

# UNA PROPUESTA DE ANÁLISIS LINGÜÍSTICO-POÉTICO DE CUATRO DE LOS CANTARES DE DZITBALCHÉ<sup>1</sup>

LUCERO MELÉNDEZ GUADARRAMA  
IIA, UNAM

## Introducción

Los *Cantares de Dzitbalché* son un grupo de 15 textos y una portada que proceden del pueblo de Dzitbalché, Campeche<sup>2</sup> y que fueron escritos durante la época colonial en idioma maya yucateco —lengua perteneciente a la rama yucatecana de la familia lingüística maya—. Su contenido temático ha sido catalogado como ritual y como el único documento de su época en el género de poesía lírica (Edmanson y Bricker, 1985: 52).

La primera edición de los textos estuvo a cargo de Alfredo Barrera Vásquez (1980), quien también se encargó de la traducción del manuscrito. El valioso trabajo de Barrera consistió en la paleografía, traducción y publicación de éstos. Sin embargo, los *Cantares* fueron publicados en un orden arbitrario en el que no se realizó un análisis consistente sobre su contenido ritual. Desde una perspectiva literaria, Munro Edmanson (1982) publicó los *Cantares* con un orden distinto y propuso una traducción alternativa a la de Barrera (1980). Por su parte, Martha Iliá Nájera (2007) planteó una nueva articulación de los *Cantares* con base en su contenido ritual, abordado desde la perspectiva de la religión maya.

La motivación por trabajar estos documentos desde un enfoque lingüístico-poético surgió de mi interés por realizar una investigación consistente sobre la poética del maya yucateco colonial. Como es bien sabido, los datos contenidos en las fuentes coloniales pueden servir a los lingüistas para obtener datos escritos de otros momentos de la lengua. Bajo esta perspectiva, podemos estudiar los registros coloniales de la lengua maya desde cualquiera de los niveles de análisis lingüístico. En este caso, utilicé los *Cantares* como corpus lingüístico y me enfoqué en la descripción de la estructura formal y semántica de las formas discursivamente marcadas que fueron expresadas en éstos. A su vez, estas formas discursivas pueden ser contrastadas con distintos textos mayas producidos

<sup>1</sup> Agradezco a Leopoldo Valitas por haber aceptado leer este trabajo y por sus valiosos comentarios. También agradezco a la lingüista Etna Pascacio por toda su ayuda reflejada en la parte de fonetización de los documentos, y a la doctora Carmen Valverde y a la maestra Cristina Buenrostro por sus valiosos comentarios.

<sup>2</sup> Alfredo Barrera Vásquez los encontró en la ciudad de Mérida en 1942.

durante el periodo colonial con el fin de encontrar las diferencias discursivas entre los *Cantares* y los demás textos.

En términos generales, en este estudio me enfoqué en la descripción y análisis de las figuras literarias llamadas paralelismos, aliteraciones y anáforas en los cantares 4, 7, 14 y 15.<sup>3</sup> El contenido temático de los textos es de carácter religioso-ritual, pero en éste no me concentraré en el contenido sino en su forma. Sin embargo, sobre los rituales quiero mencionar que si bien es cierto que tenemos algunas menciones en crónicas coloniales sobre éstos acompañados de danza y música, actualmente sólo podemos plantear hipótesis sobre su ejecución. Toda esa información se perdió con el paso del tiempo, por lo que sólo es posible trabajar con la parte escrita de los mismos, de tal manera que aquello relacionado con el *performance* de los *Cantares* quedó fuera de esta investigación.

De manera global, el trabajo se ocupa de la descripción y análisis de las figuras literarias llamadas paralelismos, aliteraciones y anáfora de los cantares seleccionados.

### Presentación y metodología de la transcripción del corpus

En el Apéndice 1, el lector podrá encontrar los cuatro cantares que elegí para este artículo.

En la actualidad, los estudios lingüísticos que se realizan sobre textos coloniales en lenguas indígenas requieren forzosamente de un análisis y sistematización de las grafías representadas en el documento que se esté trabajando. En tanto que dichos documentos carecen de un registro lingüístico sistemático, es necesario establecer los fonemas de la lengua en cuestión con el fin de que los textos conformen un corpus lingüístico analizable desde cualquier nivel de la lengua.

Las grafías representadas en los *Cantares de Dz'itbalché* no muestran una correspondencia con los fonemas de la lengua y, por esta razón, realicé una fonetización del corpus con base en un análisis de lingüística histórica buscando dar una interpretación sistemática a los registros. El primer paso para la fonetización de los textos es el establecimiento de la estructura silábica. Los datos lingüísticos contenidos en los *Cantares*, así como datos del yucateco actual apuntan a que el yucateco del siglo xvii tiene sílabas del tipo CV y CVC y, de acuerdo con la tipología de Clements y Keiser (1983), es una lengua del tipo III. En el corpus no existe la representación del fonema consonántico glotal [ʔ] en ninguna posición. He decidido restituir este fonema en posición onset inicio de palabra y en coda final de palabra tomando como punto de partida datos de la lengua maya actual como en el siguiente ejemplo:

<sup>3</sup> Según el orden de presentación de Barrera (1980).

- (1) NIICÉ-HA  
 nikte? ha?  
 flor agua  
 'nenúfar' (Cantar 7, línea 37)

En el ejemplo (1) restituí la consonante /ʔ/ en coda final de palabra tanto la palabra /nikteʔ/ 'flor' como en /haʔ/ 'agua'. Para realizar la restitución de la consonante glotal /ʔ/ en coda final de palabra me basé en evidencia estructural de la lengua y también en evidencia léxica. Si bien es cierto que la lengua tiene sílabas del tipo CV, algunas palabras no tienen representada la consonante glotal final porque es común que se debilite en estos contextos y que no se registre,<sup>4</sup> por ello resulta necesario restituir el fonema /ʔ/ en ese contexto.

En tanto que esta lengua es del tipo III, es decir, sólo permite sílabas del tipo CV y CVC vemos que las sílabas desnudas no están permitidas y es necesario restituir el fonema glotal /ʔ/ inicial para respetar las estructuras CV y CVC como en la línea 46 del cantar 4 en el ejemplo (2):

- (2) OLLI-WAY-ITIL  
 ʔoll way  
 'aquí'

En cuanto al número de fonemas en cada posición silábica, encontramos que en onset y coda sólo se permite una consonante como máximo. Los núcleos silábicos pueden ser monomoraicos o bimoraicos, aunque la representación en el documento respecto a los núcleos bimoraicos en ocasiones no es sistemática. En estos casos, recurrí una vez más a la evidencia léxica en el *Diccionario Maya Cordemex*.

