

DIDIER BOREMANSE Y MATTHIAS STÖCKLI

TRES CANTOS LACANDONES

Abstract

The present article is a short historical, ethnographic and ethnomusicological introduction to the repertory of vocal expressions which Didier Boremanse recorded in 1974 among the Lacandons of Lacanja' Chan Sayab, Chiapas, Mexico. It places special emphasis on the cultural differences between the Northern and Southern Lacandon subgroups, differences which tend to blur today but were still strongly marked when the recordings were made. Songs and chants from both subgroups were described, transcribed or recorded repeatedly during the last century, beginning with Alfred Tozzer's seminal study from 1907, but to the knowledge of the authors, textual and musical transcriptions have not been published so far together with the actual recordings. The three songs presented here are historical documents of a Southern Lacandon oral tradition, not just because of the more than 30 years which have passed since their recording, but also because they are no longer performed today.

Los tres cantos cuyos textos y melodías aparecen transcritos aquí fueron recopilados, a finales de 1974, por Didier Boremanse entre los lacandones o *hach winik* de Lacanja' Chan Sayab, Chiapas, México. Forman parte de un cuerpo de aproximadamente un centenar de cantos¹ grabados en ese entonces no sólo en un intento de documentar de una manera representativa las distintas tradiciones orales de los "verdaderos hombres", sino además con la intuición de que se trataba de una labor de rescate, dado que los contextos culturales en los que aquellas tradiciones se habían desarrollado se estaban perdiendo o, por lo menos, transformando radicalmente. Una intuición que resultó acertada.

¹ Entre ellos se encuentran también unos pocos rezos o cánticos. Sobre la distinción entre ciertas formas de expresiones vocales lacandonas véase más adelante.

Los lacandones, descendientes de emigrantes procedentes de Petén (Guatemala) que se asentaron en la selva chiapaneca a finales del siglo XVII y durante del siglo XVIII (véase Boremanse, 1995), se dividen, con base en características geográficas, culturales, sociales y lingüísticas, en dos grupos étnicos: los lacandones del norte o noroeste (Naja', Metzaboc o Mensabäk) y los del sur o sureste (San Quintín, Lacanja' Chan Sayab). El idioma lacandón del norte, llamado *hach t'an* ("verdadera lengua") por sus hablantes, y el del sur (*tah t'an*, "correcta lengua") son dialectos mutuamente inteligibles del maya yucateco. Los cantos que constituyen el objeto de estudio del presente trabajo pertenecen a la tradición oral de los lacandones del sur, y de forma más precisa los de San Quintín, quienes moraban cerca del lago Miramar y del río Jataté antes de emigrar a Lacanja' Chan Sayab a principios de los años 1960. En 1976 la población lacandona total (norte y sur) contaba con menos de 400 personas de las cuales poco menos de 100 vivían en Lacanja' Chan Sayab.²

Es interesante notar que en los años de 1970 la tradición del canto era mucho más vigente entre los lacandones del sur que entre

² En la actualidad hay casi mil lacandones (incluyendo mujeres indígenas no lacandonas casadas con hombres lacandones y los hijos mestizos de estas uniones), unos 720 en el sureste y cerca de 300 en el noroeste, pero la composición demográfica de dicha población es muy distinta a la de hace unos 40 años debido a la emigración de numerosas familias de lacandones del noroeste hacia el sureste en la década de 1970. Es posible que los matrimonios mixtos entre lacandones del norte y del sur y la consiguiente interacción entre miembros de ambos subgrupos, reduzcan las importantes diferencias socioculturales y lingüísticas que existían cuando las dos sociedades estaban geográficamente separadas y practicaban la endogamia. Otro factor en estos procesos de cambio y aculturación son los ya mencionados matrimonios entre lacandones y no lacandonas los cuales, debido al pequeño número de los primeros, sin duda van a seguir ocurriendo y no se sabe si los niños de estas familias mixtas seguirán aprendiendo el lacandón que hasta poco había sido el idioma materno de todos los lacandones.

sus congéneres del norte quienes, empero, aún practicaban sus ritos religiosos ancestrales y, en particular, el culto a los incensarios, los cuales, bajo la influencia de misioneros protestantes y evangélicos, ya habían caído en desuso desde hacía años en el sur. Pero, aunque la religión ancestral y las tradiciones orales eran descreditadas supuestamente como cosas “del demonio”, a los lacandones del sur les gustaba mucho cantar, así como contar sus mitos y cuentos.

A estos últimos se referían con las palabras *u tsikbal ik nukil* (“su contar nuestros antepasados”) y cuando se trataba de hablar con sus incensarios en el templo usaban las expresiones *kin tsoksik in kanan-ob* (“hago ofrendas a mis incensarios”) o *kin pokal* (“yo rezo”). En cuanto a los cantos (*k'ay*), unos se cantaban en un contexto ritual (ofrendas a los incensarios) y otros en uno profano.

Entre los cantos recopilados por Boremanse en Lacanja' Chan Sayab hay aquellos que atañen a la vida cotidiana y al entorno natural, o que relatan lo que hicieron ciertas personas en el pasado; otros se refieren a temas cosmológicos y mitológicos o bien a rituales, aunque éstos ya no se practicaban en el momento de la grabación.³

Los cantantes grabados en ese entonces eran tanto hombres como mujeres. Entre ellos destacaba Bol Yuk,⁴ el último lacandón del

³ Es posible que algunos de estos cantos hayan tenido una función mágica. Los lacandones del sur no poseían encantos terapéuticos o adivinaciones similares a los del norte, pero afirmaban que existían cantos que servían para hechizar. De hecho, en el idioma lacandón del sur el término *u y-ohel k'ay* (“el sabe cantos”) significa “hechicero” (Boremanse, 1998: 68).

