



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

ETNOFICCIÓN, MITO, VIOLENCIA Y SACRIFICIO: *EL TIEMPO
PRINCIPIA EN XIBALBÁ*, DE LUIS DE LIÓN

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN LETRAS

PRESENTA
RUTH LESLIE DICKER

TUTOR
ENRIQUE FLORES
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS. UNAM

CD. UNIVERSITARIA, D.F. JUNIO 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

DEDICATORIA

A mi madre, Debra Susan Dymond, por siempre creer en mí y por apoyarme en todas mis decisiones y aventuras, aunque a veces me llevaran lejos de ella. Gracias por darme todo lo mejor en esta vida y por impulsarme a estudiar y a superar cualquier obstáculo. Nada de lo que he logrado sería posible sin ti.

A mi padre, Duane Henry Dicker, por estar conmigo cada vez que te he necesitado. Gracias por escucharme y por echarme porras en todo lo que hago.

A mi hermana, Emily Jane Dymond, por ser mi mejor amiga y por entenderme como sólo tú puedes.

A mi novio y mejor amigo, Juan Carlos Mayo, y a toda su familia, por el amor y apoyo incondicional que me han brindado. Ustedes son mi familia aquí en México, y sin su presencia mi vida no sería la misma.

AGRADECIMIENTOS

Al ver el producto final de tanto tiempo de estudio e investigación, me siento profundamente agradecida con aquellas personas que fueron indispensables tanto en mi formación como en el desarrollo de este trabajo.

Antes que nada, quiero agradecerle a mi tutor, el Dr. Enrique Flores, por aceptarme como alumna y por ayudarme no sólo a encontrar y definir mis ideas, sino a plasmarlas en este texto. Sin su confianza y sabiduría, no hubiera podido elaborar esta tesis, y sin sus revisiones y correcciones, no sería el mismo trabajo.

Gracias a mis sinodales, la Dra. Tatiana Bubnova, la Mtra. Berenice Granados Vázquez, la Dra. Edith Negrín Muñoz y el Dr. Eduardo Serrato, por estar dispuestos a utilizar su valioso tiempo en la lectura y consideración de mi tesis. Sin ustedes no podría aspirar a presentar mi trabajo de esta manera.

Gracias a mi familia, que me alienta desde Pennsylvania y sin cuyo apoyo nunca hubiera podido emprender este viaje. Gracias por extrañarme y por hacerme sentir que están aquí conmigo, a pesar de la distancia.

Finalmente, gracias a mi novio, Juan Carlos Mayo, y a mi amiga, Barbara Ann Ailstock, por permitirme hablar todo el tiempo acerca de esta tesis y por ayudarme a concretar mis pensamientos. Gracias por leer mi trabajo y por darme sus opiniones y sugerencias siempre que las necesitaba.

Índice

INTRODUCCIÓN.....	1
ESTADO DE LA CUESTIÓN	5
JUSTIFICACIÓN Y ANTECEDENTES	6
METODOLOGÍA.....	8
CONTEXTO: DATOS GENERALES SOBRE LA VIDA DE LUIS DE LIÓN	10
1. “NO SE TENÍA POR LADINO”: LA PERSPECTIVA ÚNICA DE LUIS DE LIÓN	13
1.1. LUIS DE LIÓN DENTRO DE LA LITERATURA GUATEMALTECA	13
1.1.1. EL “YO ESCINDIDO”: EL CONFLICTO INDIO / LADINO.....	14
1.1.2. ESTRUCTURA Y ARGUMENTO DE <i>EL TIEMPO PRINCIPIA EN XIBALBÁ</i>	16
1.2. LA ETNOFICCIÓN Y LUIS DE LIÓN	19
2. DE MADERA A MAÍZ: LA REIVINDICACIÓN DEL PASADO MÍTICO	25
2.1. EL “TIEMPO DE LOS ORÍGENES”: EL MITO EN LA LITERATURA	25
2.2. “ANTIGUAS HISTORIAS, ANTIGUA PALABRA”: LUIS DE LIÓN Y EL POPOL VUH.....	27
2.3. “PARALELISMOS RITUALES”: ELEMENTOS QUE REAPARECEN	33
2.4. “SÓLO EL CIELO EXISTÍA”: EL SILENCIO Y LA NOCHE	36
2.5. “LOS PÁJAROS SON MENSAJEROS”: EL PAPEL DEL PÁJARO / ANIMAL.....	39
2.6. “HAGAN SUS BAILES Y SUS JUEGOS”: EL BAILE RITUAL	42
2.7. “POSITIVAMENTE ERES UNA RAMERA”: LA VIRGEN Y LA PUTA	45
2.8. “DUALIDADES DE PERSONAJE”: LOS GEMELOS Y LOS DOBLES	47

