

Península
vol. XIII, núm. 2
JULIO-DICIEMBRE DE 2018
pp. 97-123

LA IMPORTANCIA DEL *TUNK'UL* EN EL RITUAL Y CANTO CEREMONIAL DEL CARNAVAL DE POMUCH, CAMPECHE. UN ESTUDIO INTERDISCIPLINARIO¹

FRANCISCA ZALAQUETT ROCK²
JUAN CARRILLO GONZÁLEZ³
GIOVANI BALAM CAAMAL⁴
OLIVIER LE GUEN⁵

RESUMEN

En este trabajo analizamos la presencia del *tunk'ul* en los festejos del Carnaval en Pomuch, Campeche. Además, efectuamos una descripción del ritual y un análisis del canto ceremonial en el cual el instrumento conforma un eslabón de primer orden. Nuestra aproximación, mediante fuentes etnológicas, históricas y lingüísticas, revela también la interrelación entre los diversos componentes espaciales, temporales y sociales imbricados en la ceremonia. Incluimos la transcripción y la traducción de esta plegaria, así como la grabación que permite comprender su ejecución.

Palabras clave: mayas, ritual, *tunk'ul*, tradición oral, Península de Yucatán.

¹ Una versión preliminar de este trabajo fue presentada en el encuentro del grupo de investigación GDRI RITMO: *Crear, destruir, transformar en Mesoamérica: Las modalidades de las acciones rituales y sus dimensiones temporales*, 22-25 octubre de 2015, París, Francia.

² Centro de Estudios Mayas (CEM), Instituto de Investigaciones Filológicas (IIFL), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), panchaahau@hotmail.com.

³ Posdoctorado, IIFL, Posgrado en Estudios Mesoamericanos, UNAM, areamaya@yahoo.com.

⁴ Posgrado en Estudios Mesoamericanos, UNAM, giovani.balam@gmail.com.

⁵ Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), ompleg-uen@gmail.com.

THE IMPORTANCE OF THE *TUNK'UL* IN THE RITUAL AND CEREMONIAL SINGING IN THE CARNIVAL OF POMUCH, CAMPECHE. AN INTERDISCIPLINARY STUDY

ABSTRACT

In this study we analyze the importance of the presence of *tunk'ul* in the carnival celebrations in Pomuch, Campeche. We describe the ritual and propose an analysis of the ceremonial chant in which this instrument plays a fundamental role. We detail the interrelation between the various spatial, temporal and social components composing this ceremony using ethnological, historical and linguistic sources. We also include the transcription and translation of this ceremonial chant, as well as its recording, which allows us to understand its execution.

Keywords: Mayas, ritual, *tunk'ul*, oral tradition, Yucatan Peninsula.

En este trabajo analizamos la presencia del *tunk'ul* (instrumento sonoro de dos lengüetas elaborado de un tronco ahuecado) durante los festejos del Carnaval de Pomuch, así como su participación en el ritual y canto ceremonial (*k'ay*)⁶ llamado “*¡Ay, dios! [Juanita]*”,⁷ el cual formaba parte de una secuencia de rituales propiciatorios para agradecer a las entidades las lluvias y buenas cosechas. Los carnavales tienen su origen en las fiestas paganas romanas, las cuales coincidían con la finalización de los trabajos agrícolas de preparación de tierras, pero durante la cristianización, las fechas de estos festejos se modificaron para celebrarse como las conocemos actualmente, vinculadas con la Semana Santa. Así, las fechas del carnaval y de la realización del rito y del canto en Pomuch varían entre los meses de enero o febrero, dependiendo del inicio de la cuaresma católica.

Desde tiempos prehispánicos, el *tunk'ul* se ha vinculado a diversas prácticas rituales entre los mayas, logró trascender los embates de la Conquista y la censura de la época colonial, pero en la actualidad se ha dejado de utilizar con este fin, debido sobre todo a la falta de especialistas en su ejecución. Por ello, creemos indispensable estudiar su presencia durante el Carnaval de Pomuch, en especial porque todavía existen el canto, el ritual y los músicos que nos pueden dar indicios clave sobre su interrelación, lo que permite efectuar un análisis más completo para comprender las variantes sociales, lingüísticas y sonoras. Como explica Roger Juárez, originario de Ticul, los *tunk'ules* y las sonajas se relacionan con los ritos agrícolas o milperos. Como estas últimas tienen sonidos de cascabel y se asemejan al de la lluvia, sirven para “llamar las aguas” y se usan cuando comienzan o terminan algunas canciones,⁸ a lo que Tuz agrega que el *tunk'ul* es un instrumento que llama a los truenos, mientras que el caracol “abre las nubes para que caiga la lluvia” (Tuz Chi 2013b, 210-213). También está presente el *tunk'ul* en rituales como el *jéets' méek*.⁹

EL TUNK'UL COMO INSTRUMENTO

El *tunk'ul* se fabrica a partir “del corazón de un árbol” o *chulúul* (en el caso del *tunk'ul* de Pomuch fue a partir de un árbol de mora),¹⁰ por ello, la porción del

⁶ Según el *Diccionario Cordemex*, *k'ay* se puede traducir como “canción”, pero también significa “música, poesía, gorjeo, pregón y admonestación de matrimonio” (Barrera Vásquez 1980, 391).

⁷ Los músicos Fernando Pool y Miguel Tun, de Pomuch, todavía cantan la primera parte del canto, la segunda la están aprendiendo, la tercera se la está enseñando un anciano de su comunidad que todavía la recuerda, pero la cuarta parte no se conservó. Existen otros cantos corridos llamados *Ay dios...* que se siguen interpretando en la localidad. Una versión escrita por don Pablo Novelo en junio de 1906 y copiada por Tuz Chi, puede consultarse en la revista *K'a'ajsaj* (2013a, 4). Esta versión tiene aspectos similares aunque es de naturaleza distinta y se trata de un tipo de *saka'u* ofrenda de atole en la milpa.

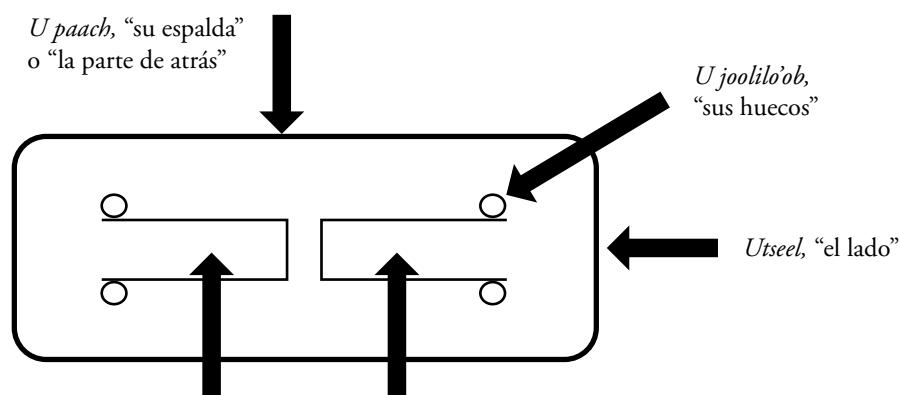
⁸ Entrevista a Roger Juárez, Ticul, Yucatán, 2013.

⁹ Ritual en el que se pone al bebé a un costado del padrino y madrina, donde se piden bendiciones para el nuevo integrante de la familia.

¹⁰ Los músicos de Ticul nos señalaron que el *tunk'ul* también se puede elaborar de otros árboles como el zapote, el sircote, el granadillo, el aguacate de montaña y el *chakté*. Se corta y se deja secar;

tronco que se emplea para su elaboración es cuidadosamente escogida y se deja secar por varios años antes de ser trabajada. El instrumento se compone de una sección superior que presenta dos incisiones longitudinales y una transversal, que forman sus alas o lengüetas, mientras la parte posterior contiene un área de calado interno, ya sea rectangular o semicircular, que conforma la cámara de resonancia (figura 1).

Figura 1. Vista aérea de un *tunk'ul*, donde se muestran los nombres en maya de cada sección que compone el instrumento



Las lengüetas se nombran de acuerdo con los sonidos:
kóoch, “ancho, grave”

Las lengüetas se nombran de acuerdo con los sonidos:
bek'ech, “estrecho, agudo”

Las técnicas de manufactura de este instrumento presentan asimismo notables continuidades que nos permiten dilucidar la importancia de sus elementos estructurales y la amplitud de sus tonalidades.¹¹ Se sabe que en gran parte de las poblaciones mayas peninsulares, la elaboración del *tunk'ul* estaba a cargo de la persona que realizaba los distintos “sones” o piezas musicales (Carrillo, Zalaquett y Sotelo 2014, 116, 117, 118). Sin embargo, las evidencias más recientes provenientes de la zona oriental de Yucatán, indican que “la persona que lo cargaba tenía el derecho de ser el líder de los *tunk'ulo'ob* y tenerlos en su poder y tocarlos, [y] el que los elaboraba no era el encargado, porque se recompensaba su trabajo

a veces se usa el tronco ya caído, se van golpeando para identificar los más propicios para cortarlos y tocarlos. El árbol de aguacate, cuando crece, se hace hueco y se va golpeando y se seleccionan los mejores lugares para cortarlo. Entrevista con Roger Juárez, Ticul, Yucatán, febrero 2011 (Carrillo, Zalaquett y Sotelo 2014, 113, 116).

