5](#). Kerr 8017.

[Figura 6](#). Kerr 8017. Dibujo por Kerry Hull según K8017.

[Figura 7](#). Kerr 1440.

[Figura 8](#). La Estela A de Copán. Dibujo de Linda Schele.

[Figura 9](#). La Estela A de Copán. Dibujo de Linda Schele.

[Figura 10](#). La Estela A de Copán. Dibujo de Linda Schele.

[Figura 11](#). La Tableta de los 96 Glifos de Palenque. Dibujo de Linda Schele.

[Figura 12](#). La Estela B de Copán. Dibujo de Bill Fash.

[Figura 13](#). La Tableta del Palacio de Palenque. Dibujo de Linda Schele.

[Figura 14](#). La Estela C de Quiriguá.

[Figura 15](#). La Banca de Palenque. Dibujo de Linda Schele.

[Figura 16](#). Kerr 595.

Referencias Citadas

Christenson, Allen J.

1988 *The Use of Chiasmus by the Ancient Maya-Quiché*. Latin American Indian Literatures Journal 4(2):125-150. Beaver Falls.

2000 *The Mythic Sections--Tales of First Beginnings from the Ancient K'iche'-Maya*. FARMS. Provo, UT: Brigham Young University.

Coggins, Clemency C.

1992 *Pure Language and Lapidary Prose*. In *New Theories on the Ancient Maya*, edited by Elin C. Danien and Robert J. Sharer. Philadelphia: The University Museum.

Edmonson, Munro S.

1986 *Heavenly Born Merida and its Destiny: The Book of Chilam Balam of Chumayel*. Austin: University of Texas Press.

Fought, John

1985 *Cyclical Patterns in Chorti (Mayan) Literature*. *Supplement to the Handbook of Middle American Indians, vol. 3: Literatures*, edited by Munro S. Edmonson, pp. 133-146. Austin: University of Texas Press.

Grube, Nikolai

1998 *Speaking Through Stones: A Quotative Particle in Maya Hieroglyphic Inscriptions*. In *50 Years Americanist Studies at the University of Bonn: New Contributions to the Archaeology, Ethnohistory, Ethnolinguistics and Ethnography of the Americas*, edited by Sabine-Salazar Sáenz, Carmen Arellano Hoffmann, Eva König, Heiko Prümers. Verlag: Anton Saurwein.

Hull, Kerry M.

1993 *Poetic Discourse in Maya Oral Tradition and in the Hieroglyphic Script*. Unpublished Master's thesis from the Department of Linguistics, Georgetown University, Washington D.C.

2000 [Cosmological and Ritual Language in Ch'orti'](#). Report submitted to Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies, Inc. (FAMSI). (en [Español](#))

Houston, Stephen D., Robertson, John, y Stuart, David

2000 The language of Classic Maya inscriptions. *Current Anthropology* 41(3):321-356 Chicago.

Josserand, Kathryn J.

2000 *The Narrative Structure of Hieroglyphic Texts at Palenque*. In *Sixth Palenque Round Table*, edited by Merle Green Robertson, pp. 12-31. Norman and London: University of Oklahoma Press.

Kerr, Justin

[The Kerr Maya Vase Collection.](#)

Knowles, Susan M.

1984 A Descriptive Grammar of Chontal Maya (San Carlos Dialect). Unpublished Ph.D. dissertation, Department of Anthropology, Tulane University, New Orleans.

Martin, Simon, y Nikolai Grube

2000 *Chronicle of the Maya Kings and Queens: Deciphering the Dynasties of the Ancient Maya*. London: Thames and Hudson.

Maxwell, Judith M.

1997 *Discourse Strategies, Then and Now. In The Language of Maya Hieroglyphs*, edited by Martha J. Macri and Anabel Ford. San Francisco: Pre-Columbian Art Research Institute.

Schele, Linda y Maricela Ayala

1993 *De poesía e historia: El Tablero de los Glifos de Palenque*. Vuelta, a_o xvii, Número 203. Octubre.