2.9.	“SE DEJARON IR SOBRE EL FUEGO”: EL SACRIFICIO Y LA DECAPITACIÓN RITUAL	50
2.10.	“ÚNICAMENTE MASA DE MAÍZ ENTRÓ EN LA CARNE”	52
2.11.	“DENTRO DE LA LEY DE DIOS”	54
3.	NO CULPES A LA PUTA POR NO SER VIRGEN: LA FIGURA DEL CHIVO EXPIATORIO	57
3.1.	EL MITO EN EL TIEMPO PRINCIPIA EN XIBALBÁ: MÁS ALLÁ DEL POPOL VUH.....	57
3.1.1.	LA “SALVACIÓN” O “CONDENACIÓN” DEL PUEBLO INDÍGENA GUATEMALTECA	58
3.1.2.	EL CHIVO EXPIATORIO Y SU PRESENCIA EN LA OBRA.....	65
4.	“PRÓLOGO”: CONCLUSIONES	77
	BIBLIOGRAFÍA CITADA	81

INTRODUCCIÓN

Esta investigación tiene como objetivo examinar la única novela de Luis de Lión, publicada póstumamente, en 1985, un año después de su muerte: *El tiempo principia en Xibalbá*. Propone una visión multifacética, con varias aproximaciones a la obra, pero siempre desde una perspectiva simbólica, mitológica y sacrificial. Sitúa, además, esta novela tan importante e innovadora dentro de la tradición literaria indígena y guatemalteca. En menor medida, considera algunos de los cuentos de Luis de Lión, en particular “La puerta del cielo”, para apoyar el análisis de la novela.

El estudio se divide en tres capítulos, proporcionando, antes, información sobre la vida y la obra de Luis de Lión. Se sitúa a ésta en la historia de la literatura guatemalteca y en el contexto de conflictos sociales de gran importancia. Asimismo, se ofrece una explicación del bagaje cultural del que se nutre la novela, lo cual permite determinar cómo se trae el pasado al presente para crear un nuevo tipo de mito cotidiano. Se lleva a cabo este análisis considerando el papel que la violencia, la transgresión y la culpa desempeñan para el pueblo indígena guatemalteco, y qué futuro sugiere nuestro autor para éste.

El primer capítulo corresponde a una ubicación de la novela, literariamente y en el marco de conflictos socio-históricos reales. Consideramos sus antecedentes literarios más significativos para demostrar cómo De Lión rompe con ellos y crea una nueva vertiente literaria en su país. Se expone el conflicto “indio / ladino” que permea la obra de nuestro autor y se examina a fondo la estructura de su novela, para después analizar el lugar de la obra en la llamada *etnoficción*. Para nutrir esta discusión, se considera el papel de la oralidad en la novela y en la formación de una identidad. Todo ello contribuye a una mejor comprensión de su verdadero protagonista: el pueblo

indígena guatemalteco, y a la posibilidad de ubicarlo a la vez desde fuera y desde dentro, para poder entender el enfoque único de nuestro autor y el valor que éste implica. Esta visión nos permite llevar a cabo el estudio a fondo y desde distintas perspectivas que pretendemos realizar en los dos siguientes capítulos.

En el segundo capítulo, se estudian las relaciones entre el importante texto maya, el *Popol Vuh*, y nuestra novela, *El tiempo principia en Xibalbá*. Se consideran no sólo los elementos temáticos, sino también los elementos lingüísticos y simbólicos, que unen a estas dos obras. Esto se logra mediante una serie de apartados que demuestran el vínculo profundo del pasado con el presente, el cual se hace evidente al leer la obra de Luis de Lión frente a una obra antigua representativa del legado mítico maya. Este estudio minucioso se lleva a cabo a fin de mostrar cómo De Lión se nutre de la tradición literaria maya para crear su propio discurso mítico, lo cual permite un análisis de las consecuencias de éste. Así, su novela contribuye a la creación de un nuevo mito, un “mito vivo”, capaz de traer el pasado mítico al presente para reubicarlo en un ámbito cotidiano.