¹¹ Un estudio detallado de las características organológicas del *tunk'ul* y sus diversas variaciones tonales puede consultarse en Carrillo, Zalaquet y Sotelo (2014, 112-142).

con maíz, que solamente tenía el derecho de tocarlo si lo cargaba y lo llevaba a donde se iba a tocar en un evento".¹² Así, el encargado del *tunk'ul* podía recibir el título de *kuuch paach* o *kuuch tunk'ul*. Literalmente, ambas convenciones develan la importancia en el cuidado del instrumento, tal como puede colegirse a través de la voz maya *kuuch*, "cargar con mecapal", que también se refiere al "cargo" en un sentido metafórico que alude a la función de cuidar o estar encargado de algo; por su parte, *paach* enfatiza la posición dorsal que corresponde a dicha actividad. Tenemos entonces que *kuuch paach* puede interpretarse como "aquel que carga algo con la espalda", mientras que una acepción similar, *kuuch tunk'ul*, se refiere a "aquel que carga o resguarda el instrumento musical".¹³ Otros datos provenientes de Kanxoc, Tixhualactún, San Francisco Tinum (Yucatán) y San Silverio (Quintana Roo) indican que el ejecutante no es necesariamente la persona que elabora el instrumento. En efecto, es la persona responsable de escoger los troncos, sin embargo, el mejor *j pol(aj) ché*, o tallador de madera, del pueblo se encarga de su confección bajo la dirección del "tañedor" o músico ejecutante, para que la generación de su sonido sea la adecuada (un proceso que asimismo se avizora entre los mayas de la porción occidental de la Península, en Campeche). Los músicos poseen una predisposición o un tipo de "don" especial para tocar el *tunk'ul*. En este mismo sentido, una parte fundamental de la sabiduría que concierne a la selección de los elementos que se emplean para la elaboración del instrumento proviene de revelaciones oníricas. Por ello, los mayas saben cuándo y dónde se debe cortar el tronco, es decir, "saben cuál es el sonido apropiado" de cada árbol. Al parecer, pueden escoger troncos ahuecados que cuentan con un mejor sonido. En este orden de ideas es posible señalar que los instrumentos musicales también se heredan y, con ellos, el conocimiento necesario para su elaboración.¹⁴ Al término de su labor, el artesano era recompensado con el pago de una cantidad referida como *junmúut* que equivalía a cuatro kilos de maíz (*junmúut xi'im*).

ORIGEN Y TÉRMINOS CLAVES ASOCIADOS CON EL *TUNK'UL*

El término en maya yucateco *tunk'ul*¹⁵ está compuesto por dos raíces: *tun*, "piedra" (también *tuunich* en maya) y *k'ul*, "sagrado", lo cual hace que *tunk'ul* se pueda traducir o entender como "piedra sagrada". Este nombre de "piedra" lo encontra-

¹² Entrevista a Sara Canché, San Francisco Tinum, Yucatán, 26 de enero de 2016.

¹³ Entrevista a Sara Canché, San Francisco Tinum, Yucatán, 26 de enero de 2016; Barrera Vásquez 1980, 343, 615.

¹⁴ Entrevista a Sara Canché, Tinum, Yucatán, 26 de enero de 2016; Barrera Vásquez 1980, 343, 615.

¹⁵ Encontramos la forma *t'unkul* en el *Calepino de Motul* (1577) y el *Vocabulario de Viena* (Barrera Vásquez 1980, 845) con la definición de "tambor", "atabal". Sin embargo, es probable que esta variación corresponda a un tipo de metátesis (de carácter local) si consideramos la homogeneidad en las lenguas mayas.

mos en varias otras lenguas mayas con el mismo cognado *tun*: en chorti tenemos expresiones como *ja'ats' tuun* “el golpe del tambor (lit. de la piedra)”, así como varias expresiones con la misma raíz que refiere al tambor (Wisdom 1950, 56). De igual manera, encontramos a *tun* o *tunqul* como “tambor”, en k'iche' (véase Christenson, en línea),¹⁶ *xhtun* en mam y *tun* en kakchiquel (Kaufman 2003, 751).

Sin embargo, ¿cómo explicar la aparente paradoja entre el nombre *tunk'ul* o “piedra sagrada” y el instrumento de madera? Los mismos hablantes explican este hecho a través de una historia de origen que cuenta Miguel Tun de Pomuch:

Lelo' leti'e' jach u ma'alobil le máako'ob je'elo', tumen leti'o'ob yáax fomentaartej, tumeen le *tunk'ulo'* ku ya'alale' kaxtbi meeta'anik pero te bin bino'ob te k'áaxo' ka' tu kaxto'ob le *tunk'ulo'*... pero le *tunk'ulo'* ma bin de che'i' sinoke de tuunich [...] jaa de tuunich [...] **le beetik ku ya'alal tuun** [...] **tunk'ul** [...] de tunich ka'a p' u tsikbalko'ob... entonces ka bin tu yotaj bin u yéenso'ob bine', ka tu pots'k'abto'ob bine' ka pajchaj'i' [...] pa'achaj le *tunk'ulo'*... entonces ka' tu tukulto'ob bin le máako' [...] “ba'an ko'on a'al ti' ak taata, ts'o'ok a pa'ik le ba'ala' [...] ba'an ko'on a'al ti'... ba'ax ko'on bii's yilej, ba'ax ko'on beetej? ko'ox polik jum'p'el de che'i” [...] komo tu yilo'ob bix u formaile', ka' tu beeto'ob bin dee che'... tun bisik le *tunk'ul* original ku ya'alalo' [...] pero ma' beychaj'i' ma' tu lograrto'obi' [...] tu pajo'ob de tuunich... de tuunich le *tunk'ulo'*.¹⁷

Notamos en el discurso el uso a menudo del evidencial *bin*, “dice(n) que”, el cual remite a una fuente de conocimiento de segunda mano (es decir que alguien se lo dijo, probablemente gente de la comunidad o familiares), denotada por una persona o conocido de confianza, misma que permite legitimar esta historia (ver Le Guen 2018).

Debido a lo anterior, podríamos plantear que este relato se fundamenta en un hecho acontecido o que, incluso, conforma una justificación *a posteriori* que articula dentro de sí el nombre de este instrumento. En esa línea es interesante la mención clave del señor Miguel Tun: “es por eso que se llama piedra”. Este tipo de mitos, que suelen explicar los nombres de animales, artefactos y gritos de animales, son muy comunes entre los mayas y otros grupos culturales. De hecho, estos mitos facilitan el proceso de memorización y aprehensión del mundo desde la infancia. Siguiendo una lógica similar, la raíz *k'ul* también alude a “un objeto divido en dos”, y no es casualidad que don Luis Balam, hablante nativo y *j meen*

¹⁶ <http://www.famsi.org/mayawriting/dictionary/christenson>.

¹⁷ “Ellos eran los señores sabios porque son quienes lo fomentaron, porque se dice que el *tunk'ul* sólo lo encontraron en el monte, pero que el *tunk'ul* no era de madera sino de piedra, por eso se le dice *tunk'ul*, así lo cuentan. Entonces cuando intentaron de bajarlo de las ruinas y lo soltaron, se cayó y se rompió. Entonces pensó uno de los señores así: que es lo que le vamos a decir a nuestro padre, ya rompimos esto; qué vamos a hacer, qué vamos a llevarle para que vea, qué haremos, vamos a tallar uno de madera. Como vieron la forma, hicieron uno de madera. Estaban llevando el *tunk'ul* original, pero no lo lograron. Rompieron el *tunk'ul* original, rompieron el de piedra”. Entrevista a Miguel Tun, Pomuch, Campeche, 17 de septiembre del 2016.

(especialista ritual) de San Francisco Tinum (Yuc.) nos explique que *tunk'ul* significa “piedra dividida”. Si bien se trata otra vez de una etimología popular, es interesante que describa a la vez la forma del instrumento y no cancele el significado homofónico de *k'ul* como “sagrado”.

Un elemento clave a destacar es que en Pomuch, el *tunk'ul* recibe además el nombre de *pochob che'* (Tuz Chi 2012, 118; Miguel Tun, comunicación personal), lo cual nos permitió comprender varios aspectos que se citan en el canto y se efectúan durante el ritual.

Según algunas fuentes coloniales, *pocho'* o *pochob* se describe como “baile vedado, mitotada de indios con sus tunkules”, y un baile de origen prehispánico de este mismo nombre se ejecuta hasta hoy en día en Tenosique, Tabasco. El *pochob* se danzó al unísono con el canto hasta la segunda década del siglo xx en Tinum, Campeche (Barrera Vázquez 1980, 660), y a este respecto, Edmonson y Bricker (1985, 49-50) además explican que en el acto 19 de las Ceremonias del Katun, el May y el Baktun eran siempre farsas. Un número de éstas se encuentran en los diccionarios del siglo xvi: Boox, Hatz'-lam Che, Hech, Pepem, Tzublal, Zabanil, Machlan Kab Okot; algunas fueron prohibidas posiblemente por la Iglesia: Maax Okot (*ma'ax ook'ot*, “la danza del mono”), Booyal Che (*bo'oyal che'*, “el árbol sombreado”) y Pochob (“deseo”). En la Declaración de Marcos Uc, de 1674, se relata que el *tunk'ul* se utilizaba para “amenizar” las ceremonias nocturnas de petición de lluvia, en las que asimismo se realizaban las danzas del *pocho'* y el *T'sulam*, las cuales servían para hacer “reverencia a las deidades o *pawajtun*, que son de las lluvias o vientos”.¹⁸ En este sentido, en su libro *Costumbres de las indias de Yucatán*, de 1846, Hernández relata que el Kuch, el Tich y el Pochob correspondían a ciertas “prácticas supersticiosas” que los indios conservaban en boga desde antes de la Conquista. Unas décadas después, Brasseur de Bourbourg (1862, 11) asevera que “le Pochob était la danse des amants et des fiancés” y que “elle est encore en usage et se danse avec beaucoup de vivacité”, pero dónde la presenció, o cuáles fueron sus fuentes de información son un completo enigma. Si el nombre *pochob* está referido —como aseguran algunos— a una raíz yucateca que significa “desear” eróticamente, es algo que no se ha podido confirmar en los vocabularios consultados. En yucateco, la raíz *poch* significa “goloso que tiene hambre”, sin embargo, puede llegar a tener un significado de deseo sexual en ciertos contextos. Junto con el sufijo *-vb*, un instrumental en maya yucateco, hace que el significado de *poch-ob* fuese entonces “la cosa que hace desear (algo/ alguien a uno)”, lo cual efectivamente podría ser el propósito del canto, comprendiéndolo como el instrumento del deseo.