⁴ Su nombre completo era *Bol Yuk Wixh* (Bol Venado Armadillo), que se desglosa así: *Bol*, nombre personal; *Yuk* (venado), nombre del patrilinaje; y *Wixh* (armadillo), el nombre del animal cuya carne el individuo comió con su padrino después de su rito de iniciación. En cuanto a K'in, su nombre completo era: *K'in Yuk Ba'atz* (K'in Venado Mono Aullador).

grupo meridional en renunciar a su religión ancestral en los años 1950 y que todavía sabía muchos cantos e historias. Sin embargo, resultó más fácil trabajar con su hijo mayor, K'in Yuk (1943-1980), quien era un lacandón letrado, y fue el primer maestro de escuela primaria en Lacanja' Chan Sayab en 1974, donde enseñaba a leer y escribir en su propio idioma. De niño había aprendido mitos y cantos de su abuelo paterno y de su padre. Debido a su formación era un informante más accesible que su padre, era más sistemático y consistente. Además, estaba consciente de que el objetivo de la grabación de los cantos y de otras tradiciones orales era rescatarlos y preservarlos para el futuro. Por eso, agregé algunos comentarios antes de iniciar un canto y algunas explicaciones, al final, relativas al contenido de los textos. De esta manera, K'in fue de gran ayuda en la transcripción y traducción al español de sus propios cantos.

ESTUDIOS ANTERIORES O PARALELOS SOBRE LOS CANTOS LACANDONES

En su libro *A Comparative Study of the Mayas and the Lacandones* de 1907, Alfred M. Tozzer publicó las transcripciones y traducciones al inglés (más anotaciones) de los textos de cincuenta y un cánticos o rezos recopilados entre los lacandones del norte, los cuales parecen reflejar el orden y desarrollo de un ritual de ofrenda (1978: 169-189). No transcribió su dimensión musical, no obstante, proporcionó unas breves observaciones sobre su aspecto rítmico, su timbre y vocalización, y la relación entre la forma musical y el texto (*ibid.*, 117).

Siete décadas después de Tozzer se realizaron, casi al mismo tiempo, tres investigaciones antropológicas entre los lacandones, todas, aún en distinto grado, con un interés en las expresiones vocales de esta gente: aparte de la investigación de Didier Boremanse, la que llevó a cabo un equipo de musicólogos dirigido por Mabuchi Usaburō, que en 1975 acompañó la Tercera Expedición Médica a Chiapas de la Universidad de la Prefectura de Wakayama, Japón;



Foto No. 1
K'in Yuk quemando su milpa.
Lacanja' Chan Sayab, 1975.
(Foto: Didier Boremanse)

y la de Victoria Dale Davis quien recopiló, entre 1973 y 1975, los datos etnográficos que le servirían para su tesis doctoral intitulada *Ritual of the Northern Lacandon Maya* (1978).

Uno de los principales objetivos investigativos de los musicólogos japoneses era la recopilación de música de la selva lacandona y la grabación del “más grande número posible de cantos y géneros”. Realizaron su investigación tanto en Lacanja' Chan Sayab donde trabajaron, entre otros, con K'in Yuk (cantante de los cantos transcritos en el presente artículo), como en Naja' entre los lacandones del noroeste. De estas grabaciones de terreno King Records (GXH [K] 5001-5003) editó en 1976 tres discos *longplay* bajo el título “Maya no ongaku o tuzunete (Rakandon no mori no uta)”,⁵ acompañados de una libreta de más de cien páginas que proporciona breves indicaciones sobre el contenido de las

⁵ “En busca de la música maya (Canción de la selva lacandona)”.

expresiones vocales grabadas, pero no las transcripciones de sus textos o melodías.⁶

Davis enfocó su trabajo de campo en el ritual y la música de los lacandones del norte y particularmente en los de Naja', localidad habitada en ese entonces por lo que ella caracteriza como "la comunidad lacandona más tradicional" (1978: 1). Con tal enfoque la tesis hace numerosas referencias a expresiones lingüísticas y musicales; nos limitamos aquí a mencionar el primer anexo en que se hallan las transcripciones textuales y melódicas de ejemplos de dos tipos distintos de expresiones vocales (*k'aay* y *kasahk'uh*), además de reflexiones sobre los modos de transcribir e indicar adecuadamente sus rasgos melódicos y rítmicos particulares y, una vez más, sobre la relación específica entre el fraseo musical y textual (*ibid.*, 303-315).

La distinción, referida ya varias veces en el presente artículo, entre *k'ay* o *k'aay* (cantos) y *kasahk'uh* (cánticos, rezos, plegarias, súplicas) se basa, como muestra la traducción al español de los términos lacandones, en diferencias tanto de estilo vocal como de contexto y propósito comunicativo (véase también Davis, 1978: 252 en adelante).⁷ Mientras que el contexto, contenido y signi-

⁶ Hasta el momento, los autores del presente estudio han tenido acceso a dicha edición únicamente por medio de una traducción mecanografiada del japonés al inglés de una parte de dicha libreta, efectuada por I-to Loh, y de una reseña que Linda L. O'Brien publicó en *Ethnomusicology* 24/ 3 (1980: 624-628). Al respecto de ediciones discográficas anteriores de cantos lacandones, la libreta a su vez menciona los discos OCORA OCR 73 y Vogue LDM 30103 (este último editado por François Jouffla, Maurice Morea y Serge Rotterdam, salió bajo el título "Musiques des communautés indigènes du Mexique. 1969-1970"), llevando cada uno de estos dos discos unos pocos ejemplos de cantos lacandones.