En el tercer capítulo, se plasman las implicaciones de los dos capítulos anteriores, en un acercamiento original que incorpora una pregunta sobre la “salvación” o la “condenación”, desde la perspectiva de los conflictos sociales antes expuestos. Estas consideraciones abren la discusión acerca del modo en que juzgar desde el punto de vista del Otro puede llevar a una incriminación injustificada, y a examinar el papel de la “culpa” en la novela, a través del concepto girardiano de “chivo expiatorio”. Todo lo anterior nos lleva a una comprensión más profunda de la marginalidad indígena guatemalteca, a la vez que nos permite empezar a desentrañar las posibilidades que el autor desglosa para el futuro.

Finalmente, se discuten todas las cuestiones expuestas durante el análisis en una serie de conclusiones que sintetizan nuestros descubrimientos sobre el *mito vivo* de Luis de Lión, y sobre las posibilidades que abre para el pueblo indígena guatemalteco. Con esta investigación, se espera no sólo señalar el valor estético y literario de *El tiempo principia en Xibalbá*, sino impulsar la realización de otros estudios sobre esta novela y otras novelas marginadas o poco conocidas.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

A la luz de los temas polémicos que rigen la discusión literaria de la época “pos” —poscolonial, posmoderna— de cuáles obras valen la pena leerse y cuáles no, es innegable la división irreparable entre los que favorecen el multiculturalismo y los que no. Al hablarnos sobre el tema de la literatura escrita desde perspectivas alternativas y no hegemónicas, Harold Bloom, autor de *The Western Canon*, nos ofrece una noción crucial: “The School of Resentment”, una forma de catalogar a escritores que escriben sobre temas relacionados con la marginación, en donde los marginados encuentran —así sea ficcionalmente— un espacio para la expresión de su sentir. De ahí que el reto más difícil para los escritores provenientes de cualquier grupo marginado sea, quizá, obtener un lugar de prestigio en el ámbito de la crítica literaria, pues, según Bloom, éstos “offer little but the resentment they have developed as part of their sense of identity”.¹ Para Bloom, el guatemalteco Luis de Lión formaría parte de este grupo por ser indígena y por hacer patente la marginación de su pueblo, y no podría ofrecerle al lector de su novela, o de sus numerosos cuentos y poemas, más que una visión resentida de la cultura que lo ha oprimido.

Es este cuestionamiento acerca del valor literario de obras escritas por grupos marginados, en particular indígenas, el que hace necesario un estudio profundo del valor de *El tiempo principia en Xibalbá* en la literatura guatemalteca y latinoamericana. Al construirse una ficción desde la perspectiva del Otro se hace posible una indagación más plena y compleja de la identidad más allá de sus aspectos más obvios. Esa ficción puede lograr, a través de su estilo y su visión particulares, una comprensión más plena de la realidad, no como expresión etnológica sino artística, destacando al Otro y dándole voz, mostrando, en fin, su capacidad de creación.

¹ “Ofrecen poco más que el resentimiento que han desarrollado como parte de su sentido de identidad”. Harold Bloom. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, New York: Berkeley Publishing Group, 1994, p. 7.

Pero al hablar de novelas que abordan una identidad, como lo hace Luis de Lión en *El tiempo principia en Xibalbá*, hablamos de obras que profundizan en las fuentes culturales de un grupo, tratando de explicar la génesis y los problemas de esa identidad. ¿Y qué subyace en esa explicación? El rescate de una memoria cultural ancestral —que Luis de Lión también busca moldear—, una especie de discurso mítico que intenta recobrase del olvido como parte de una solución a una problemática contemporánea. En *El tiempo principia en Xibalbá*, esos elementos fundacionales de la cultura indígena guatemalteca no aparecen aislados, sino en un juego constante con influencias más tardías: la religión católica, por ejemplo. Y justamente ese choque cultural estimula esa lucha por identificarse, por situarse y darse un lugar dentro de una realidad conflictiva y compleja, presionada desde dentro y desde fuera. En el proyecto novelesco de Luis de Lión encontramos elementos religiosos, rituales, míticos, de violencia y sacrificio —traídos al presente novelesco y presentados de manera innovadora, muchas veces con ironía.