En el maya yucateco no se permiten grupos consonánticos en posición onset inicio de palabra, por lo que cuando tenemos un grupo consonántico representado con las grafías <C-K> (Cantar 4, línea 2) reconstruyo el fonema /k/ con base en evidencia léxica. Cuando aparecen secuencias con la palatal fricativa /ʃ/-consonante, restituí la secuencia consonante glotal-vocal alta anterior /ʔi/ precediendo a la palatal fricativa /ʃ/. Si tenemos las grafías <TT>, reconstruyo la consonante alveolar oclusiva glotalizada /tʔ/. El resto de las consonantes glotalizadas fueron indicadas en el registro original.

En cuanto a la consonante aspirada /h/ no he encontrado suficiente evidencia para saber si realmente se trata de una aspiración o si es una variación en el registro del mismo fonema velar continuo /j/. En el *Diccionario Maya Cordemex*, no se establece ninguna diferenciación entre los fonemas. En el maya yucateco actual la distinción entre las consonantes /h/ y /j/ no se mantiene, pero no

<sup>4</sup> Además de que se trata la consonante glotal no existe en el español y para el siglo *ix* no existía una convención para representar este fonema.

tengo suficientes argumentos para proponer que la distinción no existía en el siglo xvii.

Las grafías <u, i> aparecen en posiciones consonánticas y vocálicas. Para representar los fonemas continuos /y/ y /w/ en los *Cantares* se utilizaron las grafías <I> y <V>, respectivamente. Cuando ocupan posición onset o coda, funcionan como consonantes y no como vocales. Considero estas mismas grafías como vocales si su posición es de núcleo de sílaba.

En todo el corpus aparecen secuencias de vocales idénticas. Estas secuencias están registradas para todas las calidades vocálicas, es decir, aa, ee, ii, oo, uu, y las interpreto como núcleos bimoraicos. Considerando que no están permitidas las sílabas del tipo V ni VC, no se puede tratar de secuencias de núcleos de sílabas distintas. Tampoco se pueden considerar como realización fonética de sílabas acentuadas, ya que en algunos registros el acento se marca en núcleos monomoraicos.

En el *Diccionario Maya Cordemex* y otros diccionarios del maya yucateco actual aparecen representadas vocales glotalizadas rearticuladas; sin embargo, en estos textos no existe evidencia en la representación de vocales con la explosión glotal como particularidad prosódica.

#### La elección de los cuatro cantares, metodología y objetivos

Debido a que el contenido simbólico, literario y ritual de los *Cantares* es muy diverso, en este estudio me enfocaré sólo en los cantares 4, 7, 14 y 15. En primer lugar porque exhiben una estructura poética en la que el uso constante de paralelismos y aliteraciones se vuelve un común denominador y, en segundo lugar, porque comparten una temática específica, es decir, lo que Nájera (2007) llamó "rituales de iniciación femenina" y que según la autora, están relacionados y escritos con un mismo fin: la celebración de algún rito de paso.

Sobre el contenido literario de los *Cantares* Edmonson (1982: 175-176) señaló que: "[...] a diferencia de muchos de los fragmentos sobrevivientes de la literatura maya, éstos están, de manera inusual, llenos de expresiones de sentimiento y emoción. Tratan del amor, del abandono, de la belleza de la naturaleza, sexo, temor, y por supuesto, tiempo y muerte".<sup>5</sup> Específicamente, sobre los cantares 15, 14, 4 y 7 menciona que son canciones de amor, llenas de erotismo, y que representan un ritual orgiástico (ibid.: 174). Aunque el análisis de Edmonson pretende ser literario, su enfoque está centrado en el contenido temático de la obra y no sobre la forma específica que ésta toma.

<sup>5</sup> La traducción es mía, en el original: "[...] unlike many of the surviving fragments of Mayan literature, they are unusually full of expressions of sentiment and emotion. They deal with love, abandonment, the beauty of nature, sex, fear, and of course, time and death".

La interpretación de estos ritos de paso como canciones de amor es el resultado de un análisis que se realizó bajo los conceptos occidentales de lo que es "literario" y de lo que no pertenece a esta esfera. Éste es un grave error metodológico, ya que muchos estudiosos de documentos coloniales escritos en lenguas indígenas han considerado "literario" cualquiera de estos escritos por el sólo hecho de ser indígena. La consideración de los textos rituales como literarios desde una perspectiva occidental no contempla que éstos no fueron producidos por un individuo —el escritor—, sino que es un producto colectivo, esto es, que fue elaborado por una colectividad en el marco de una tradición religiosa determinada y que la intencionalidad en su elaboración no fue "literaria" sino más bien ritual. El hecho de que se mantengan ciertas formas repetitivas obedece justamente al carácter ritual de los textos y a un ritmo que éstos debieron mantener durante su ejecución. Por estos motivos, las ideas de Edmonson (1982) sobre estos rituales como canciones de amor o como un "ritual orgiástico" no pueden ser aceptadas en tanto que el autor no consideró variables de tipo cultural para realizar su análisis y, en cambio, se dejó guiar por los temas que se tocan en los *Cantares* desde su perspectiva de lo que es lo literario.

La literatura se ocupa de la obra individual y la lingüística de la obra colectiva, de la tradición oral, es decir, de lo que Jakobson (1984 [1956]) define como *folklore*, en oposición a la obra individual que produce literatura. Bajo la óptica de Jakobson, los *Cantares* están dentro del ámbito del *folklore* y no dentro de la literatura y por ello forman parte del campo de estudio de la lingüística y no de la crítica literaria. Partiendo de este supuesto, en este trabajo analizaré, desde una perspectiva lingüística, las formas marcadas del discurso que están enfocadas en la función poética del lenguaje (véase Jakobson, *op. cit.*), con base en la pregunta que se formula Jakobson "¿qué es lo que hace que un mensaje verbal sea una obra de arte?"

Jakobson (*ibid.*: 348) señala que en tanto la poética se interesa por los problemas de la estructura verbal, es parte de la lingüística. En la concepción general de los literatos es común que la poética y la lingüística se distingan en una cuestión de valoración y, según Jakobson (*ibid.*: 349) "esto se basa en la idea equivocada del contraste entre la estructura de la poesía y otros tipos de estructura verbal: éstos, se dice, se contraponen por su naturaleza 'casual', y carente de intención, al lenguaje poético, 'no casual' e 'intencionado'".