⁷ No debe olvidarse, sin embargo, que en ese entonces las diferencias culturales entre los lacandones del sur y los del norte todavía eran marcadas. En vista de la falta de un estudio comparativo sistemático, cualquier comparación y, aún más, cualquier equiparación de las expresiones vocales de los dos grupos lacandones debe, por lo tanto, ser tomada con cuidado.

ficado de los primeros no dependieron de algún ritual particular —de hecho, pudieron ser cantados en contextos tanto rituales como profanos, en el templo o en la casa—, los segundos siempre implicaban alguna interacción con los incensarios y, por lo tanto, un intento de comunicación con los dioses.⁸ Y mientras que los “rezos a los dioses” (*kasahk'uh*) sirvieron para informarles a éstos sobre las ofrendas preparadas y los pasos que se estaban realizando para ofrecérselas, el propósito de los cantos (*k'ay*) era, puesto que se cantaban durante un acto ritual, de deleitarlos.⁹ Finalmente, mientras los cantos se memorizaban, el contenido de los rezos y plegarias variaba no sólo en función del tipo de ofrenda, sino también de las preocupaciones del suplicante y de las necesidades del momento.

UNOS APUNTES SOBRE LA ESTRUCTURA MUSICAL DE LOS TRES CANTOS

Fue el mismo cantante, K'in Yuk, quien cantó durante una sola sesión de grabaciones¹⁰ los tres cantos transcritos. Los tres son monofónicos, muestran una relación silábica entre melodía y texto, y tienen una estructura melódica basada en el cambio entre dos tonos separados por un intervalo de entre una segunda mayor y una tercera menor.¹¹ Se distinguen, sin embargo, estructuralmente en

⁸ Otros términos que denotan esta interacción ritual cuando se hacen las ofrendas son: *u t'anik u k'uh* (“su hablar a sus incensarios/ dioses”), *u pokor/u pokik u bäh* (“su rezar”) y *u botik u k'uh* (“su pagar sus dioses”).

⁹ *The gods want to hear songs. (...) As they listen to men singing, they are content knowing that the men are not angry and fighting but are consuming the offerings amicably and singing about the gods for whom they are presented* (Davis, 1978: 262).

¹⁰ Noviembre de 1974.

¹¹ Estas indicaciones son aproximaciones. Cabe la posibilidad de la importancia estructural de movimientos melódicos microtonales dentro de los intervalos indicados. Lo mismo vale para la ascensión gradual del tono fundamental por un tono y una tercera menor en el transcurso de los cantos *U winkilil petha'* (“El dueño del lago”) y *U k'ay ho' ho'* (“El canto de las garzas”) respectivamente. (De hecho, el fenómeno se ha reportado como rasgo estructural de varios reperto-

cuanto al desenvolvimiento melódico, la rítmica y la métrica, hallándose las diferencias más marcadas al respecto entre el primero y los siguientes dos cantos: mientras que el canto *U winkilil petha'* ("El dueño del lago") se desarrolla dentro de un esquema cuya rigidez isorítmica, isométrica e isomelódica se ve rota muy pocas veces —cuando se rompe es, por lo general, inmediatamente antes o después de una cesura respiratoria—, los otros dos cantos, *U'k'ay ho' ho'* ("El canto de las garzas") y *Chäk ik'al* ("Canto al Huracán"), tienen una estructura rítmica, métrica y melódica más flexible y variada. Podrían comprenderse estos dos como variantes de un mismo tipo estructural de canto, aunque cada uno con su propia fisionomía melódica y rítmica. Notables son, por ejemplo, los modos distintos con que K'in Yuk trató el tono melódico superior, el cual suena con mucha más frecuencia en el Canto de las Garzas que en el Canto al Huracán donde evitó casi por completo la repetición inmediata de aquel tono.¹²

Vale remitir aquí a dos rasgos más de la producción vocal: primero, las cesuras respiratorias marcadamente sonoras, que parecen formar parte de la sonoridad de los cantos,¹³ las cuales nos sirvieron como uno de los criterios para subdividir en nuestra

rios indígenas de canto en el subcontinente sudamericano. Véase, por ejemplo, A. Seeger, 1987: 88 en adelante.) Tal ascensión tonal no se halla, de todos modos, en *Chäk ik'al* ("Canto al Huracán") pero sí el movimiento inverso, el descenso gradual, en otros cantos del repertorio grabados por Boremanse.

¹² Los tres cantos comparten los rasgos de la monofonía y la bitonalidad con otros cantos de la recopilación de Boremanse, cantados por otros u otras cantantes; sin embargo, no representan la única modalidad de textura sonora y construcción melódica: en el repertorio se encuentran también numerosos cantos tritónicos y unos pocos tetratónicos, así como unos cantos a dos voces coordinadas predominantemente de manera heterofónica. La existencia de texturas heterofónicas también la reportó Davis (1978: 253) para los cantos rituales de los lacandones del norte, calificándolas, sin embargo, de excepcionales.

¹³ En algunos momentos de estos cantos la respiración sonora parece surgir de la necesidad del cantante de jadear y, por lo tanto, de su aparente deseo de llegar con un volumen ya disminuido de aire a determinado punto textual o melódico, pero no siempre es así.

transcripción la melodía y el texto en “frases”;¹⁴ segundo, el breve, pero fuerte vibrato al que algunos de estos respiros sonoros, pero sobre todo algunos de los tonos relativamente largos y siempre inferiores, suelen desembocar.