El *pochob* además podría relacionarse con los ritos del año nuevo en los que se quebraban todos los utensilios domésticos y durante los cuales los “insaciables

¹⁸ Véase Carrillo 2012, 130-132. Archivo General de la Nación (en adelante AGN), Inquisición, vol. 629, exp. 4. Declaración de Marcos Uc, Mérida, 1674.

comilones” —o patrones del año viejo— abandonaban su “carga” (Acuña 1978, 55). Esta asociación de dicha danza con los ritos de año nuevo bien podría relacionarse con la introducción y celebración del carnaval que, como explicamos en un comienzo, en sus orígenes tuvo que ver con ritos agrícolas de renovación (Pérez Suárez 1994, 249). En esta línea argumentativa, Juan de la Cabada (1899-1986), escritor nacido en San Francisco, Campeche, en su obra “Incidentes melódicos del mundo irracional”, publicada en 1944, hace alusión a Pochob¹⁹ como “fiesta del hambre o deseo: de los hambrientos o deseosos. Carnaval”. Narra que uno de sus personajes, llamado Don Zopilote, es recibido en medio de un gran festejo, la celebración del carnaval y el baile del Pochob, por los habitantes de *U-cajbaalché* (*ukaaj ba'al-che'*, lit. “el pueblo de las cosas del monte, es decir los animales”), que —según señala— podríamos traducir como “animaletania”, esto es, “capital, ciudad o pueblo de las cosas de madera-irracional o animales”.

Por todo lo anterior, se podría proponer que en este caso se le nombra *pochob che' al tunk'ul* en Pomuch cuando se encuentra relacionado con estos rituales efectuados en vísperas y durante el carnaval. Cabe destacar y profundizar en el análisis que efectuamos a continuación, la relación entre la temática del canto y el ritual con el “baile de los novios” o del “deseo”, que fue posiblemente censurado por los sacerdotes; como lo indica el oidor y representante real Tomás López Medel, en cuyas ordenanzas mandó “que los indios no tocasen atambor, toponobuzles, o tunkules de noche, y si por festejarse le tocasen de día, no fuese mientras misa ni sermón, ni usasen de insignias antiguas para sus bailes ni cantares, sino lo que los padres les enseñasen” (Ordenanzas de Tomás López Medel, en López de Cogolludo, 1668, libro V, cap. XIX: 305).

EL *TUNK'UL* Y EL CANTO DURANTE LA CEREMONIA EN VÍSPERAS DEL CARNAVAL EN POMUCH

Para comprender el papel que tenía el *tunk'ul* en estos rituales y reconstruir la ceremonia relacionada con el canto ceremonial, el cual fue grabado en 1978,²⁰ se efectuaron entrevistas formales a Jorge Pool, el actual custodio de un antiguo *tunk'ul* en Pomuch, a Fernando Pool y Miguel Tun, actuales músicos que tocan

¹⁹ En Dzitbalché, durante el carnaval salen unas comparsas formadas por hombres de todas las edades llamadas *pochobes*. La gente explica que son para espantar el mal, se visten de mujeres y asustan a la gente mientras pasan de casa en casa bailando (Quintal, Medina *et al.* 2015, 299).

²⁰ Agradecemos a Alejandro Néstor Méndez y a Ángel Agustín Pimentel que nos hayan compartido la grabación de este canto, efectuada por la Unidad de Etnomusicología del *Archivo etnográfico audiovisual*, del Instituto Nacional Indigenista. Ángel Agustín Pimentel Díaz, Alejandro Néstor Méndez Rojas y J. Jesús Herrera Pimentel se encargaron de la investigación de campo, las transcripciones musicales, el contenido y las notas del fonograma. La grabación de campo fue hecha por Rodolfo Sánchez Alvarado. Cabe señalar que la transcripción que presentamos es diferente a la que ellos realizaron.

respectivamente el *tunk'ul* y la “filarmónica” (armónica), así como a Francisco Ávila, quien fue maestro de la escuela primaria de esa localidad.

Los testimonios anteriormente referidos indican que los preparativos del ritual daban comienzo cuando los oficiantes se reunían en el solar de la casa de Máximo Poot, quien se encargaba de resguardar el *tunk'ul* y también era el sacristán. Ahí se desenterraba el instrumento, se prendía tabaco y brasas de carbón para incinerar el copal, y antes de utilizarlo:

le hacían una ceremonia, que le quitaban el forro que traía, que la gente iba a cantar y a bailar a la casa donde estaba el *tunk'ul*, y al *tunk'ul* le echaban balché, y lo embriagaban, y aquí en los hoyitos que trae [donde comienzan a formarse las alas], le ponían unos cigarros y los prendían para que fumara.²¹ De hecho, aquí todavía trae el resto del cigarro, nunca se le ha quitado, dicen que eso es para que el *tunk'ul* pueda cantar bien, para afinarle la voz con el trago²² y los cigarros.²³

Fernando Pool explica que una vez finalizados estos preparativos, se hacía sonar el caracol, lo que marcaba el inicio del ritual; en estos casos se utilizaban dos, uno grande, de sonido grave, y otro de menor tamaño, que emitía un tono más agudo, e inmediatamente el encargado del canto expresaba en voz alta la frase “*¡yáawatej paale' ex yuu!*”, y al unísono comenzaba el canto, mientras los demás participantes escarbaban la tierra e “iban tirando el trago, el ron y todo mientras que un anciano vestido de viuda y más hombres iban como mujeres con su rebozo y su hipil danzaban”, formando un círculo en el lugar que anteriormente fue utilizado para resguardar el *tunk'ul*, mismo que cobra vida después de su letargo anual.²⁴ Agrega que en la actualidad “cuando este instrumento sale, el Carnaval ya va a empezar, faltan unos 8 o 15 días, entonces la gente está acostumbrada cuando llegue este momento”.

²¹ Las ofrendas de tabaco en las intersecciones del *tunk'ul* podrían estar relacionadas con los puntos cardinales, que en este caso representan el sucesivo andar del *tunk'ul* por los diversos rumbos que conforman la traza del pueblo de Pomuch. Las evidencias documentales de la época colonial indican que los cigarrillos de tabaco elaborados con *ujoló'och nal*, es decir, con hojas secas de mazorca de maíz, se ofrendaban durante las ceremonias agrícolas. AGN, Inquisición, vol. 1256, exp. 1. Declaración de Tiburcio Montero, Hunucmá, 7 de noviembre de 1786.

²² Tanto el “trago” como el tabaco servían para modular la entonación del instrumento. Este insumo ritual se producía y resguardaba a pesar de las prohibiciones de la Corona, los gobernadores y alcaldes, debido a la vinculación que dichos elementos tenían con la producción del denominado “vino de la tierra” o *balché*, también conocido con el nombre de “pitarrilla”. El *balché* era un importante catártico que se implementaba en el ámbito de los ritos curativos, las ceremonias de purificación de las tierras de cultivo y de primicias, es decir, se ofrendaba en agradecimiento a las primeras cosechas. El aguardiente puede llamarse *x book'*, en el sur de Yucatán, y *chak pool*, “cabeza/tapa roja”, en la zona oriente, esta bebida es asimismo referida como anís o “licor de caña”.

²³ Entrevista a Jorge Pool realizada en Pomuch, Campeche, 22 de agosto de 2011.

²⁴ Entrevista a Fernando Pool, Pomuch, Campeche, 17 de septiembre de 2016; entrevista a Francisco Ávila Pérez, Mérida, 7 de octubre de 2015.