En los *Cantares de Dzitbalché*, así como en otros textos rituales indígenas coloniales y contemporáneos, encontramos un uso constante de expresiones que, debido a su carácter ritual, tienden a ser marcadas discursivamente hablando. Las formas de discurso ritual generadas pueden ser analizadas bajo ciertos conceptos formales pertenecientes a la literatura occidental como la aliteración, repetición, sinonimia, anáfora, paralelismo, metáfora, difrasismo,<sup>6</sup> metonimia, alegoría,

<sup>6</sup> Para Bricker y Edmonson (1982) estas frases que ellos denominan como "kenrings"; piensan que son propios del náhuatl y consideran que pudo haber sido un préstamo introducido en la literatura

hipérbolo y personificación, entre otras. En tanto que lo que me interesa es resaltar que la función poética del lenguaje se manifiesta con estructuras formales determinadas, en este trabajo me centraré sobre tres tipos de estructuras fónicas y sintácticas que se han considerado literarias, a saber, el paralelismo, la anáfora y la aliteración.

### ¿Cómo se relacionan los *Cantares de Dzitbalché* con las funciones del lenguaje?

Partiendo de la idea de Jakobson (1984 [1956]: 358) de que el mensaje por el mensaje es la función poética del lenguaje y que ésta no es la única función del arte verbal, sino sólo su función dominante o determinante, podremos desarrollar a lo largo de este artículo los argumentos que sostienen la idea de que estos *Cantares* constituyen un texto poético. En éstos observamos un ritmo que está determinado en el verso, podemos ver cambio de énfasis en la persona gramatical expresada a veces en tercera persona (*cantares* 14 y 7), otras en segunda (15) y en otras ocasiones, en primera (4 y 7), lo que pone de relieve las diferentes funciones expresadas además de la poética, como son la referencial, la conativa y la emotiva. Aunado al cambio de persona gramatical que expresa distintas funciones, Jakobson (*ibid.*: 359) reconoce que para los géneros literarios la forma verbal expresada es la que indica cuál es la función que está siendo resaltada; de esta manera "la poesía épica, centrada en la tercera persona, implica con mucha fuerza la función referencial del lenguaje; la lírica, orientada a la primera persona, está íntimamente vinculada con la función emotiva; la poesía de segunda persona está embebida de función conativa y es o bien suplicante, o bien exhortativa, según que la primera se subordine a la segunda o viceversa".

Si relacionamos los *Cantares* con formas gramaticales específicas (de primera, segunda y tercera persona, por ejemplo) y pensamos que estas formas expresan funciones particulares del lenguaje, también podemos relacionar estas funciones con los géneros literarios como ya señaló Jakobson (1984 [1956]). En tanto que los versos de los *Cantares* comparten una temática y tienen una estructura muy marcada respecto al habla conversacional —como el uso continuo de aliteraciones y paralelismos—, podemos considerar que sí constituyen un género discursivo particular de tipo ritual, concerniente al ámbito del folklóre más que al de la literatura. La aseveración anterior es pertinente si consideramos que los *Cantares* pertenecen al campo de la tradición oral, y como tales forman parte de la lengua como sistema.

Además de las personas gramaticales como marcadores de distintas funciones del lenguaje, la sintaxis es otro ámbito de la lengua en donde se manifiestan las figuras literarias, como señalaron Bricker y Edmonson (1985: 62):

---

yucateca. Consiste en un par semántico que, convencionalizado, tiene un tercer significado que puede no tener ninguna asociación con las palabras del difrasismo sueltas o fuera de este contexto.

Several syntactic devices beside parallelism are common in Mayan literature. Normal, unmarked word order in Yucatec Maya is verb-object-subject (VOS) in transitive clauses and verb-subject (VS) in intransitive clauses. These word orders are frequently inverted in Mayan literature, through clefting. Temporal adverbs normally follow verbs in Yucatec Maya, but temporal focus constructions, a characteristic of hieroglyphic texts, were abundant in Colonial Yucatecan literature.

De esta manera, a lo largo del trabajo podremos ver cómo se manifiestan las figuras literarias en todos los niveles de la lengua a través de distintas estrategias lingüísticas.

### Las manifestaciones lingüístico-formales en la estética de los Cantares

En párrafos anteriores, discutí el tema del aspecto "literario" en los textos coloniales escritos en lenguas indígenas, y hablé sobre el rigor metodológico con el que se debe abordar el estudio de éstos dentro del ámbito de la lingüística. Por ejemplo, en los registros nahuas coloniales es muy recurrente el uso de difrasismos como *in xochitl, in cuicatl* 'flor y canto' o bien *atl-tepetl* 'agua-cerro', aunque son difrasismos recurrentes, no necesariamente se usan en contextos "literarios".

Hasta ahora, los documentos coloniales en lengua indígena han sido analizados bajo la óptica de los conceptos literarios de la cultura occidental. Por ello, es necesario, considerar distintos niveles de análisis, es decir, por un lado debemos considerar el lado puramente formal de los textos y por el otro, los aspectos semánticos-simbólicos. En el plano formal de los *Cantares* encontramos las marcas discursivas que responden a la estética de la lengua, es decir, formas que subrayan la función poética del lenguaje. En el nivel semántico-simbólico de cada Cantar el análisis se realiza bajo criterios de otro tipo, trabajo que Nájera (2007) realizó de manera exhaustiva.

Ahora bien, ya mencioné que en el tipo de discurso ritual de los *Cantares* la función poética es la que predomina sobre las otras funciones del lenguaje y que su predominancia se refleja en distintos tipos de marcación. La manifestación formal de las figuras literarias en los *Cantares* se observa en los distintos niveles de la lengua, esto es, en el nivel fonológico, sintáctico y morfológico.

Comenzaré con la *aliteración*, "figura de dicción que consiste en la repetición de uno o más sonidos de formas en distintas palabras próximas. La aliteración es un fenómeno muy general que puede presentarse como distintas figuras literarias" (Beristáin, 1997 [1985]: 26, 27 y 28). Ésta puede manifestarse como cantidad y calidad vocálica. Según Jakobson (1984 [1956]), el uso de aliteraciones es algo que surge muy comúnmente en el habla cotidiana y tiene que ver con la paronomasia, esto es, por alguna razón el patrón silábico siempre influye en la selección de palabras y en el orden en el que las vamos a decir. Es por esto que el uso de aliteraciones no está ligado exclusivamente a los textos "literarios" sino

que también pueden estar asociados a la poética de cualquier mensaje verbal entendiendo que “la función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación” (Jakobson, 1984: 360).