Por último, quisieramos aclarar que en nuestro análisis musical incipiente y por el momento nada sistemático,¹⁵ también la transcripción no pretende más que proporcionar, por medio de un repertorio muy reducido de signos gráficos, unas indicaciones generales sobre la estructura melódica y rítmica de los tres cantos y la coordinación temporal entre texto y melodía, las cuales pueden servir como una primera guía para la escucha analítica de los tres cantos que se encuentran grabados en el disco compacto acompañante.¹⁶

CD-11
a 13

¹⁴ A diferencia de las dos formas vocales transcritas por Davis (1978: 303 en adelante), no se halla en los tres cantos la pausa larga como medio de marcar el fraseo melódico-textual.

¹⁵ Por dos razones no intentamos proporcionar un análisis y una interpretación exhaustivos de las propiedades musicales de los cantos transcritos aquí: en primer lugar, por el carácter de “documento” que tiene la publicación de estos cantos en el presente número de la revista *Senderos*, pero también por la naturaleza de la recopilación misma de los datos, la cual nunca pretendió llevarse a cabo bajo premisas etnomusicológicas.

¹⁶ En virtud de su observación de la falta de un pulso regular en las expresiones vocales de los lacandones del norte, Davis (1978) representa el aspecto rítmico del movimiento melódico por medio de líneas continuas trazadas sobre el pentagrama. En cambio, consideramos que en nuestro caso no sólo los signos básicos de nuestra transcripción, el punto y el guión, representan de mejor manera la relación silábica entre texto y melodía, sino además que la sensación de un pulso regular no está ausente por completo en los tres cantos. Obviamente, lo menos ausente está en *U winkilil petha'* (“El dueño del lago”), pero también son notables las secuencias extensas de figuras rítmicas como de 1:2 o 1:1:2 en los otros dos cantos. Por otro lado, el supuesto pulso está tratado a menudo con tanta flexibilidad —si no está, por lo menos temporalmente, abandonado— que tampoco la medición exacta de las relaciones rítmicas con referencia a un valor duracional constante hubiera sido adecuada, por lo menos no para los niveles de análisis y de transcripción pretendidos aquí.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Boremanse, Didier

1995 Orígenes de los lacandones actuales. En *Historia General de Guatemala*, Tomo 3: Siglo XVIII hasta la Independencia. (Jorge Luján Muñoz, director general; Cristina Zilbermann de Luján, directora del tomo). Asociación de Amigos del País, Fundación para la Cultura y el Desarrollo, Guatemala, pp. 393-398.

1998 *Hach Winik. The Lacandon Maya of Chiapas, Southern Mexico*, Monograph 11. Institute for Mesoamerican Studies, SUNY-Albany, Albany.

Davis, Victoria Dale

1978 *Ritual of the Northern Lacandon Maya*. Tesis doctoral. Department of Anthropology, Tulane University, New Orleans.

Seeger, Anthony

1987 *Why Suyá sing. A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge University Press, Cambridge.

Tozzer, Alfred Marston

1978 *A Comparative Study of the Mayas and the Lacandones*. AMS Press, New York.

1982 *Mayas y lacandones. Un estudio comparativo* (prólogo y traducción por Alfonso Villa Rojas). Instituto Nacional Indigenista, México.

Leyenda para las transcripciones melódicas:¹⁷

∨ Respiro

- Tono relativamente breve
- Tono relativamente largo
- Tono relativamente más largo (aparece sólo antes de un respiro)
- ¬ Tono relativamente largo con vibrato al final

¹⁷ Transcripción de los textos en lacandín y traducción al español: Didier Boremansé; transcripción melódica: Matthias Stäckli.

U WINKILIL PETHA' ("SU DUEÑO LAGO"):
 "EL DUEÑO DEL LAGO"¹⁸

K'in Yúk anuncia lo que va a cantar:

Ten kin bin in k'äyeh, la k'ayah kin bin in k'äyeh:
 Yo voy a cantar, el canto que voy a cantar:

"Ten u winkilil-en petha'".
 "Yo soy el dueño del lago".

Luego canta:

V
 . . .
 Ten u winkilil-en petha'
 Yo su dueño el lago

 . . .
 .
 Ten- o lak mam
 Nosotros, cuñado

 . .
 Ma' hali (i)n bin ten-o
 No solos nos vamos¹⁹

¹⁸ Algunos cantos lacandones son una expresión directa de su mitología, como es el caso del presente canto acerca de la "casa" de los dioses *Wayantekob*: una gran cueva en un peñasco del lago Miramar. Según la cosmovisión lacandona, los peñascos, las cuevas y las ruinas en la selva eran las casas de los dioses. Es uno de estos dioses que canta aquí y se llama a sí mismo "el dueño del lago"; se burla de otro que no puede llegar a esta "gran casa" (cueva), ya que los *Wayantekob* viajan con el viento en el cielo.

¹⁹ Son muchos, los dioses *Wayantekob*.

V • • • • •
 Ma' ximbal 'ok kin bin ten-o
 No caminando a pie vamos²⁰

• • •
 •
 Ka'cho lak mam
 Ahora, cuñado

• • • •
 • •
 Ma' hali (i)n bin ten-eh
 No solo yo voy

• • • •
 • •
 Chen tech ka bin patal
 Pero tú te vas a quedar

V • • • • •
 • •
 Bay ten-om kah bin-en-om
 Y nosotros nos vamos
 • • • •
 • •
 Tu' yan ha'(a)p'nin u kah-eh
 Donde estando abierta (la roca)

• • • •
 • •
 Ma' kuchen ten ka'che'
 No llegué allá antes

V — — • • • • •
 • • •
 Bay ten bakel helo' yan in bin ten
 Yo ahora, bueno, me voy

²⁰ El viento lleva a estos dioses, ellos no van caminando.

.

 Ma' ximbal 'ok kin bin ten-om
 No caminando a pie vamos

.