El instrumento se lleva en procesión por todo el pueblo,²⁵ “se le pone un macepäl y se le amarra con una soga”, mientras una persona lo lleva a cuestas y otra lo ejecuta “se le dejan libres los hoyitos donde sale el sonido, se le lleva levantado [...] y se toca con las baquetas verdes, las de guano,²⁶ no con baquetas normales cubiertas, [por eso] cuando lo llevan levantado y se toca se escucha más”. Su sonido engalana todo el cortejo al tiempo que “va llamando a la gente”. Debido a ello, los habitantes de Pomuch señalan que “si hay una piedra, y hay un banquillo, sí llega el *tunk’ul* a mi casa... ahí se sientan los músicos y te cantan”. Cuando la procesión finalmente arriba, los oficiantes piden la aprobación al *nojoch taata* para tocar, ya sea en el interior del aposento o en el área exterior, todo depende de “donde les den permiso los dueños de la vivienda”.²⁷

Este rito marca el inicio del carnaval, “la fiesta del Dios Momo,²⁸ el diablo que ya empezó”, y por esta razón se toca música y se baila en todo el pueblo. Durante esta festividad el *tunk’ul* continúa recorriendo las calles, debido a que también se utiliza para amenizar al menos una docena de jaranas (entre ellas la de “Cabeza de cochino”). De manera posterior, al perfilarse el ocaso del carnaval, “ya el día de la pintadera también tiene que participar el *tunk’ul*”, sale finalmente en procesión la “viuda del pueblo”;²⁹ quien “carga a Juan Carnaval,³⁰ la siguen los músicos que van tocando el *tunk’ul*, y a Juan Carnaval lo tienen cargado, porque supuestamente ya murió. La viuda camina mientras llora: “‘¡ay me mataron a mi marido, ya mataron a mi marido!, ¿cómo voy a comer?’”. Entonces, empieza a andar la viuda de casa en casa y comienza a pedir dinero”.³¹

En los respectivos domicilios en los que se hace esta petición, las mujeres repiten la frase “te doy dinero, pero si bailas o tocas con tu *tunk’ul* [...] y empieza el *tunk’ul* a tocar, y empieza a bailar la viuda”, y al finalizar esta danza le regalan “sus centavitos y lo ponen en una lata, y entonces recorren todo lo que es el

²⁵ En la comunidad de Tihosuco, Quintana Roo, durante la celebración del santo “niño Jesús”, también se toca el *tunk’ul* durante la procesión. El músico carga el instrumento con un macepäl, *súum* o *x tanta’y*, mientras recorren casa por casa todo el pueblo, cuelga en los hombros el instrumento con un macepäl y lo toca de frente.

²⁶ La palma de guano (*Sabal spp.*, Arecaceae), ha sido un importante recurso vegetal de uso múltiple para los yucatecos.

²⁷ Entrevista a Fernando Pool, Pomuch, Campeche, 17 de septiembre de 2016.

²⁸ El Dios Momo deriva del griego *Mômos*, “burla”, “culpa”. Era en la mitología griega la personificación del sarcasmo, las burlas, chistes, bromas y la locura. Se encargaba de corregir con sus críticas a los hombres y a los dioses. En varias ciudades hispanohablantes se le rinde homenaje en los carnavales y adquiere bastante protagonismo, y la gente por esta razón se disfraza y hace bromas en lugares públicos durante estos festejos. Los carnavales fueron concebidos como un periodo de excesos permitido antes de la abstinencia en la Cuaresma.

²⁹ Es importante notar que la Juana del canto (que se analiza más adelante) es considerada como la viuda de Juan Carnaval.

³⁰ Se trata de un muñeco elaborado con ropas viejas, zapatos, pañuelos, sombrero y algunos explosivos (sus cenizas se llevan a la iglesia y en la cruz al otro día).

³¹ Entrevista a Fernando Pool, Pomuch, Campeche, 17 de septiembre de 2016.

pueblo.³² Ya como a las 4 o 5 de la tarde entra la viuda en el salón, una vez que se quede en el salón ya estuvo, ya a las 12 queman a Juan Carnaval, y en el miércoles de ceniza se entierra otra vez el instrumento, [porque] ya la fiesta del dios Momo, del diablo, dicen que ya terminó, entonces, se vuelve a hacer el rito así como se escuchó, y se vuelve a escarbar la tierra", y así el *tunk'ul* se vuelve a depositar en su lugar.³³ "Antes de enterrarlo le quemas el cigarro y el incienso, y se los pasas a todos, y si tú vas y sacas el *tunk'ul*, *cargas el aire*, por eso cuando lo estás enterrando y cuando lo vayas a abrir tienes que hacer un rito, o si no *cargas el aire*, porque al sacarlo bajo la tierra tiene *un aire*; pero con el paso del tiempo ya no lo enterramos". Don Fernando explica que "los antiguos" que estaban encargados de tocar el *tunk'ul* eran campesinos y se morían por accidentes en las montañas o los atropellaban, y por tal motivo necesitaban un ritual llamado *k'ex* (lit. "cambio, remplazo"), y así ofrecían algo a cambio. Indicó también que si no prendían su veladora o no hacían bien su ritual podían salir perjudicados, y era "gracias a Dios que ahorita estamos todos vivos. Si no se toca bien el *tunk'ul*, se pueden cargar aires malos también, pero le echamos ganas y por eso no nos pasa nada".

Es de importancia notar que el *tunk'ul* es para los mayas un objeto *sagrado*, es decir, con mucho poder y, por lo tanto, peligroso (además del hecho de que proviene de vestigios arqueológicos, lugares muy cargados de *aires* malos y considerados peligrosos para lo humanos). Al respecto, comenta justamente Don Fernando Pool que el canto "comienzan con '¡Ay Dios!', porque todas las canciones, aunque sea del mal pero tiene que ir al Dios [...]. Aunque el *tunk'ul* es del mal, pero siempre está con Dios".³⁴

Con los antecedentes citados pasaremos a la propuesta del análisis del canto ceremonial en el que está presente el *tunk'ul*, para así comprender el conjunto de elementos que se interrelacionan en este ritual, y así proponer algunas interpretaciones sobre su contenido y profundidad histórica.

ANÁLISIS LINGÜÍSTICO DEL CANTO, SU PROFUNDIDAD HISTÓRICA, ASÍ COMO SU RELACIÓN CON EL RITUAL Y EL TUNK'UL

La grabación de este canto data de 1978, siendo Máximo Poot quien lo interpreta. Al ser de índole responsorial están encabezados por una persona masculina o *aj kuuch* ("líder o encargado de la ceremonia"), es decir, un conocedor que funge como oficial del canto y que, en este caso, era también el sacristán de la Iglesia, elemento importante a recalcar, ya que será nombrado en el canto.³⁵

³² Los donativos recaudados son utilizados para la compra de los insumos necesarios para la celebración de los ritos y la elaboración de bebidas y viandas especiales para la ocasión.

³³ Entrevista a Fernando Pool, Pomuch, Campeche, 17 de septiembre de 2016.

³⁴ Entrevista a Fernando Pool, Pomuch, Campeche, 17 de septiembre de 2016.

³⁵ Esto quiere decir que el rezador no tenía que ser necesariamente *j meen* (especialista ritual).

El canto “¡Ay Dios (Juanita)!” es la primera de cuatro partes que componían el canto en su totalidad. Este canto contiene una estructura rígida que se vislumbra a través de los distintos niveles que permiten delimitar sus secciones.

Cada unidad de esta parte empieza con un preludio de una frase que se repite al final: *yáawatej paale'ey yuu:* “Grítenlo niños yuu::”, e incita a los participantes a repetir cada estrofa cantada por el cantante principal.

El canto se compone de 16 estrofas delimitadas cada una por la interjección *¡Aay Dyoos!*, “¡Ay Dios!” (de la cual saca su título). Esta expresión se dirige a Dios, pero es más bien una lamentación utilizada como efecto retórico y dramático. Al final de cada estrofa, el cantante termina su canto con la expresión *xan walo' láak'een*, la cual decidimos traducir de forma literal como “también ¿será? ustedes hermano(s)”. Si bien el sentido en maya es entendible, no hay traducción sencilla al español. La partícula *xan*, “también”, apunta a lo que se mencionó en esta estrofa del canto (así como “y esto también”) y está ausente en ciertas estrofas. La partícula dubitativa *wal-* con el deíctico terminal distal *-o'* remite al hecho de que el contenido de la estrofa refleja una posibilidad que los participantes deben validar. Esta partícula es de hecho muy común en los discursos rituales (ver Vapnarsky, en prensa). Seguidamente, la parte final se dirige al público, aquí referido como *láak'*, “hermano(s)”, y llamados con el vocativo *-een* que encontramos varias veces en el canto y que es también típico de los discursos rituales para dirigirse a entidades sobrenaturales. Una posible traducción que podría conllevar el sentido de esta expresión podría ser: “y ustedes hermanos ¿qué opinan de eso?”.

Notamos también otras partes recurrentes que puntúan el canto, tales como *tin chéen t'aan*, “así digo”, o *walo' Yum*, “tal vez ¡Señor!” (equivalente a la interjección “¡Ay Dios!”), que no agregan significado al contenido de cada estrofa, sino que se trata de un acto ilocutivo que relaciona el hablante y los interlocutores y fungen como un marco dentro del cual se desarrolla cada estrofa. La comparación con la versión del canto de 1906 (Tuz Chi 2013a) es muy interesante al respecto, porque si bien el contenido del canto cambia y su naturaleza es muy distinta, tenemos las mismas expresiones que forman el marco del canto.

El texto está organizado como en los textos de literatura oral del mundo (Fox 2014) y más específicamente del mundo maya (Monod Becquelin y Becquey 2008) en paralelismos.³⁶ Precisamente, tenemos siempre una parte estable que se repite de igual forma (aun cuando pueda ser omitida) y otra parte que varía respecto de la estable. Por ejemplo, citamos una parte en paralelismo de la estrofa 3 del canto en (1):

(1) Ejemplo de paralelismo de la estrofa 3 (ver anexo)

mix tumeen tun inláak'ech walo' Yum

no es porque eres entonces mi hermana, ¡Señor!,

³⁶ La figura del paralelismo se define como una repetición con cierta modificación.

mix tumeen tun inko'olech xan walo' Yum

tampoco porque entonces eres mujer ¡Señor!