A continuación presento ejemplos de distintas aliteraciones encontradas en el *corpus*. En primer lugar tenemos una aliteración especular del tipo /e-i-a/ /a-i-e/ y el contraste entre nasales y oclusivas: /m-b-k/ y /k'-m-n-t-k/

- |                 |                            |
|-----------------|----------------------------|
| 3. tumen binkah | porque vamos               |
| 4. k'am rikte?  | al Recibimiento de la Flor |

También aparece una aliteración con el uso de la palatal afrificada /ɽ/ en posición inicio de palabra en tres palabras de las dos siguientes líneas del Cantar 4:

- |               |                       |
|---------------|-----------------------|
| 7. ʔen ʔehlah | [tienen en] pura risa |
| 8. ʔehlamEEK  | y risa                |

Otros casos de aliteración se manifiestan en el Cantar 4 con el uso de las vocales altas /i/ y /u/ alternando en las líneas 9 y 10:

- |                    |                                  |
|--------------------|----------------------------------|
| 9. ʔayiiʔ tut siit | sus rostros, en tanto que saltan |
| 10. ʔapuksik'aal   | sus corazones                    |

Por su parte, en el mismo Cantar 4 observamos una aliteración con el uso de la palatal fricativa /ʃ/ en posición final de palabra. También interviene en la aliteración el uso del pluralizador -eeʃ en las líneas 43 y 44:

- |                      |                       |
|----------------------|-----------------------|
| 43. kooʃ kooʃ koneeʃ | Vamos, vamos, vámonos |
| 44. palaleeʃ beey    | jóvenes; así          |

En el mismo cantar vemos la aliteración provocada por el uso de la oclusiva velar sorda /k/:

- |                       |                           |
|-----------------------|---------------------------|
| 45. c'aik kikiʔ kimak | daremos perfecto regocijo |
|-----------------------|---------------------------|

Ahora veamos las aliteraciones del Cantar 7, en la línea 1 encontramos un ejemplo de éstas con el uso de la secuencia inicial casi idéntica en las dos palabras:

- |                    |                   |
|--------------------|-------------------|
| 1. ʔikih ʔikiiʔpan | La bellísima luna |
|--------------------|-------------------|

Varios ejemplos de aliteraciones aparecen en las líneas 4 y 5 con la alternancia insistente de vocales /a/ y /u/ por un lado, y el uso de la oclusiva velar sorda /k/ en diversas posiciones, y de la afrificada palatal /ɽ/ que se combina con su correlato glotalizado /ɽʔ/ por el otro:

4. tu čumuk kan kaan      en medio de los cielos  
 5. tuĩ kaŋ'uuytal      donde queda en suspenso

Una aliteración similar a la anterior se observa en la línea 10 del Cantar 7 con el uso exclusivo de la vocal alta /u/:

10. ʔu'e'uk'učal čumuk      Ha llegado en medio

En la línea 19 del Cantar 7 encontramos la combinación de la secuencia final *-il* en tres palabras contiguas:

19. hel ʔuyil koneʔil leʔil      [nos] mirará

Las líneas 47-53 del Cantar 7 expresan otro grupo de aliteraciones con el uso de la secuencia *-eeš* en las que hay un intervalo regular de una palabra o dos que separan a aquellas que tienen esa secuencia:

47. nook'eeš luusuʔ      vuestras ropas, desatad  
 48. kašil ʔaħooleeš      vuestras cabelleras;  
 49. hateneeš heeʔ      quedaos como  
 50. kobikeeš way      llegaiste aquí  
 51. yok'ool kabileʔ      sobre el mundo,  
 52. ʔišuhuyeeš      vírgenes,  
 53. ʔišupaleeš hel ʔu      mujeres mozas...

En el Cantar 14, encontramos varios grupos de aliteraciones. Para empezar cito el de la línea 1 que consiste en la combinación de la vocal baja /a/ con consonantes oclusivas velares principalmente:

1. ti kak'ay čan sakpakal      Allí cantas torcacita

De la misma manera aparece la combinación de las secuencias /eyšan/ con /iščan/:

8. heeʔ beyšan kolebil      Asimismo la Señora  
 9. yan yaalak heeʔ ʔiščan      tiene sus aves: la pequeña

Y en las líneas 12-14 las aliteraciones corresponden a dos tipos la secuencia /laʔil/ y el uso de la africada palatal /č/ y la glotalizada /čʔ/ así como con fricativa /š/:

12. laʔil šan ʔše'umuan      y también el colibrí.  
 13. laʔil laʔil ʔuyaalak čič'      Son estas las aves  
 14. iščičpan šunan kolebil      de la Bella Dueña y Señora

En el Cantar 15, observamos una aliteración en las líneas 1-3-4: el sufijo *-eex* usado en varias palabras; la segunda aliteración se forma con el uso continuo de la sibilante /c/ combinada con su correlato glotalizado. Una vez más, vemos que la africada palatal y la fricativa /s/ alternan en contexto final de palabra de distintas palabras:

- |                               |  |
|-------------------------------|--|
| 1. c'aʔeeʃ ʔahac'uute nok'eeʃ | Poneos vuestras bellas ropas;          |
| 3. ʃeeʃ ʔucow eoc el ʔapol    | peinado la maraña de vuestra cabellera |
| 4. c'aʔ ʔufemkeeʃ kiʃ kel mil | poneos la más bella                    |

Y en las líneas 16-19 observamos el mismo patrón de aliteración con las mismas consonantes y secuencias que en los ejemplos anteriores:

- |                                  |                                    |
|----------------------------------|------------------------------------|
| 16. ʔinkaʔ kaylabeeʃ haaʃ        | quiero que seias vista en verdad   |
| 17. ʃeeʃ kiʃpameeʃ tumen ku      | muy bella porque                   |
| 18. yan kaʃiikpakeeʃ ti ʔiibuuc  | habréis de pareceros a la humeante |
| 19. ʔek tumen kaw c'iboolteeʃrak | estrella; porque os deseen hasta   |

En las líneas 9-10 del Cantar 15 se combinan en posición final las consonantes labiales /b/ y /p/, con la velar /k/ y con la vocal baja /a/:

- |                                    |  |
|------------------------------------|--|
| 9. ʔaʔiikiʃpan kaal c'aw ʔubaak'al | de vuestra bella garganta;<br>poned lo que enroscaís y |
| 10. hop men hop tu nak ʔak'ab      | reluce en la parte rolliza<br>de vuestros brazos.      |

Las aliteraciones presentes en los Cantares en líneas contiguas o bien, en el interior de un mismo párrafo, son un recurso común en los diferentes cantares. Es interesante ver que el uso de este recurso no se ve sólo en relación con los versos de cada cantar, sino que el uso de los grupos de secuencias vocálicas con la misma calidad y con consonante en coda: *iiC*, o *eeC* a final y entre los párrafos son recurrentes en los cantares 4 y 15, es decir, intertextualmente. La idea de que estos textos fueron escritos justamente para cantarse, sugiere y justifica aún más la intención de realizar estas aliteraciones.

Otra figura encontrada es la *anáfora*<sup>7</sup> que en palabras de Beristáin (1997 [1985]: 40-41) es una "figura de construcción porque afecta la forma de las frases. Consiste en la repetición intermitente de una idea, ya sea con las mismas o con otras palabras. Los pronombres suelen cumplir esta función (gramatical), pero también otra clase de palabras como los adverbios".