 Ka'cho ma' hali (i)n bin ten-o
 Ahora yo no voy solo

V —

 Bay tech ma' kuchik kah bin-en
 Tú no llegarás allá y ya fui yo

.

 Ka-en bin kah chan taden tu' ch(i)' ha'(a)p'nin u kah-eh
 Cuando yo fui, yo llegué a (la) su boca (de la) cueva

V

 Bay y-atčh-ah Wayantekob
 Allí está la casa de los Wayantekob

.

 Wa (a) man manan lu'(u)m-an
 Está en la tierra

V

 Ma' hali (i)n bin ten-om ka'cho
 No vamos solos nosotros

.

 Ma' ximbal 'ok kin bin
 No voy caminando

V

Ten u winkilil-en petha'
Yo su dueño el lago

Ka w-ilik in watōch
Vas a ver mi casa

Wa tech lak mam ka tal
Si tú, cuñado, llegas

V

Baili ten-ob-oh ma' hali (i)n bin
Nosotros no vamos solos

Ten u winkilil-en petha'
Yo su dueño el lago

Ten-o lak mam bay tech ka'che
Nosotros, cuñado, pero tú

V

Ma' kuch-ech kah bin-en chi-e
No llegarás y ya fui yo [??]

Bay ten ten ma' ximbal 'ok kin bin-om ten-ob
No vamos caminando, a pie, nosotros

V

 Lak mam baili ten ka'(a)nan kin man-ob-oh
 Cuñado, nosotros arriba vamos andando²¹

 Bay ten ma' ximbal 'ok ka bin xan-i helo'
 No caminando a pie tú vas

 . .
 Yan ik kat-ik ik bin
 Con el viento queremos ir

V
 . . .
 Ik (il)-eh mak bin yan kuchukul-en
 Es el viento que nos va a llevar

 . .
 Bay ten ka'(a)n-an-acho
 Arriba

 Lak mam ma' hali (i)n bin ten-ob
 Cuñado, no solos vamos nosotros

 . . .
 .
 Lak mam bay tech
 Nosotros, cuñado, y tú

V
 . . .
 Ten u winkilil-en petha'
 Yo su dueño el lago

²¹ En el cielo.

.
 . .

Bay tech kache lak mam
 Y tú ahora cuñado

Comentarios por K'in Yúk:

Helo' ts'oki u k'ay u winkilil petha': Wayantekob, u y-atöch Wayantekob,
 Así termina el canto del dueño del lago: Wayantekob, la casa de los Wayantekob,

Dahe 'u y-al-eh: "u winkilil petha'". Helo' ku bin ich ha'ap'nin u kah.
 Por eso dicen: "su dueño el lago". Ellos van a dentro de la caverna.

Helo' hach kalem nah! Helo' men-t-ah tunich, chen kaas-man, kaas helo'.
 ¡Verdaderamente grande casa! Hecha de piedra, pero con divisiones internas.²²

²² En la cosmovisión lacandona los peñascos y las cavernas eran las casas de los dioses, quienes en un pasado remoto vivieron en la tierra. Ahora bien, los ojos humanos perciben las "casas de los dioses" como piedras y rocas, pero en realidad son chozas con postes de madera y techo de palma, idénticas a las casas lacandonas de antaño. Al mencionar las divisiones dentro de la cueva, el informante alude al hecho de que en ciertos casos dos familias viven en dos cuartos separados, o mejor dicho en dos casas separadas, pero compartiendo un mismo techo. Es el caso del yerno recién casado que hace su casa del otro lado de la pared de la casa de sus suegros. Los lacandones consideran las "casas de los dioses" como representaciones metafóricas de sus propias casas.

Dahe' ku y-al-ik: "Ten u winkil-il-en petha'. Ten-o ma' hali' bin in kah.

Por tanto él dice: "Yo soy el dueño del lago. Yo no solo me estoy yendo.

Tech-o, bin-ech sa'm, ma' kuch-ech. Ten-o, ma' hali' in bin. Ten u winkil-il-en petha'."

Tú, acabas de ir, no llegaste. Yo, no solo yo me voy. Yo soy el dueño del lago."

Ile mak bin yan kuch-uk weh!

¡Mira quién va a llegar!

U K'AY HO'HO' ("SU CANTO GARZAS"):
"EL CANTO DE LAS GARZAS"

K'in Yik anuncia:

Bähe' ten kin bin in k'äy-eh u k'ay in lak-ob, u k'ay
ho'ho'.

Ahora yo voy a cantar su canto (de) mis congéneres, su canto garzas.

Tech, ta w al-ah ho'hol-ech, dahe' u k'ay ho'ho'.
Tú dijiste que una garza eres, éste su canto (las) garzas.²³

Luego canta:

Baili ten-eh ma ha-al(i)' in bin-ob ten-ob
 Yo no solamente (voy) vamos nosotras

Baili man in káxtik hanan-eh
Ando yo busco comida

Bai ten lati' kin käxtik-ob in hanan-en
 Estamos buscando nuestra comida

²³ La sociedad lacandona solía estar dividida en distintos patrilinajes, designados respectivamente por un nombre de animal y llamados 'onen. En otro tiempo existían 'onen como los siguientes: *yuk* (venado), *k'ek'en* (pecari) o *k'ambul* (faisán). Según K'in Yuk, *ho'ho'* (garza) era el 'onen de los blancos. Por eso, en tono de broma, le dijo al etnógrafo: "Tú dijiste que eres un garza, éste el canto de las garzas".