Los fragmentos subrayados son las partes estables, y los que están en negritas son los que están en paralelo y que se tienen que entender una respecto a la otra. En este caso se trata de una oposición: se le pregunta a la muchacha si es una hermana o una mujer, es decir una posible novia. De hecho, las mismas palabras aparecen en paralelo en la estrofa anterior (2) y sugieren la misma oposición. Los paralelismos pueden poner en énfasis partes (que a veces no se limitan solamente a palabras) como opuestas, complementarias o disfrasismos (partes de una misma idea).

El canto es sin duda un texto híbrido, y eso se detecta en varios niveles. En primer lugar, podemos apartar tres historias o líneas narrativas distintas. La primera se relaciona con la fiesta, precisamente el Carnaval de Pomuch, en las estrofas 1, 5, 6, 7, 13, 14 y 15. Aquí tenemos referencias explícitas a los músicos. La segunda línea narrativa trata de la historia entre un muchacho y una muchacha, que tiene que ver con un casamiento, la cual se desarrolla en las estrofas 2, 3, 9, 10, 11, 12 y 16. Sin embargo, estas dos líneas están interrelacionadas, ya que el canto de los enamorados se desarrolla en el pueblo de Pomuch y guarda relación con las viudas que salen durante el carnaval y la quema de Juan Carnaval.

Finalmente, tenemos una evidente inserción de dos estrofas relacionadas con el Sacristán Mayor, en las estrofas 4 y 8. Estas dos estrofas, tratan de un tema diferente y tienen un estilo distinto: sin paralelismos, y con un vocabulario claramente identificable como “maya reducido”³⁷ (Hanks 2010).

Considerando el contenido del texto por líneas narrativas y su interrelación, encontramos que la primera trata de la fiesta, del carnaval y de los músicos en el pueblo de Pomuch. En la primera estrofa se hace una llamada a *yum*, “señor, Dios”, y *ko'olel*, “dama, Virgen (católica)”. Ambas palabras se encuentran en paralelo. Este tipo de apertura y llamada es muy común en textos rituales (véase Varnarsky 2010). En la misma estrofa tenemos una mención muy clara a la iglesia, descrita como *tujool utaanaj ek taata*, “la entrada de la casa de Nuestro Señor”, que en la versión de 1906 (Tuz Chi 2013a, 4) se menciona de forma más obvia como *te' tu jool u saanto iglesia Po'omuch*, “allí en la entrada de la santa iglesia de Pomuch”. En la estrofa 5 se menciona otra vez la iglesia, ahora con las raíces *kil*, “tonar”, y *ádam*, “temblar”, que se encuentran en paralelismo complementario con *kilbalnak*, *áambalnak* “que truene, que tiemble”³⁸ y refiere (posiblemente)

³⁷ Se trata de un maya modificado por los franciscanos junto con hablantes de maya yucateco como herramienta para evangelizar a los mayas.

³⁸ Estás dos palabras se basan en la misma composición morfológica y, por lo tanto, se pueden considerar paralelas. Se trata de las raíces *kil*, “rayo, trueno/tronar”, y *am*, “temblar”, que son sinónimas y muchas veces usadas en paralelismo, refiriéndose al trueno o a la lluvia fuerte, las dos remiten tanto al sonido como al evento visual. A las dos raíces se le agrega el sufijo expresivo *-bal*,

al sonido de la fiesta y la música que se dirige hacia la iglesia. De hecho, en la estrofa 6 se mencionan la piedra y el banquillo, dos elementos indispensables para que toquen los músicos: la piedra es usada para disponer el *tunk'ul* y el banquillo para que se sienten los músicos (ver figura 2).

Figura 2: Don Fernando Pool y Miguel Tun tocando el *tunk'ul* y la “filarmónica”



Nótese las baquetas de guano y los palos que se encuentran en la base del *tunk'ul*, mismos que permiten una apertura para la salida del sonido. Fotografía de Juan Carrillo.

En el canto se menciona que la música procura *ki'imak óolal*, “alegría”, y atrae a los “angelitos”, quienes pueden ser varias cosas. Si bien pueden ser los ángeles católicos, también los mayas actuales llaman a los recién nacidos ángeles, remitiendo a su carácter de no-pecadores, es decir todavía no humanos. Menciona sin embargo el señor Fernando Pool que se trata de los aluxes (tipo de duende maya), y alude al relato de cuando fue descubierto el *tunk'ul* por los primeros chicleros que trabajaban por Edzna'. Esta reconstrucción es probablemente idiosincrática y remite a un nivel de interpretación de parte de los músicos modernos para explicar el canto. Es muy probable que no fuese el significado en el canto origi-

“en movimiento”, junto con el antipaso *-n-* y el subjuntivo *-ak*, que permite hacer la construcción “¡que truene, que tiemble!”.

nal, ya que los aluxes son entidades típicamente del monte, nunca asociadas con la Iglesia o el espacio socializado del pueblo (Redfield y Villa Rojas 1934, 119).

En la estrofa 7 seguimos con el desarrollo de la fiesta que dura varios días, allí referidos de forma metonímica con la formula “dos, tres días” (también en paralelo en maya).³⁹ Durante la fiesta se efectúa un baile con cabezas de toro elaboradas con papel pintado de negro.⁴⁰ En esta sección, señala Fernando Pool, “le están dando vuelta a la cabeza del toro, están bailando alrededor, y al toro petate, es una diversión y es del mal. El toro petate se carga para el martes de pintadera y se visten algunos de toreros y le hacen *jooke*, “¡olé!”, le tienen puesto unos palos y el cuerno del toro y unas sogas donde lo cargan y lo toorean”. La mención del *x nuk taanke'*, o “gran tanque”, es una de las primeras marcas que refieren directamente al espacio ceremonial de Pomuch y se trata de un tanque de agua alrededor del cual el toro daba vueltas (según el señor Fernando Pool).

Las estrofas 13 y 14 hacen mención a nombres de árboles, y si bien podemos vincular unos con la fabricación de la bebida ceremonial *balché'* (el *x kooralis*, por ejemplo), el significado de las demás plantas queda menos claro. Sabemos, gracias a otras fuentes (Anderson 2003), que el *chi'o'ople'e'*⁴¹ y *x nabanche'e'* son plantas ceremoniales con mucho olor, las cuales son muy apreciadas por las entidades sobrenaturales. De hecho, explica don Fernando que “son hierbas que huelen mucho y que son un tipo de incienso que se quema durante el rito”.

Finalmente, la línea narrativa de la fiesta termina con la estrofa 15 que menciona dos nombres de mujeres, Juanita y Mal o Malentia según los informantes de Pomuch. Se les pide juzgar cómo va el canto del trompito del músico, un sonido que, según el canto, escucharon un poco antes.⁴² Dicha estrofa también puede tener relación con la línea narrativa que alude a la historia entre el muchacho y la muchacha que, según lo que nos dicen los músicos de Pomuch, es Juanita.

La segunda línea narrativa trata de la historia de Juanita y su novio, que según nos contaron los informantes, se desarrolla en los cantos adicionales (a los cuales no pudimos tener acceso). Este primer canto, trata de cómo Juanita pide al muchacho que se casen. Una característica de esta línea, es que muchas veces se trata de un diálogo entre el muchacho y la muchacha, lo que analizamos a continuación.

³⁹ Encontramos la expresión en paralelo en el texto de 1906 (Tuz Chi 2013a) que remite a la misma idea de “varios días” o “todos los días”.

⁴⁰ De modo similar a lo que acontece con “el torito”, en otras poblaciones de Campeche, por ejemplo, en Nunkiní, se avizora una indumentaria que corresponde a la danza de los “osos”, misma que se lleva a cabo en el contexto del carnaval, lapso en el cual el atuendo de mujer es utilizado por los hombres.

⁴¹ *Chi'o'ople'* (*Eupatorium hemipterapodium*) es un bejuco con hojas grandes que sirve para calmar el dolor o calmar la fiebre, los diccionarios coloniales lo definen como una hierba que tiene mucho olor (Anderson 2003, 131). *Nabanche'e'* (*Nursela graveolens*) (Anderson 2003, 185).

⁴² Los informantes nos explicaron que antes, cuando eran niños, ellos jugaban con sus trompos de juguete, los cuales hacen sonidos cuando rotan, y ellos explican que ese sonido del trompo se escucha cuando Juan (el protagonista del canto) con su trompo iba a visitar a Juanita.

En la estrofa 2, el muchacho se dirige a la muchacha de forma provocativa preguntándole si es su “hermana” o si es su “mujer”. La palabra *láak'* significa “hermano/a” en maya, pero también se extiende a todos los familiares, es decir, la gente con la cual uno no se puede casar. En cambio, tenemos la palabra *ko'ol* “mujer” (que aquí no parece tener relación con la acepción de Virgen), en un paralelismo con significado opuesto, lo que parece remitir al hecho de que es una novia potencial. Lo mismo sucede en la estrofa 3. Queda menos claro lo que se le pide a la muchacha en la estrofa 2 está “bien de salud” (*toj uyóol* en maya”, lit. si “su energía vital está recta”). La última frase de la estrofa 3 se puede referir a la riqueza de la muchacha. Esta interpretación se basa en el hecho de que el último término, *graasya*, se relaciona con la “Gracia de Dios”, una forma muy común para referirse al maíz en maya.⁴³

Las estrofas 9, 10 y 11 están compuestas por un diálogo entre el muchacho (quien habla directamente a la mujer en las estrofas 9 y 11) y la muchacha (que le contesta en la estrofa 10). En la estrofa 9, el muchacho menciona que va a ir a Campeche (otra mención de una marca espacial local), a lo cual la muchacha responde entonces que le compre su cinta y su rosario, accesorios indispensables para la boda (un rasgo también mencionado por Fernando Pool). En tal estrofa, la mujer le pide al muchacho que se case con ella. En su respuesta, el muchacho no está muy de acuerdo y pide “¿cuál cinta?, ¿cuál rosario te voy a comprar?”, rechazando la oferta de la mujer.