<sup>7</sup> La *anáfora* en lingüística tiene otro sentido y no necesariamente implica la repetición de la misma palabra, sino una correferencia con un referente dado, en este texto debe considerarse la definición que está escrita arriba.

En el Cantar 14 también encontramos tres formas anafóricas dentro de un mismo párrafo:

- |                                |                            |
|--------------------------------|----------------------------|
| 7. ʔayaalak'oob yum k'uh       | la aves del Señor Dios.    |
| 9. yan yaalak' hee? ʔiŋʔan     | tiene sus aves: la pequeña |
| 13. laʔil laʔiŋ ʔayaalak' ŋiŋ' | Son estas las aves         |

De manera más clara en el Cantar 15 aparece la repetición del verbo *ɛ'aʔ* traducido como 'poner' en varias partes del pasaje a manera de anáfora.

- |                                  |   |
|----------------------------------|---|
| 1. ɛ'aʔeeŋ ʔahae'uute nok'eeŋ    | Poneos vuestras bellas ropas;           |
| 4. ɛ'aʔ ʔulemkeeŋ kiŋŋ kel mil   | poneos la más bella                     |
| 5. ʔanok' ɛ'aʔ hae'ue ŋanaab     | de vuestras ropas; poneos vuestro       |
|                                  | bello calzado;                          |
| 7. tuup tu tupil ʔalikin ɛ'aʔ    | pendientes en los pendientes vuestras   |
|                                  | orejas, poneos                          |
| 8. malob ʔooŋ' ɛ'aʔ ʔak'eeŋiloob | buena toca; poned los galardones        |
| 9. ʔaiŋkiŋpan kaal ɛ'aʔ          | de vuestra bella garganta; poned lo que |

Aunque no necesariamente aparecen en posición inicial, en los pasajes anteriores podemos observar el uso repetido de dos palabras en el interior de un mismo párrafo. El uso estético justamente radica en la repetición y como tal, forman parte del sistema de la lengua.

Ahora bien, continuemos con el paralelismo que, según Beristáin (1997 [1985]: 389-390), "se trata de la relación espacialmente equidistante o simétrica que guardan entre sí las estructuras repetitivas de los significantes y/o de los significados, y en virtud de la cual se revelan las equivalencias fónicas (como en la similitudencia), morfológicas (como en la anáfora), sintáctico-semánticas o semánticas como en la sinonimia, y se revela también la red de relaciones que determina la estructura del texto..."

Para Jakobson (1984 [1956]: 378) existen dos tipos de paralelismo: de oposición marcada, o de oposición cromática o transicional, y sólo el primero se relaciona con la estructura del verso:

en el ritmo, la repetición de una cierta secuencia de sílabas determinada; en el metro, la repetición de una cierta secuencia del ritmo; en la aliteración, en la asonancia y en la rima. Ahora bien, la fuerza de esta repetición consiste en engendrar una repetición o paralelismo que le corresponda en palabras o ideas, y, hablando en general y más como tendencia que como resultado invariable, un paralelismo más marcado, ya en su estructura, ya en su elaboración o en su tono, engendrará un paralelismo más marcado en las palabras y en el sentido. Al tipo de paralelismo marcado o saliente corresponden la metáfora, el símil, la parábola, etc. En donde el efecto se busca en la semejanza de las cosas, y en la antítesis, el contraste, etc., en donde se busca la desigualdad.

En el Cantar 15 encontramos una expresión que formalmente expresa un paralelismo: comparte el inicio de una expresión, la forma *hop* que en el *Diccionario Maya Cordemex*: 231 aparece como 'avivar el fuego, hacerlo brillar, que levante la llama'. Aunque la traducción no sugiere nada relacionado con anáfora, esta forma y la variación de la forma léxica que le sigue a esta raíz hace pensar en la posible repetición de algún evento:

10. *hop men hop tu nak ʔak'ab* reluce en la parte rolliza de vuestros brazos.

En esta frase en particular, vemos que la traducción no sugiere nada respecto al uso intencional de la palabra *hop* para expresar una forma estética, pero una vez que observamos con cuidado el texto original en maya podemos ver cosas que en la traducción no se resaltan, justo como el caso de la repetición de esta forma como un recurso estético expresado como paralelismo.

De la misma manera en el verso 3 del Cantar 15 aparece un paralelismo en el interior de un mismo verso y, si no atendemos a la traducción sino a la forma *co'* 'cabello':

3. *seeʔ ʔucow coel ʔapol* peinad la maraña de vuestra cabellera

En el Cantar 4 encontramos otro paralelismo con la forma *čehlah* que notablemente expresa también una aliteración con la repetición de la secuencia de sonidos /če/. La segmentación de la forma que aparece en el verso 8 no es la adecuada pues parece que la palabra es *čehlah*, que viene de *čeʔeh*, 'risa' (*Cordemex*: 85) y es justo la que se repite en construcción paralela:

7. *čen čehlah* [tienen en] pura risa  
8. *čehlameek* y risa

Otros textos paralelos del Cantar 4 los observamos en las siguientes líneas:

25. *tu taan ʔikšuhuy* ante la Virgen  
26. *ʔikšičpan subuy* la Bella Virgen  
39. *kuštalił way yok'* a la Vida aquí sobre  
40. *peeteneʔ way yok'* la Región, aquí sobre

En el Cantar 14 tenemos otra estructura paralela:

21. *čen k'ay čen bašaal* sólo cantos, sólo juegos

En el Cantar 7 encontramos estos dos grupos de paralelismos, pero como podemos ver, este tipo de frases paralelas juegan también con el recurso de la

anáfora, ya que es la repetición de una palabra en posición inicio de frase la que dispara los paralelismos:

- |                          |  |
|--------------------------|--|
| 25. beyšan ʔiskok boš    | así como la concha de la tortuga terrestre |
| 26. beyšan tumben hiib   | asimismo el nuevo polvo de calcita         |
| 28. tumben kuž           |  |
| tumben luž               | el nuevo hilo para hilar; la nueva jicara  |
| 29. bolom yaal took'     | y el grande y fino pedernal;               |
| 30. tumben peec' ilil    | la nueva pesa;                             |
| 31. tumben šoot beyšan   | la nueva tarea de hilado;                  |
| 32. ʔukan ʔišʔulum       | el presente del pavo;                      |
| 33. tumben šanab tulakal | nuevo calzado, todo nuevo,                 |
| tumben laʔil šam ʔukašil | inclusive las bandas que atan              |

Las siguientes líneas del Cantar 4, expresan un paralelismo de forma y contenido, ya que las formas ʔiskiičpan e ʔiššuhuy comparten algunos rasgos semánticos, de tal suerte que tienen una traducción aproximada de 'mujer bella' y forman construcciones paralelas en estos pasajes:

- |                           |                          |
|---------------------------|--------------------------|
| 32. beyšan ʔiskiičpan     | Asimismo [ante] la Bella |
| 33. ʔisk'amleooč          | X Kanleox                |
| 34. ʔiskiičpan ʔišah      | y [ante] la Bella X Z    |
| 35. ʔoot yetel ʔiskiičpan | oot y la Bella           |
| 36. kolel ʔiššuhuy ʔiš    | Señora Virgen X          |

Cuando observamos los Cantares desde la perspectiva lingüístico-poética vemos que el valor estético de la lengua se hace explícito a través de estructuras discursivamente marcadas que expresan figuras literarias. En la aliteración, por ejemplo, la marcación se queda en el nivel fónico. En el paralelismo y la anáfora se expresan una combinación de elementos sintáctico-semánticos que son difíciles de analizar como unidades separadas pues sólo cobran sentido cuando se combinan en el nivel de frase o de oración. El análisis de estas dos figuras es mucho más rico aún cuando las observamos a través de los distintos niveles lingüísticos, esto es, desde el fonológico hasta el sintáctico. Es por eso que Jakobson (1984 [1956]) menciona la importancia de entender la poética como una parte de la lingüística en la que las distintas funciones del lenguaje entran en juego y enfatizan, en el caso de un texto poético, el discurso mismo.

## Consideraciones finales

Al realizar este trabajo me encontré con que una de las principales dificultades para abordar los *Cantares* es que la traducción presentada por Barrera (1980) no es adecuada para realizar un análisis lingüístico-poético, pues como vimos, en muchos casos ésta no corresponde con lo que se está expresando en maya. Esto tiene como consecuencia que el lector ponga toda su atención en el texto traducido y no se centre en las formas expresadas en el maya yucateco y que finalmente, no haga de su objeto de estudio la lengua como tal sino que se enfoque en la interpretación del autor. Al mismo tiempo, esto provoca que el lector pase por alto las estructuras formalmente marcadas en la lengua maya, que expresan una estética particular y que puede ser objeto de estudio *per se*.

En la actualidad existen esfuerzos importantes por parte de los lingüistas por establecer una metodología de traducción de lenguas indígenas en la que se trate de respetar en primer lugar los conceptos y expresiones estéticas en la lengua original, en las que el lector enfatice el ritmo y los recursos estéticos originales de la lengua en cuestión. Valiéndose de notas a pie y comentarios al margen, el traductor puede agregar información que le parezca pertinente en un esfuerzo por realizar traducción cultural además de lingüística.

Para proponer una nueva traducción del texto se requiere de un análisis lingüístico sistemático, y del análisis del maya yucateco desde una perspectiva sincrónica enfocada en el siglo xvii. Este nuevo análisis requiere también del cruce de información con otro tipo de datos, los mitos y tradiciones coloniales, y de la lengua maya colonial, así como algunas posibles representaciones de los primeros que soporten de manera sólida los argumentos para proponer una traducción y análisis que refleje de manera más cercana la cultura y lengua maya.

## BIBLIOGRAFÍA

- Barrera Vásquez, Alfredo  
1980 *El libro de los Cantares de Dzitbalché*, traducción, introducción y notas de... Mérida: Ayuntamiento de Mérida Ediciones.
- Beristáin, Elena  
1997 [1985] *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa.
- Clements, George N., y Samuel Jay Kayser  
1983 *CV Phonology. A Generative Theory of the Syllable*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Diccionario Maya Cordemex*  
1980 Edición de Alfredo Barrera Vásquez. Mérida: Cordemex.

- Edmonson, Munro S.  
 1982 "The Songs of Dzitbalche: A Literary Commentary", *Tlalocan. Revista de fuentes para el conocimiento de las culturas indígenas de México*, IX: 173-208, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas/Instituto de Investigaciones Filológicas.
- y Victoria R. Bricker  
 1985 "Yucatecan Mayan Literature", *Handbook of Middle American Indians Supplement*, Munro Edmonson (ed.), 3: 44-63. Austin: University of Texas Press.
- Jakobson, Roman  
 1984 [1956] "Lingüística y poética", *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel.
- Lacadena, Alfonso  
 (s. f.) "Apuntes para un estudio sobre literatura maya antigua", para ser publicado en *Texto y contexto: Perspectivas intraculturales en el análisis de la literatura maya yucateca*, A. Gansenheimer, Ts. Okoshi y J.F. Chuchiak (eds.). Bonn: BAS (Estudios Americanistas de la Universidad de Bonn).
- Lázaro, Fernando  
 1986 *Estudios de poética (la obra en sí)*. Madrid: Taurus.
- Makarovsky, Jan  
 1976 *On Poetic Language*. New Haven-Londres: The Peter and the Ridder Press.
- Nájera, Marta Iliá  
 2007 *Los cantares de Dzitbalché en la tradición religiosa mesoamericana*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Vail, Gabriela, y Andrea Stone (eds.)  
 2002 "Representation of Women in Postclassic and Colonial Maya Literature and Art", *Ancient Maya Women*, Traci Ardren [ed.]. Lanham, Maryland: Altamira Press.
- Vidal Beneyto, José (ed.)  
 1981 *Possibilidades y límites del análisis estructural. Una investigación concreta en torno al lenguaje y poesía*. Madrid: Editora Nacional.

Apéndice 1

Presentación del corpus

Cantar 4

Versión editada por Barrera	Texto fonetizado	Traducción de Barrera
COOX-H-C-KAM-NICTE	koó k'am nícte?	Vamos al recibimiento de la flor
1. CIMAAC-OSABEIL-	1. kimaak 'ola?áil	Alegria
2. TAN-KAYEC-	2. tan k'ayéik	cantamos
3. TYMEN-BINC-AH	3.tumen bink'ah	porque vamos
4. C'KAM-C-NIC'E	4. k'am níkte?	al recibimiento de la Flor
5. TYLAC-ABEIL-X-CHVVP	5. tuláka 'áil 'ááap	todas las mujeres
6. XLOOB-BAYEN-	6. 'ááboob bayen	mrazas,
7. CHEN-CHIBL-AH	7. óen óéblah	[fiensen en] pura risa
8. CHEH-LAMEEC	8. óélaméek	y risa
9. VYBCH-TYV-ZBIT	9. 'oyis' tur silit	sus rostros, en tanto que saltan
10. V-PWVCZIB-ABEIL	10. 'upukáik' áil	sus corazones
11. TYVTS VVV-TZEM	11. tut e' 'aa? 'Aacem	en el seno de sus pechos
12. BAEIL-XTYMEN-	12. ba'il tumen	¿Por qué causa?
13. TYMEN-YOHEB	13. tumen yohoeil	Porque saben
14. TYOLALV-IBC	14. tyolal 'uc'áik	que es porque darán
15. V-ZVHYVIL-COUB-IL	15. 'vuhuyil koleil	su virginidad femoral
16. TV-VV-VA-(ONVH)	16. ti 'oyak'umah	a quienes ellas aman.
17. KAVEEX-NICTEIL	17. k'avee' níkte?áil	¡Canta! La Flor!
18. CYANT-CEEX-	18. k'yantke'e's	Os ayudarán (acompañarán)
19. NAAC-ONVETEL	19. nakoom yet'el	el Nakoom y
20. NOH-PYM-ÁHRYV-IL	20. noh yum 'áhkúel	el gran Señor Ah Kúel