 Ti' kin yan ch'ik-ob hol taki ukum-en
 Estamos paradas a la entrada del río


 Baili ne bulul-eh
 Que se ha desbordado²⁴


 Tan in käxtik-ob ik hanan-eh
 Estamos buscando nuestra comida


 Ti' kin yan ch'ik-ob ten-ob
 Estamos puestas de pie


 Taki kaas-tun-eh ti' kin yan
 Sobre las piedras de la cascada


 Ti'kin yan hup-ik in chok-ob-eh
 Allí hundimos nuestras largas patas


 Ti' ki' yan hup-ob bin beh
 Allí hunden (sus patas)


 Baili (i)n tulum
 Así (hace) la única

²⁴ En el apogeo de la estación de lluvias, durante los meses de septiembre y octubre, los ríos se desbordan, la selva se inunda y muchas garzas llegan a comer peces.

V — — — —

Baili tulum ya'(a)x il-eh
 La única garza verde²⁵

— . . —
 . — .

Baili in lak-ob-eh
 Así mis congéneres

. — . — . — . —

Chen tin maas-ah tambah-ob-eh
 Pero nos empujamos las unas a las otras

V — — — — . — — — — . — — — —
 — — — — . — — — —

Be kah chin w-ak-sik-ob u yah-il in hanan-eh
 Hacemos entrar en nosotras su dolor nuestra comida²⁶

— . — . — . —

Ti' kem ti' maas-ah tambah-ob-eh
 Allí nos posamos y nos echamos a volar

V . — . — . — . —
 . — — — . — — —

Ti' kin lāh nup-(i)k-ob in bāh-eh
 Nos encontramos las unas a las otras

— . — . — . —

Hankachi wawät-ob-eh
 Y gemimos

²⁵ Garza verde, lacandón: *ya'ax pos*, latin: *Mesembrinibis cayennensis* (Irby Davis, 1972: 13/pl. 2).

²⁶ Las garzas se pelean por la comida (los peces) y sufren para comer. Dice el informante: *Tu' ku man u tak-eh u y-o'och* ("en su andar su tomar su alimento").


 Ti' yan kǎxtik ik hanan-eh
 Estamos buscando nuestra comida


 Ti' kin ch'ik-ob (u) hol tākil tikin che'
 Estamos paradas sobre un tronco seco²⁷


 Ti' kin yan maas-ah tambah-ob-eh
 Nos posamos y nos echamos a volar


 Bai kin yan kǎxtik-ob ik hanan-eh
 Estamos buscando nuestra comida


 Ti' kin yan ch'ik-ob hol tākil sayab-eh
 Estamos paradas a la entrada del arroyo


 Ti' kin kǎxtik-ob ik hanan-eh
 Allí buscamos nuestra comida


 Bai ten xan-eh ti' kin yan ch'ik-l-ob ten-ob
 Allí estamos puestas de pie


 Ti' kin maas-ah tambah-ob-eh
 Nos posamos unas contra otras

²⁷ Las garzas se paran sobre el tronco de un árbol caído en el río.

— . — . — . — . —
 . . . — .
 Ti' kin wawöt hankachin wawöt-ob-eh
 Y gemimos y gemimos

V — — . . —
 ^ .
 Ma'tin w-ik-ob in hanan-eh
 No vemos nuestra comida

— . — . — . . —
 . — . — .
 Tan in w-ak-sik-ob ob yah-il in hanan-eh
 Estamos sufriendo para comer

V — — — . . . —
 ^ . . . — .
 Bai ti' kin yan ch'ik-ob hol täki ukum-eh
 Estamos paradas a la entrada del río

— — . . — . —
 — . — . — .
 Ti' kin käxtik-ob ik hanan-eh
 Allí buscamos nuestra comida

V — . — — — . . —
 ^ — .
 Baili ti' kin yan chechen käxtik-ob in hanan-eh
 Así allí estamos buscamos nuestra comida

— . — — . . —
 — . —
 Ti' kin yan käxtik-ob-eh
 Estamos buscando

— . — . — . .
 — .
 Tan nupik-ob in lak-ob-eh
 Nos encontramos con nuestros congéneres

. — . . . —

Chen tin maas-ah tambah-b-eh
Nos posamos, nos echamos a volar.

Hali Diego
Solamente, Diego.²⁸

Comentarios de K'in Yuk:

Helo' u k'ay ho'ho', kin w-al-ik-ob: in lak-ob. Baxik
tu y-al-ah:

Éste es su canto (de las) garzas, decimos: “nuestros congéneres”.
Así dijeron:

“Ten ho'ho'-en” (dahe' u y-onen).
“Yo garza – yo” (es decir, su linaje).²⁹

Te' ku kuchul ho'ho', ku ne bulul ha', ti' ku lāh kuchul:
Cuando llegan las garzas, hay inundaciones, todas llegan:

Sāk bok, u ya'ax-il...Helo' yan hach ho'ho', ku k'ay:
“ho' ho' ho'.”

Las garzas blancas,³⁰ las verdes y las verdaderas garzas,³¹ ellas cantan así: “ho' ho' ho'.”³²

²⁸ Al terminar, el cantante se dirige al etnógrafo.

²⁹ Según la tradición oral, son hombres del linaje ho'ho' (“garza”) quienes cantaban este canto. Por eso, K'in Yuk se refiere a ellos como sus congéneres, a pesar de que no se menciona tal linaje (‘onen’) en el registro etnográfico. Ho'ho' designa tanto a las garzas como al linaje que lleva su nombre.

³⁰ Garza blanca, lacandón: Sāk bok, latín: *Ptilerodius pileatus*. (Irby Davis, *ibid.*: 10/ pl. 2 (1)).

³¹ Verdadera garza, lacandón: hach ho'ho', latín: *Jabiru mycteria* (Edwards, 1972: 19-20/pl.1: “Muy grande con cuello y cabeza desnudos, negruzcos con banda rojiza en base del cuello, pico pando; plumaje blanco”).