Los paralelismos de las estrofas 12 y 16 tratan el tema de la misa. Empiezan con la misma forma de pregunta: *le tun jach tun awóojeel xan tinwéetelo', láak' winkile'*, “eso tú sabes muy bien conmigo (=tanto como yo), hermano hombre/humano”, del protagonista hacia “sus compañeros hombres o humanos”. La segunda parte de la construcción se da con *ma' wáa tun*, literalmente “no será que entonces...”, lo cual se traduce diferente según el contexto de la oración. En la estrofa 12, se pregunta cómo se ve que se le pone el rosario a la *kakbaach*, palabra ofensiva que se traduce como “prostituta” (Barrera Vásquez 1980, 284), lo cual fue confirmado por los informantes. Aquí no está claro a quien se refiere esta palabra: ¿a Juanita (la muchacha del canto) o a mujeres de Campeche? En la estrofa 16, la misma construcción se repite, pero se pregunta esta vez *ma' wáa tun chéen t'irin*, “¿no te quedas entonces moviendo, estirándote?” y parece estar dirigido directamente a la muchacha del canto.⁴⁴ Esta última estrofa parece celebrar la unión de los dos novios.

En la estrofa 16 tenemos una referencia a la música con el ideófono lexicalizado *t'irin*, de la raíz *t'in* “estirar” (de la forma ideofónica *t'íjri' in* que se lexicaliza en *t'irin*) (véase Le Guen 2012). Así, en el rezo, cuando se pronuncia *t'irin*, el *tunk'ul*

⁴³ De hecho, en la versión del canto de 1906, el tema del maíz es central y está mencionado varias veces como “(santo) gracia”.

⁴⁴ Aquí, se decidió traducir a la segunda persona por las frases que siguen directamente y que están en imperativo de segunda persona.

hace un adorno en el ritmo que da la sensación de cambio, situación que denota la variabilidad tonal (o múltiples voces) del instrumento. Con ello, podemos inferir que éste guarda una estrecha relación con la elaboración de los mensajes y la unión ritual.

El muchacho le pide a la mujer “abrazar (su) cuello y besar (su) boca”, gestos muy comunes entre los mayas actuales para mostrar su enamoramiento, y además que vayan “a la cama”, usando aquí el préstamo del español. Esta mención es muy interesante ya que los mayas duermen en hamaca. La pregunta que conlleva es entonces si se trata de que los novios tienen mucho dinero (para poder comprarse una cama, objeto raro y caro en aquel tiempo), o que son ladinos (es decir no-indígenas), o bien, que simplemente se usa la expresión española como metáfora para el acto de unión sexual.

Finalmente, tenemos las estrofas 4 y 8, las únicas que no tienen ningún paralelismo pero que contienen términos de maya reducido, lo cual nos hace pensar que se trata de un texto muy antiguo que se insertó en el canto. En estas dos estrofas tenemos otra línea narrativa que no se relaciona con el resto del canto y habla del Sacristán Mayor, una figura colonial. En las dos estrofas el cantante se dirige directamente al Sacristán, diciéndole en la estrofa 4 que no pudo hacer que el cantante tenga fe, usando una metáfora del maya reducido inventada por los Franciscanos *ok-s-aj óol*, “inculcar la fe” (lit. “hacer entrar la energía vital”) (Hanks 2010, 188-193). Se le reprocha al Sacristán sólo conocer partes, además aleatorias (usando el préstamo áandas “aleatorio, sin pensar”) del *Ka Yumil ti' Dios*, la versión maya del Padre Nuestro. Es decir que se trata de una burla hacia el Sacristán que apenas sabe lo básico de la doctrina cristiana. Después se menciona que éste tiene el *Kruus tak'in* o “cruz del dinero”. Es difícil saber a qué remite exactamente, pero quiere decir que el Sacristán usa su función eclesiástica para tener dinero (una acusación muy común en toda la época medieval en Europa y después en América). Los músicos actuales, sin embargo, mencionan el *Kruus tak'in*, pero ya integrado al ritual del carnaval.⁴⁵

En la estrofa 8, se llama directamente al Sacristán Mayor por su título y se le pregunta si está escuchando (el sonido) del azote, ya que será él, en primera instancia, quien sentirá el rigor de este flagelo. ¿Será que los mayas se vengarán de quien abusa de su posición y roba dinero, o el español castigará a los habitantes? Es importante señalar que don Máximo Poot era “el dueño del *tunk'ul* y también era el sacristán de la iglesia”. Se sabe que a pesar de que la irrupción hispana buscó desarticular la cúspide del sacerdocio y la organización política indígena, los sectores intermedios fueron vitales para la organización de la supervivencia colectiva de los pueblos. De hecho, su injerencia se aprecia en el transcurso de las centurias a través de la interrelación de sus habitantes con el sistema colonial. En este contexto

⁴⁵ Al respecto, Fernando Pool señala que “es el águila del dinero, cuando vayas a una casa y pidas permiso para tocar, ahí vas a decir que te regalen el x *Kruus tak'in*, el dinero, que truene todo”.

que alude a la trascendencia cultural a través de la capacidad de respuesta, se atisba también la complejidad de una interacción social marcada por el conflicto, donde asimismo, las penas infligidas por prácticas idolátricas a los mayas yucatecos eran los azotes, la asistencia obligatoria a las misas (en domingo y otros días de fiesta) y el trabajo compulsivo en las edificaciones eclesiales (Quezada 2010, 71).

Por la complejidad y la profundidad histórica de este texto, no es de sorprender que su interpretación no sea fácil. Queremos en esta parte apuntar a los diferentes niveles de interpretación y sobre todo cómo nuestra lectura del texto desde un punto de vista histórico y lingüístico puede diferir con el de los propios actores, en especial los músicos de Pomuch. Si bien como investigadores tenemos a nuestra disposición fuentes históricas y trabajos anteriores sobre varios tipos de textos mayas y, por lo tanto, la posibilidad de remitir a la intertextualidad, los hablantes mayas de los pueblos tienen otras fuentes y también otros objetivos en su lectura del mismo texto. Al respecto, queremos subrayar el hecho de que los mayas entrevistados reinterpretan el texto con elementos de su propia historia, su intuición de nativos hablantes y sus propias expectativas sobre el rol de este canto en la definición de su identidad. Condujimos entrevistas con varios colaboradores de Pomuch y se pidió a quien lo sabía que cantase el texto *a capella*. A partir de estos datos, pudimos comparar las explicaciones e interpretaciones desde las dos perspectivas (académica y local) y analizar en qué contrastan. Obviamente no se trata de determinar quién tiene la razón, ya que las dos perspectivas tienen metas e intereses muy distintos, sino más bien entender cómo los mayas actuales van reinterpretando el texto según su propia perspectiva.

Ya mencionamos el hecho de que la interpretación de “ángeles” en el canto como *aluxes* es muy dudosa y no guarda relación con el significado original. Sin embargo, esta interpretación cabe perfectamente en la historia local de cómo se dice que se encontró el *tunk’ul*, es decir, en los restos de una construcción prehispánica en el monte (lugar privilegiado para encontrar *aluxes*, considerados como guardianes creados por hombres, pero ya sin dueños) (Redfield y Villa Rojas 1934).

Gracias a la presencia del vocabulario del maya reducido podemos confirmar que este texto es bastante antiguo, aunque también tiene varios préstamos, lo cual nos dice que fue reinterpretado y actualizado a través de su transmisión entre los cantantes. De hecho, la comparación del canto *a capella* (grabado en 2017) y las entrevistas con los músicos muestra cómo ciertas partes del canto son transmitidas en forma arbitraria, es decir sin comprensión de parte de los hablantes, pero también reinterpretadas. Vapnarsky (2016a) muestra algo similar, analizando cómo los mayas de Quintana Roo han perpetuado la transmisión de un habla ritual totalmente opaca en su significado, ya que se trata de lengua latina interpretada como *jach maaya*, “maya verdadero”. En esta línea, Chispita⁴⁶ en su

⁴⁶ Miguel Tum o “Chispita”, músico de Pomuch que encargado del canto y de tocar la “filarmónica”.

versión de 2017 cambia varias estructuras por términos que son muy utilizados en la actualidad. Por ejemplo, en la estrofa 10, en vez de usar el profético *bíin* más subjuntivo (Vapnarsky 2016b), lo remplaza por un aspecto progresivo más común y comprensible para un hablante moderno. De igual forma, simplifica la estructura del canto cambiando las marcas de personas en las estrofas 9 a 11 a solamente la primera y tercera persona, y uniformizó el canto para quedar solamente con la perspectiva del protagonista (“le voy a comprar su rosario”, véase el análisis del dialogo más arriba). Además, mencionamos cómo las referencias a los árboles en el canto son muy oscuras en la actualidad por ser simbólicas, pues no solamente fueron difíciles de explicar por los músicos, y no es casualidad que Chispita omita la estrofa 14 del canto original, mostrando cómo la opacidad de ciertas partes influye sobre la memorización y la transmisión del canto.