21. AH-TAN CAAN CHE  
 22. AH-C'VEL HKA'YI  
 23. CONEIX CONEIX  
 24. C'A-C'OLA-AIL  
 25. TV-TAAN-A-ZHIVZ  
 26. XC-BOPAN-ZHIVY  
 27. COLB-IBL-V  
 28. LOUL-LOOB-AYEN  
 29. TVT-CAAN-CAAN-CHE  
 30. [VC OLEBL-XM...  
 31. ZHIVY KA'KV  
 32. BEYXAN-XC-[CH]PAN  
 33. XK'AM-LE-OOCH  
 34. X-CHOPAN X-NH-Z  
 35. OOTAYE[UX-CH]PAM  
 36. COLB-A-ZHIVYX  
 37. YTOOPMVOH  
 38. LANTIE-IB-C-VTZL  
 39. CVXMLE-AY-YOK  
 40. PEETINJE-VAY-YOK  
 41. CHAK-ME-TV-ZVYT  
 42. LVME-VAY-VTZL  
 43. COOX-COOX-CONEIX  
 44. PALALEX-BEEX  
 45. C-AAC-C-IC-CHMAC  
 46. OLB-NVW-ITEL  
 47. PIBCH-ITEL-BALCHE

- presentes en el cadalso  
 el Ah Kulel canta:  
 "Vámonos, vámonos  
 a poner nuestras voluntades  
 ante la Virgen  
 la Bella Virgen  
 y Señora...  
 la flor de las Mozas  
 que está en su alto cadalso,  
 la Señora...  
 Subuy Kaak.  
 Asimismo [ante] la Bella  
 X Kamloox  
 y [ante] la Bella X Z  
 oot y la Bella  
 Señora Virgen X  
 t'oot' maach.  
 Ellas son las que dan el bien  
 a la Vida aquí sobre  
 la Región, aquí sobre  
 la Sabana y a la redonda  
 aquí en la Sierra.  
 Vamos, vamos, vámonos  
 jóvenes; así  
 daremos perfecto regocijo  
 aquí en xéil  
 Püsch, xéil Balche"



25. BEYXAN-XC-OC-80X	25. beyxan ʔiskok boš	así como la concha de la tortuga terrestre
26. BEY XAN-TYMBEN-HEB	26. beyxan tumben hiib	Asimismo el nuevo polvo de calcaña dura y
27. TOOK-ŶETS-TYMBEN	27. took yetel	el nuevo hilo para hilar; la nueva jícara y el grande y fino pedernál;
28. KUČH-TYMBEN BXCH	28. tumben kuč tumben kuč	la nueva pesca
29. BOLOM-WAX-TOOK-	29. bolom yaxš took'	el presente del pavo;
30. TYMBEN-PŶE-XE-LE	30. tumben peeč' illi	nuevo calzado,
31. TYMBEN-XOOFREY	31. tumben soot boy-	todo nuevo,
32. XANV-CAN-X-WVM	32. san 'ukam ʔi8'ukam	inclusive las bandas que usan
33. TYMBEN-XANAB	33. tumben sanab	nuestras cabelleras para
34. TV-ACAL-TYMBEN-	34. tuihihi tumben	tocarnos con el nemáfic
35. LALE-XAM V-KAXIL	35. lail san 'ukasil	igualmente el zumbar
36. C'HOOU-V-TM-G-	36. hoos' 'ut'p'al	camal y la anciana [maestra].
37. POOC-NIBCTEHA	37. pook nile e' ha ʔ	Ya, ya
38. BEYXAN-C-HOOŶZA	38. beyxan hoopzaʔ	estamos en el corazón del bosque,
39. [H] VB-BEYV-X-80	39. ʔabubey ʔukilils	a orillas de la poza en la roca
40. LEZ-800-800-Y	40. c' ošit c' ošit	a esperar
41. YANON-TV-V-KAAQX]	41. yanon tu c'uk'aš	que suija la bella
42. TV-CHE-NOHHAUTV	42. tu č' noh hahtun	estrella que hueca sobre
43. V-TM-L-C'PMATV-	43. ʔuŕ'p'al pauf	el bosque. - Quiso
44. HOKOL-C-ČIČHPAN	44. ʔuhokil ʔi8i8i8pan	vuestras ropas, desuad
45. BVV> BEYCOO8L	45. buuc' ʔok' yook' ol	vuestras cabelleras;
46. KAAV-PTTH	46. k' aš pitah	que dios como
47. NOONEX-LVZY	47. nook'eš luusap	llegáste aquí
48. KAXIL-A-HOLEX	48. kasil ʔa hooleš	sobre el mundo,
49. BATEDEX-HEE	49. bateteš he'eʔ	vingenes.
50. COHCEEX-WY	50. kohkoš woy	mujeres mozas...
51. YOKOL-CABILE	51. yok' ool kabil'eʔ	
52. X-VHYVYEXA-QM-	52. ʔi8ubuyeeš	
53. PALEEX-HEL V	53. ʔi8 upa leleeš heł ʔu	

## Versión editada por Barrera

(Cantar sin título)

HTV-TV-RE/LL-W  
VTAL-KN-WY

1. TH-GA-WAY-CHIAN-ZAC-#NCAL
2. TV-KAB-LAL-YANX] CHE-
3. THYAN XAN-X-CHP-CHIHIL
4. CHAN-X-CHWEER-BEY
5. XAN X-AYXVNLAL-ZAC-CHICH
6. TVLAC-AL-CIMMAC-YOOL-
7. VYALA-ANKOIB-YVM-WY
8. HEBEX-WAN-#COLEBIL
9. YAN-YAALAK-#FE...IX-CHIAN-
10. XMYN-XUY-CHIAN-X-#CHIBIL
11. YETEL-XAN-X-CHEN-CHIN-
12. BAC-LAL-LAL-X-AN-X-  
JANVYN-
13. LAL-LAL-EX-VYALAK-CHICH'
14. X-CHIPAN-XUNAN-COLEBIL-
15. LAL-WA-YAN-CHIMAC [OUL]
16. ICHIL-LAY-BAL-CHHOB-
17. BA-X-TEN-MA-Y-C-IMA-AC-TAL
18. OL-TON-WA-BELOOB
19. LATTOB-#AC-TN-ZAZ-TAL
20. PENCECH-#A->YTZ-OOB
21. CHEN-KAY-CHIN-BAMA-AL
22. C-WAN-TV-TV-CWVLOOB