³² Muchos nombres de aves en lacandón son onomatopeyas

Helo' kalem
¡Son grandes!

Dahe' kin w-al-ik: u k'ay in lak-ob ich xokolha'
Por eso yo digo: (es) su canto (de) mis parientes en el río Jataté.

CHÄK IK'AL ("GRAN VIENTO"): CANTO AL HURACÁN³³

Antes de cantar K'in Yuk anuncia:

Bailo kin bin in k'äy-eh u k'ay ik nukil
Ahora yo voy a cantar su canto nuestro antepasado,

Ba'K'in u k'abah Ba'K'in u k'abah.
Ba'K'in su nombre, Ba'K'in su nombre.

U k'ay bin u tet-ob uchi'. Helo' tu kân-ah in t'an, kâx
chichan,
Su canto sus padres antiguamente. Él aprendió mi lengua, aun-
que pequeño,

kah bin-i, ma' tubi ti', helo' u yohel k'ay.
cuando se fue no se le olvidó, sabía el canto.

Dahe' kin bin in k'äy-eh, a wuieh wa.
Es éste que voy a cantar, ¡escucha!

Después canta:

V — —
· · · — · —
Tan a k u yik u yan tal
Estás oyendo su llegada

³³ Según Robert D. Bruce (*Lacandon Dream Symbolism*. Ediciones Euroamericanas, México 1975-79: II: 138), *Chäk Ik'al*, el "Señor Rojo de los Vientos", es la personificación del huracán en la mitología lacandona. Según el *Diccionario Maya Cordemex* (Ediciones Cordemex, Mérida, Yucatán, México 1980: 76), la palabra *chak* en composición significa "muy", "mucho" o "grande". Por lo tanto, la expresión *chäk ik'al* puede traducirse como el "gran viento", es decir, el huracán.

· — · — · —

Pa ti' chäk ik'al-o

El gran viento

✓ · — · — · —

Wolol u kah u bin

Disminuye y crece de nuevo³⁴

· — · — · — · —

Baili ti' man ti' chäk ik'al-o

Así pasa el huracán

✓ · — · — · — · —

Tan a w-uik u man u hum -an ch(äk)-ik-al-o

Estás oyendo su andar su zumbido gran viento

· — · — · — · —

Tan a k u yak u man u chukup t ah wits sina'(a)n-o

Estás oyendo su andar donde se extiende la sierra alta

✓ · — · — · — · —

Chen hach ichel u kah u bin u na'

Haciendo líneas de nubes que se estiran³⁵

· — · — · — · —

Ma' ba' yan che' wāti-een

No quedará ningún árbol, (estarán) rotos

✓ · — · — · —

Tan a w-uik u yan tal

Estás escuchando su llegada

³⁴ El viento viene fuerte, luego disminuye, luego crece de nuevo.

³⁵ Las nubes de forma alargada se mueven en distintas líneas.

Wolol u kah u bin u nah wal-o
 Va y viene su abanico³⁶

V Wa kah il-ik chumuk ya'(a)x k'in-eh
 En el medio de la estación seca

Ti-i' yahaw so'l ti' che'
 Quema la corteza de los árboles³⁷

V Ma'ba'yan che' tu' man
 No hay ningún árbol donde pasó

Tan u wolol u kah u bin u na-ah chäk ik'al-o
 Se está llevando las casas el huracán

V Ki' ki' emel (u) y-akal halan ts'ik tu ho'(o)l nax K'in (I)ch Ahau
 Aterrizo corriendo enojado con el pelo atado K'in Ich Ahau³⁸

³⁶ Los dioses de la lluvia (*ha'nan winik*, "Hombres del Agua") poseen un abanico que consiste en una cola de guacamaya gigante, que ellos menean para causar vientos y lluvias. Dijo el informante: "Los hombres del agua, están en medio del cielo, ellos menean su cola de guacamaya para enviar el huracán" (*Ha'nan Winik xan, ti' yan ich chum ka'an, tan u y-okatik u ne' mo' kil u kam tal chäk ik'al*).

³⁷ El viento caliente seca los árboles.

³⁸ *K'in*, sol; *ich*, rostro, ojo; *ahau*, señor. El dios sol es el "Señor del Rostro Solar".

— — —
 • • • —
 Tan u y-uik u tal-eh
 Lo escucha llegar

✓
 • • — • • —
 Wolol u kah u bin
 Va, viene, crece, disminuye

— • — • — • —
 • • • • • • —
 Tak u man y-akal ta witz sina'(a)n-o
 Anda corriendo donde los cerros se extienden

✓
 • • • — • • — • • —
 Tan a w-uik u man u hum u y-ik'al-o
 Escuchas andar el zumbido del viento

— — — — — —
 • • • • • • • • —
 Chen hach ichel u kah u bin-o ts'ikiteh
 Pero son nubes que se estiran en líneas

✓
 • • • — • • — • • — • • —
 Ma-a' balan k'in kah il-ik y-ik'al-ah chäk ik'al-o
 No todo el tiempo ves su viento el huracán

✓
 • • • — • • — • • —
 Ti' yan na-ax K'in (I)ch Ahau
 Allí está el Señor del Rostro Solar

— — —
 • • • • •
 Tan u y-uik u tal-eh
 Él escucha su llegar


 Ki' ki' na'kāl chatan bil u beeh
 Sube bien para cerrar su camino³⁹

V 
 Ma' ba' yan che'-(e)h
 Ya no hay árboles


 Helo' tan a w-uik u tal-eh
 Lo estás escuchando llegar


 Tal hach man(an) u tal-eh
 Verdaderamente fuerte llega


 Hach yaab u tal-eh
 Verdaderamente mucho llega

V 
 Ti' yan chäk ik'al-o
 Allí está el huracán


 Baik u yan tal y-ik'al-eh
 Así su llegar su viento


 Ma' balan k'in ka eh
 No todos los días tú ves

³⁹ Ah K'in Ich Ahau y otros dioses suben al cielo para cerrar el camino al huracán.