No podemos omitir mencionar los procesos creativos de Chispita: aunque los músicos tratan de ser fieles al texto original, también suelen agregarle más expresividad, así como la inserción de la raíz *ki'*, “rico”, en compuesto con *chunil*, “comienzo” (estrofa 8) en: *ba'ale' teeche' kun uki' chunil le jats' xan walo'*, lo cual podríamos traducir como “pero tú serás el primero a empezar ricamente el azote también”, poniendo énfasis en la burla al Sacristán.

Es también de recalcar que hay partes y estrofas que son sumamente irónicas y que desvían claramente de los usos tradicionales mayas. Podemos mencionar la insistencia de la muchacha al pedir el casamiento (estrofa 9) o los comentarios hacia el Sacristán Mayor (estrofa 4). Estas desviaciones son en realidad esperadas ya que se trata de un texto que se produce durante el carnaval, un momento de inversión (ver Turner 1987, Da Matta 1991). Asimismo, esta inversión está visible en otras prácticas no lingüísticas como el hecho de que los hombres músicos que cantan este canto se visten de mujeres.

Finalmente, es importante subrayar que en este canto el *tunk'ul* también parece tener su propia voz en esta combinación de influencias. La voz del oficiante introduce el ritmo, y a partir del término *inko'olele'* se incorpora el *tunk'ul* con un patrón rítmico en compases de 4/4 que se conserva a lo largo de todo el *k'ay*. Es importante destacar que el ritmo de este instrumento no coincide con el inicio o término de los diferentes marcos que conforman el canto, por lo cual resulta interesante postular que el *tunk'ul*, de manera similar a la del oficiante principal, tiene su propia voz, posee agencia y va a la par con el cantor encargado; también suena junto con el coro, por lo cual no es sólo un acompañamiento, sino otra voz, y su presencia es de igual manera constante durante todo el canto.

A MODO DE CONCLUSIÓN

El estudio de *tunk'ul* dentro de un complejo conformado por su etimología, historia, manufactura, así como su participación en el ritual y el canto ceremonial, nos acercó a un tipo de conocimiento que necesitaba de un trabajo interdisci-

plinario para poder realizarse y lograr un análisis que revelara las relaciones existentes entre cada aspecto. Existen distintos elementos propios del *tunk’ul* que se entrelazan con la estructura del ritual y el canto ceremonial: su relato de origen, su nombre, sus cuidadores, los músicos y a quienes ellos visitan, su ritmo, la danza, así como el desplazamiento de los participantes por los sucesivos rumbos del poblado y su llegada a la plaza principal. A su vez, estos eventos guardan relación con una simultaneidad de espacios y temporalidades. Estas experiencias relacionadas con el canto y sus acciones rituales “marcan” en muchas ocasiones a los seres humanos, quienes las codifican y reproducen adjudicándoles significados y valores diversos. Son, de igual manera, dinámicas, es decir que, a pesar de ser colectivas, cada espectador, a través de su experiencia particular y percepción en un lugar determinado, desarrolla una expectativa única y diferenciada en cada ejecución.

Por todo lo anterior, en este trabajo queda claro que el estudio sobre la complejidad de la transmisión e interpretación oral maya necesita ser profundizado. Mediante la experiencia del trabajo con los músicos de Pomuch, vimos cómo el dialogo entre investigadores y miembros de la comunidad debe ser simétrico, ya que las personas quieren comprender más su propia tradición y piden respuestas a los investigadores. Toda esta dinámica enriquece y proporciona nuevos retos en la interpretación. Por esta razón, se requiere el desarrollo de análisis más profundos a partir del trabajo etnográfico respetuoso que abra la posibilidad de esclarecer por completo la relación entre la materialidad, el ritual, el canto y la oralidad, por lo cual este trabajo abre el camino para emprender un mayor número de estudios interdisciplinarios en las comunidades mayas.

AGRADECIMIENTOS

A Miguel Tun (Chispita), Don Fernando Pool y Jorge Pool, quienes nos han recibido, cantado y compartido todo su conocimiento. A Lázaro Tuz, quien nos ayudó con sus comentarios y correcciones en la versión preliminar del artículo.

Agradecemos a Ángel Agustín Pimentel Díaz y Alejandro Nestor Méndez Rojas el haberlos compartido la grabación de 1978 del canto analizado.

Esta investigación se efectuó gracias al apoyo de los fondos del proyecto PAPIIT IA400217 “Sonoridad maya. Análisis diacrónico de instrumentos musicales y elementos que conforman su paisaje”.

Deseamos asimismo otorgar nuestro reconocimiento al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT, México), por las subvenciones aportadas para el desarrollo del presente trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

- ACUÑA, René. 1978. *Farsas y representaciones escénicas de los mayas antiguos*. México: UNAM.
- ANDERSON, Eugene *et al.* 2003. *Those Who Bring the Flowers: Maya Ethnobotany in Quintana Roo, Mexico*. Chetumal: El Colegio de la Frontera Sur.
- BARRERA VÁSQUEZ, Alfredo (coord.). 1980. *Diccionario Cordemex Maya-Español-Maya*. México: Ediciones Cordemex.
- BRASSEUR DE BOURBOURG, Charles. 1862. "Essai sur la poésie et la musique, sur la danse et l'art dramatique des anciennes populations mexicaines et guatémaltèques". En *Grammaire de la langue quichée, suivie d'un vocabulaire et du drame de Rabinal Achi*, edición d'Arthus Bertrand, *Collection de documents dans les langues indigènes, pour servir à l'étude de l'histoire et de la philologie de l'Amérique ancienne*, vol. I, Seconde Partir, 5-23. París: Auguste Durand-Arthus Bertrand.
- BRICKER, Victoria, Eleuterio Po'ot Yah y Ofelia Dzul de Po'ot. 1998. *A Dictionary of The Maya Language As Spoken in Hocabá, Yucatán*. Salt Lake City: The University of Utah Press.
- CARRILLO GONZÁLEZ, Juan. 2012. "Tunk'ul: análisis de un instrumento musical maya en contextos rituales durante la Colonia". En *Flower World, Music Archaeology of the Americas/Mundo Florido, Arqueomusicología de las Américas*, vol. 1, edición de Ekho Verlag, 127-136. Berlín: Ekho Verlag.
- CARRILLO GONZÁLEZ, Juan, Francisca Zalaquett y Laura Sotelo. 2014. "Los sonidos del tunkul. Códigos acústicos mayas de la península de Yucatán". En *Entramados sonoros de tradición mesoamericana*, coordinación de Francisca Zalaquett y Laura Sotelo, 111-149. México: CEM-IIFL-UNAM.
- CHRISTENSON, Allen. S/f. *K'iche'-English Dictionary*. Consultado el 15 de agosto de 2017. <http://www.famsi.org/mayawriting/dictionary/christenson/>.
- DA MATTA, Roberto. 1991. *Carnivals, Rogues, and Heroes: An Interpretation of the Brazilian Dilemma*, transcripción de John Drury. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- DE LA CABADA, Juan. 1944. *Incidentes melódicos del mundo irracional*. México: La Estampa Mexicana.
- EDMONSON, Munro y Victoria Bricker. 1985. "Yucatecan Maya Literature". En *Supplement to the Handbook of Middle American Indians. Volume Three Literatures*, edición de Victoria Bricker y Munro Edmonson, 44-63. Austin: University of Texas Press.
- Fox, James J. 2014. *Explorations in Semantic Parallelism*. Camberra: Australian National University Press.
- HANKS, William. F. 2010. *Converting Words: Maya in the Age of the Cross*. Berkeley: University of California Press.

- HERNÁNDEZ, Juan José. 1846. "Costumbres de las Indias de Yucatán". *Registro Yucateco*, tomo III. Mérida: Imprenta Castillo y Compañía.
- KAUFFMAN, Terrence. 2003. *A Preliminary Maya Etymological Dictionary*. <http://www.famsi.org/reports/01051/pmed.pdf>.
- LE GUEN, Olivier. 2012. "Ideophones in Yucatec Maya". En *Proceedings of the CILLA 5th Conference*. Austin, Texas. http://olivierleguen.free.fr/PUB_OLG/Le%20Guen_2012_Ideophones%20in%20Yucatec%20Maya.pdf.
- _____. (En prensa). "Managing epistemicity among the Yucatec Mayas (Mexico)". En *Metacognitive diversity: An interdisciplinary approach*, edición de Joëlle Proust y Martin Fortier. Oxford University Press.
- LÓPEZ DE COGOLLUDO, Diego. 1668. *Historia de Yucathan*. Madrid: Editorial Juan García Infanzón.
- MONOD BECQUELIN, Aurore y Cédric Becquey. 2008. "De las unidades paralelísticas en las tradiciones orales mayas". *Estudios de Cultura Maya*, vol. 32: 111-153.
- PÉREZ SUÁREZ, Tomás. 1994. "El Pochó: una danza indígena bailada por ladinos en Tenosique, Tabasco". En *Antropología, historia e imaginativa. En homenaje a Eduardo Martínez Espinosa*, edición de Carlos Navarrete y Carlos Álvarez, 237-271. Serie Antropología. Ocozocoautla: Instituto Chiapaneco de Cultura.
- QUEZADA, Sergio. 2010. *Breve Historia de Yucatán*. México: COLMEX, FCE.
- QUINTAL, Ella, Martha Medina, Alejandro Cabrera, María J. Cen e Ileana Ruiz. 2015. "Ceibas, chi'ikes y 'osos': fiestas patronales y carnavales entre los mayas de la Península de Yucatán". En *Develando la tradición. Procesos rituales en las comunidades indígenas de México*, coordinación de Lourdes Báez, 297-357. Tomo I. México: INAH.
- REDFIELD, Robert y Alfonso Villa Rojas. 1934. *Chan Kom, a maya village*. Chicago y Londres: University of Chicago Press.
- TURNER, Victor. 1987. *The Anthropology of Performance*. Nueva York: PAJ Publications.
- TUZ CHI, Lázaro Hilario. 2012. *Jaalal T'aan. Bobatilt'aan yéetel jaajil tu tuukul maaya kaaj*. Valladolid, Yuc.: Universidad de Oriente.
- _____. 2013a. "Manuscrito de don Pablo Novelo, junio 1906, origen Pomuch, Campeche". *K'aásaj*, año I, número 2: 4. Universidad de Oriente.
- _____. 2013b. *Aj balam yuumtsilo'ob, cosmovisión e identidad en los rituales agrícolas de los mayas peninsulares*. Mérida: SEGEY.
- VAPNARSKY, Valentina. 2016a. "Del latin al jach maaya: captación de lenguas y apropiaciones del poder entre los mayas cruso'ob". Conferencia magistral en el X Congreso Internacional de Mayistas, Izamal Yuc., junio de 2016.
- _____. 2016b. "No Escape from the Future. Temporal Frames and Prediction in Yucatec Maya". En *Aspectuality and Temporality: Descriptive and Theoretical Issues*, edición de Zlatka Guentchéva, 643-78. Studies in Language Companion Series 176. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