## Texto fonetizado

ti in be'it' an  
ʔa:an/é:h way

1. ti kak'ay é:n sa:lpakal
2. na kabb'á: yaak che?
3. ti yan san ʔiskipóshil
4. é:n ʔá:cuuleeb beyá:n
5. ʔá:kaakum laʔil sa:k'g
6. tulakal ká:maak yool
7. ʔayakak'ool yam k'uh
8. hee? beyá:n kolebil
9. yan yaakak' hee? ʔá:can
10. ʔá:munuuy é:n ʔá: c'á: itá:lil
11. yee:l san ʔá:é:ncómbakal
12. laʔil san ʔá:é: unuun
13. laʔil la ʔá:á: ʔayaak' é:é'
14. ʔá:kipan xunan kolebil
15. laʔil wayan ká:maak ʔ:ulil
16. ʔá:chil lay bal é: ʔoob
17. baas ten ma? ʔá:ká:maak tal
18. ʔá: ton wa? beyfoob
19. laʔil:foob tak tu sa:tal
20. penkeé: ha:c'uc'ool
21. é:n k'ay é:n ba:tal
22. kuh man ta tukú:loob

## Traducción de Barrera

- Allí cantas tocacita  
 en las ramas de la ceiba.  
 Allí también el cuclillo,  
 el churretero y el  
 pequeño búfalo y el semsoontel  
 Todos están alegres,  
 la aves del Señor Dios.  
 Adimísimo la Señora  
 tiene sus aves: la poqueña  
 toé:ob, el pequeño cardenal  
 y el chí:chimbak'  
 y también el colibid.
- Son estas las aves  
 de la Bella Dueña y Señora  
 Pues sí hay alegría  
 entre los animales.  
 ¿por qué no se alegran  
 nuestros corazones? Si así son  
 ellos, ¿ amanecer:  
 ¡bellísimo!  
 Sólo cantos, sólo juegos  
 pasan por sus pensamientos!

Versión editada por Barroa	Texto fonetizado	Traducción de Barroa
1. MEX-A-HA-VVZAN-ORSEEX	1. é'ə'ees' ʔabak' uae nok'e'el	Poneros vuestras bellas ropas;
2. XOC-V-ANVCHV-ANVH' CHMAC- OUL	2. é'ook' ʔuk'ubul' k'in kimacollil	ha llegado el día de la alegría
3. XEECH-V-ZEN-TZOTZEL-A POL	3. ʔeeč' ʔucow coeet' ʔopol	peinad la maraña de vuestra cabellera
4. ʔA-V-LEMIC-EECH- CICH-CEL-MIL	4. é'ə' ʔulemle'eč' kileč' bel' mil	poneros la más bella
5. A NOK-ʔA-HAVTZ-XAN-AMB	5. ʔanok' é'ə' hač' u'e' sanamb	de vuestras ropas; poneros vuestro bello calzado;
6. CHVYV-CHZAH-A-ANVVOVCH-	6. č'uyy kinsah ʔanuvukauč'	c'digad vuestros grandes
7. TVVP-TV-TVPEL-AN-ICN-ʔA	7. tuup tu tupil' ʔabliin' é'ə' ʔ	pendientes en los pendientes vuestras orejas,
8. MALO BOOCHH' ʔA-V- KEEXIL OOB	8. malob ʔooč' é'ə' ʔuk' eeš'ibob	poneros buena toca; poned los galardones
9. A-X-CICH PAN-CA-AL-ʔA-V-V- BAKAL	9. ʔaš'ikš'ipaan kaal' é'ə' ʔ ʔubarak' al	de vuestra bella garganta; poned lo que enroscais y
10. HOP-MEN-HOP-TV-NA-KA-KAB	10. hop men hop tu mak' ʔak' a'b	reduce en la parte nolliza de vuestros brazos.
11. T-KAIL-RELT-CA-+LAAC	11. k'a' ʔi be' ʔi la'yaak	Preciso es que soais vista
12. CIOFP-AMEECH-HEBEX	12. k'iofpameeč' hebex	cómo sois bella cual
13. [MAX] MMACE-VAVTV-CAHIL-H'	13. mač' ʔámal'eč' way tuč' kahil	ninguna, aquí en el asiento
14. ʔITP-ALC-HEE-CAH-IN- YACVMAECH	14. č'it'pal'cheč' kah' ʔayakumaeč'	de abbak'bi-, pueblo. Os amo
15. X-CHIPAN-COUL-BIL- L-ABEETIC-	15. ʔakš'ipaan kolebil' ʔi be' ʔi'ik	bella Señora. Por eso
16. IN-KAAT-CA-IL-LABEJECH-H'VA-ACH	16. ʔak'aat la'yabeeč' haat'	quero que soais vista en verdad
17. ZEMPEECH-ČIČHPMJECH- TVMEN-ČV-	17. zempeeč' k'iofpameeč' tumen la tvmen-čv-	muy bella porque
18. VAN-ČA-C-CHOP-AMEECH-TV-X- BVV	18. van lač'iofpameeč' ti ʔabbaeč'	habréis de pareceros a la humante

Versión editada por Barrera	Texto fonetizado	Traducción de Barrera
19. EK-TV-MEN-CAY-SIBOOLTEECH TAC	19. ʔék tamen kaw c'iboolteechak	estrella; porque os deseen hasta
20. LAEL-A-YETEL-V-X-LOL-NICTE KAAX	20. laʔil ʔayetel ʔuʔilol niktseʔ kaax	la lana y las flores de los campos.
21. CHEN-ZACAN-ZAC-ANA NOK-ITX- ZHVIV	21. chén sakan sakan ʔanok ʔis ahuuy	Puma y Blanca Blanca es vuestra ropa, doncella
22. XEN-A-A-V-OMAC-QUEL-A-CHEE	22. xen ʔac'aʔ ʔalimak ʔelil ʔac'eeʔ	id a dar la alegría de vuestra risa
23. YA-VTZ-TA-PU-C-ZEK-AL-TVMEN. HELAE	23. c'auc ta pa'sikal tamen helaʔ	poned bondad en vuestro corazón porque hoy
24. V-ZVTVCEL-OMAC-QUEL-TV- LACAL-VIBNC	24. ʔusutukil limak ʔelil tululak winik	es el momento de la alegría de todos los hombres
25. LAEL-CY-SIBOL-A-YVYZEL-ʔI- TEECH	25. laʔil kuc'aʔil bath yuc'il ʔi teec'	que ponen su bondad en vos.