∨ —
 . . —

Il-ik u na'-o
 Ves a su madre⁴⁰

 — —

 Wolol u kah u bin-o
 Crece, disminuye

 — —
 (U) na'o man ti' ti' y-ik'al wai
 Su madre va a su viento abanico⁴¹

∨ — .
 —
 Hela' tan a w-uik u tal-eh
 Lo estás escuchando llegar

 — —

 Ki' ki' emel (u) yakal
 Aterrizan corriendo

 . — — —
 —
 Halan tsik t(i)' u ho'(o)l u paal Ik Chan Yum-eh
 Amarran su cabello sus hijos Nuestro Pequeño Señor⁴²

 ∨ — —
 . . — . . —
 Ti' ka w-uk-i ki' bakman-ob u ho'(o)l
 Tú escuchas, amarran bien su cabello

⁴⁰ El abanico (*u wal*) de los dioses se llama también la “madre” (*u na'*) del viento.

⁴¹ El viento pasa más allá de la cola de guacamaya (“su madre”).

⁴² Ik Chan Yum (“Nuestro Pequeño Señor”), hermano menor de Ah K'in Ich Ahau y el dios principal en la cosmovisión lacandona del sureste, es llamado, junto a sus hijos, a poner fin al huracán. Para cerrarle el camino se amarran el cabello y corren con el viento, suben al cielo y bajan a la tierra.

—
 (U) lak paal Ik Chan Yum
 Sus hijos Nuestro Pequeño Señor

. — . . . —
 Ti' yan tan u y-(u)ik u tal
 Ellos lo escuchan llegar

V ^
 Ku ki' ki' nakal u kaas-t(-ik) u bel
 Y suben para descomponer su camino

. — —
 Helo' ma' ba' yan che' t(ub) u man-a-ah chäk ik'al-o
 No queda ni un árbol donde pasó el gran viento

V ^ . ^ .
 Wolol u kah u bin u na'-eh ti'
 Va y viene su madre

— —
 Toh ku yan tal-eh u y-il-ik y-em ik yum
 Cuando llega se ve que baja Nuestro Señor⁴³

V ^
 Hendelo ku yan chenán u tal
 Y el viento cae

⁴³ Cuando se pone el Sol (*ku bin ik yum*, “se va Nuestro Señor”), los dioses de la lluvia depositan su abanico (*ku chakintik u wal*), dejan su cola de guacamaya y el viento cesa.

— —
 Y-ohel ti' ku bin-ah
 Él sabe cómo irse

. — . . . —
 La' ku bin chum k'in-o
 Él se va a medio día

✓ — — . . . —
 Bay yan ma' balan k'in ka w-il-ik u na'-eh
 No hay todos los días tú ves su madre

— —
 Wolol u kah u bin
 Va y viene

✓ — — . . . — . . . —
 Tan a w-uik u man u hum-i (y-i)k'a-al chäk ik'al-o
 Escuchas su andar su zumbido su viento huracán

— — . . . —
 Ti' ku man u hum ich wits-o
 Allí anda su zumbido en los cerros

✓ — — . . . —
 La ku man (u) yakal ta' sina'(a)n-o
 Él va corriendo por la sierra

— — —
 Ti' ba' ma' balan k'in ka il-ik-an chäk ik'al-o
 No todos los días tú ves al huracán

V . — . . . —
 Ba' yan che' tu' man
 Ya no hay árboles donde pasó
 . — . — . . —
 Helo' tan u tal yah so'ti' che'
 Están secos y quemados los árboles
 — . . . — . . —
 Ya ka tak chumuk ya'(a)x k'in-o ba' yan che'
 En medio de la estación seca no hay árboles⁴⁴

Helo'.
 Ya

Comentarios:

Helo' u k'ay ku k'äy-eh, ku yal-ah chäk ik'al; español ku yal-ik *huracán*.

Éste es el canto que se cantaba, decían “gran viento; en español dicen “huracán”.⁴⁵

Dahe' hach manan kam-i ku yal! Helo' wa ku hach tal y-ik'al ich abril, helo' ku läh tihil che'.

¡Esto verdaderamente fuerte llega! Si de veras llega su viento en abril, entonces seca todos los árboles.

⁴⁴ La expresión *ya'ax k'in* (“azul/verde tiempo”) designa la estación seca que dura de febrero a abril.

⁴⁵ Los lacandones del sureste solían creer que los cantos (*k'ay*) poseen un poder mágico. Por lo tanto, el canto al huracán no era solamente una descripción del fenómeno, se cantaba para detenerlo.



Foto No. 3

Gerald Martínez tocando la marimaba de arco, acompañado por Emilio Gutiérrez y Adrián Martínez. Lugar y fecha desconocidos.

(Foto: Osear Cantero. En *Revista Quinto Sol* No. 19.
Asociación de Promotores de Cultura, Managua, 2000.)



Foto No. 1

Trío de marimba de Masatepe, Nicaragua: Yader Martínez (marimaba de arco), su abuelo (guitarilla) y un músico desconocido (guitarra).

Casa de Cultura de Diriamba, 2009.

(Foto: Amira Cabeza Baldelomar)



Foto No. 2

Yader Martínez sentado en el arco de la marimaba de arco, tocando con su mano derecha la melodía armonizada en terceras.

Casa de Cultura de Diriamba, 2009.

(Foto: Amira Cabeza Baldelomar)