_____. En prensa. *The indexical field of uncertainty*. Manuscrito.

WISDOM, Charles. 1950. *Chorti Dictionary*. Versión electrónica preparada por Brian Stross, University of Texas at Austin.

DOCUMENTOS DE ARCHIVO

Archivo General de Indias, AGI (Sevilla, España), México, 369, Parecer del obispo Vázquez de Mercado sobre las “idolatrías” de Valladolid y Salamanca de Bacalar, Valladolid, 12 de diciembre de 1605, ff. 409r-409v.

Archivo General de Indias, AGI (Sevilla, España), México, 3168, Relación del curato de Yaxcabá, 1813.

Archivo General de la Nación, AGN (Ciudad de México), Inquisición, vol. 1256, exp. 1, Declaración de Tiburcio Montero, Hunucmá, 7 de noviembre de 1786.

Archivo General de la Nación, AGN (Ciudad de México), Inquisición, vol. 629, exp. 4, Declaración de Marcos Uc, Mérida, 1674.

ANEXO: TRANSCRIPCIÓN Y TRADUCCIÓN DEL CANTO (1978)

Presentamos la transcripción del canto con su organización en paralelismos. Las **partes repetidas** en cursiva representan el marco estructural del canto. Las partes subrayadas son las **partes estables (repetidas)** de los paralelismos, y las partes **en paralelo (variables)** se encuentran en negrita. Los números entre paréntesis indican las estrofas.

Yáawatil paale' ex yuu::
¡El grito niños! yuu:::
Aay Dyoos
¡Ay Dios!
teech Dyoos inyuum
Dios tú eres mi padre
teech Dyoos inko'olele'
Dios tú eres mi madre/mi Virgen
tinchéen t'an ka' j k'uchen tujool utaanaj ek taata
estoy "solamente" hablando (cantando) cuando llegué a la puerta de la casa de Nuestro Padre (= la iglesia)
yéetel inchan paax **xan walo'** láak'een
con mi pequeña música, también, será ustedes hermano(s)
Aay Dyoos
¡Ay Dios!
máaxen tun **teech walo' yum**,
¿quién sería entonces para ti? ¡Señor!
inláak'ech
Eres mi hermana
Wáa inko'olech
o bien ¿mi mujer?
wáa je' bix ataal ak'áat utoojil inwóol mina'an ujoom áak'a' [ujom ak'ay?] **xan walo'**
láak'een
cómo vienes a pedirme si estoy bien, no hay prisa en la noche [tu canto no es (suficientemente) veloz?], también, será ustedes hermano(s)
Aay Dyoos
¡Ay Dios!
mix tumeen tun inláak'ech walo' Yum
no es porque eres entonces mi hermana, ¡Señor!,
mix tumeen tun inko'olech xan walo' Yum
tampoco porque entonces eres mujer ¡Señor!
ma' wáa tun tumeen oojela'an yaan **teech ugraasya** Dyoos **xan walo'** láak'een
si no fuera entonces porque se sabe que tienes la gracia de Dios, también, será ustedes hermanos
Aay Dyoos
¡Ay Dios!
mix achéen oksaj óol teen walo' yum
no me hiciste tener la fe ¡Dios!

wáa ma' tun oojela'an teech utseela'an u'éendas ka yumil ti' Dyoos
sólo porque no, si no fuera porque tú sabes sólo pedazos aleatorios del Padre Nuestro
yaan teech e x Kruus tak'in **walo' láak'een**

(no) tendrás el Cruz Tak'in, también, será ustedes hermano(s)

Aay Dyoos

¡Ay Dios!

kilbalnak

que truene

áambalnak

que tiembla

kuchéen máan e ki'imak óolal te' tujool utáanaj ek taata **xan walo' láak'een**
pasa (gentilmente) la alegría en la entrada de la casa de Nuestro Señor, también, será
ustedes hermano(s)

Aay Dyoos

¡Ay Dios!

wáa yaan tun uk'áanche'ile'

si/cuando tengo el banquillo

wáa yaan tun utuunchile'

cuando tengo la piedra (=en la cual se pone el *tunk'ul*)

le tun le ki'imak óolal kutaask e mejen áangeleso' **xan walo' láak'een**

es (cuando) entonces la alegría trae a los pequeños ángeles, también, será ustedes
hermano(s)

Aay Dyoos

¡Ay Dios!

ka'ap'ée k'iin

dos días

óoxp'ée k'iin

tres días

kuchéen máan upirinsut upool e tooro te' tujool e x nuk táanke', **xan walo' láak'een**
va andando dando vueltas la cabeza del toro en la entrada del/frente al gran tanque,
tal vez hermano(s)

Aay Dyoos

¡Ay Dios!

ma' tun tuy'o'olal Dyoos kinwa'ik teecho' láak' Saakristan Mayorile'

si no fuera por (la gracia) Dios, te lo estoy diciendo, hermano Sacristán Mayor
táan wáa tun awu'uyik bix utaal uchun e jaats'o'

¿estás escuchando cómo viene el inicio del azote?

ba'ale' teeche' tun uchunil, **xan walo' láak'een**

sólo que tú serás primero, también, será ustedes hermano(s)

Aay Dyoos

¡Ay Dios!

bin inka'aj tun Kaampech

me voy a Campeche

bin inka'aj ko'olele'

ya me voy, mujer!

tin chéen t'aan, xan walo' láak'een

así digo, también, será ustedes hermano(s)

Aay Dyoos

¡Ay Dios!

bíin aman tun insiinta

me comprarás entonces mi cinta

bíin aman inroosaryo

me comprarás mi rosario,

ikil abin xan te' Kaampech, ***xan walo' láak'een***

mientras vas también a Campeche, también, será ustedes hermano(s)

Aay Dyoos

¡Ay Dios!

bix tun siintailé'

¿cuál cinta?

bix tun roosaryoile'

¿cuál rosario?

ken inman teech ti'il inbin xan te' Kaampech ***xan walo' láak'een***

te voy a comprar cuando vaya también a Campeche, también será ustedes hermano(s)

Aay Dyoos

¡Ay Dios!

le tun jach tun awojeel xan tinwéetelo', láak' winkile'

eso tú sabes muy bien conmigo (=tanto como yo), hermano hombre/humano

ma' wáa tun teech awilik bix ukuts'ik tuchun ukaala

no ves tú cómo se le pone (el rosario) a la base del cuello

le jach kakbaach jawa'an ***xan walo' láak'een***

de la verdadera prostituta (que está) boca arriba, también, será ustedes hermano(s)

Aay Dyoos

¡Ay Dios!

sobrar(naj) teech x kooralis

te sobró x Koralis

sobrar(naj) teen e x kastran che'

me sobró x Kastranché

tin chen t'aan xan walo' láak'een

así digo, también, será ustedes hermano(s)

Aay Dyoos

¡Ay Dios!

chi'o'ople'e'

árbol de Chioplé

x nabanche'e'

árbol nabanché

tin chen t'aan xan walo' láak'een

así digo, también, será ustedes hermano(s)

Aay Dyoos

¡Ay Dios!

x Jwaana'een

tú Juana,

x Maléen

tú x Mal(entia)

bix ubeel uk'aay inchan troompo tuwu'uyaj teen sáam

cómo va el canto de mi trompito, el que escuchaste hace rato

ka' j máanech te' tujool inbeel **xan walo'** láak'een

cuando pasaste en la entrada de mi camino, también, será ustedes hermano(s)

Aay Dyoos

¡Ay Dios!

le tun jach tun awojeel xan tinwéetelo', láak' winkile'

eso tú sabes muy bien conmigo (=tanto como yo), hermano hombre/humano

ma' wáa tun chéen t'irin,

no te quedas entonces moviendo, estirándote,

méek'(-ej) inkaal

abraza mi cuello,

ts'u'uts'(-ej) inchi'

besa mi boca,

ko'ox te' kaama **xan walo'** láak'een

vamos a la cama, también, será ustedes hermanos

yáawatil paale' ex yuu::

¡el grito niños! yuu::