Nutriéndose de esta compleja red de significación, esta tesis pretende examinar la novela de Luis de Lión en relación a las fronteras que la delimitan: indagar la voz del Otro, ubicando la novela entre el afuera y el adentro, entre lo propio y lo foráneo; situarla entre el pasado mítico y el presente; y, finalmente, ver cómo la novela le ofrece una nueva voz al pueblo indígena guatemalteco, trayendo el mito hacia lo cotidiano y creando un universo novelesco capaz de proyectar esa voz, vislumbrando así las posibilidades que se le abren a ese pueblo.

JUSTIFICACIÓN Y ANTECEDENTES

A pesar de que lectores e investigadores comienzan a reconocer el valor de *El tiempo principia en Xibalbá*, sigue siendo una novela sobre la cual se han publicado muy pocos trabajos. Aunque

fue premiada en 1972, en los Juegos Florales Centroamericanos de Quetzaltenango, no se publicó hasta el año de 1985, después de la muerte de su autor.² Ese hecho terminó siendo un anuncio de la falta de atención crítica que recibiría la novela. En un momento en el que las universidades cuestionan el canon literario y abren sus programas de estudio a la exploración de literaturas poco estudiadas, a la oralidad y a la literatura oral, es imprescindible alumbrar esas obras cuyo mérito desafía el argumento de Harold Bloom. En nuestra opinión, eso es lo que hace la novela de Luis de Lión, y por eso hay que estimular su estudio crítico, dándole la importancia que merece en la literatura guatemalteca y latinoamericana.

Antecedente crucial de este trabajo es un artículo de Tatiana Bubnova —“Más allá de la *etnoficción*, o cuando el otro habla”—, donde la investigadora analiza el sentido de ese concepto enfocándose principalmente en la novela de Luis de Lión. Otro ensayo de Laura Ix'loom Martin —“Luis de Lión y la persistencia de la tradición retórica maya”—, examina la presencia de la cosmovisión maya y el *Popol Vuh* en *El tiempo principia en Xibalbá*. Sin embargo, falta todavía investigar más a fondo las relaciones entre el *Popol Vuh* y la novela, las cuales nos permiten considerar cómo nuestro autor trae el pasado mítico a un presente novelístico, así como identificar la presencia de elementos rituales en la obra.

Otro antecedente crítico es el volumen titulado: *Conversatorio. Homenaje imaginario a la obra literaria de Luis de Lión*, que, a pesar de su reducida extensión, ofrece observaciones perspicaces, especialmente en relación al papel de la mujer y la religión en la novela. Asimismo, la obra de Luis de Lión es presentada en el contexto de la literatura guatemalteca en *Visión crítica de la literatura guatemalteca*, de Dante Liano, donde tenemos la oportunidad de ubicar el texto en relación a otros autores cruciales de esa literatura, como Miguel Ángel Asturias.

² La mayoría de los pocos datos que se conocen de la vida de Luis de Lión aparecen en la introducción a la novela,

Finalmente, encontramos más información en los prólogos de Arturo Arias y Francisco Morales Santos a la novela y al libro de cuentos de Luis de Lión: *La puerta del cielo y otras puertas*. Además de la crítica existente sobre la novela, nos valdremos de una variedad de fuentes sobre el *Popol Vuh*, así como sobre la literatura indígena y latinoamericana.

METODOLOGÍA

Partiendo de esos antecedentes críticos, y tras establecer las condiciones particulares que hacen que Luis de Lión sea un autor de interés para nosotros, podemos describir el marco teórico de esta investigación, compuesto de obras que contribuyen a nuestra interpretación de la novela.

La obra de Dante Liano es esencial para ubicar la novela de Luis de Lión en el ámbito de la novela guatemalteca. El trabajo mencionado de Tatiana Bubnova abre un importante abanico referencial sobre el concepto de *etnoficción* y sus vínculos con nuestra novela. Se trata, sin duda, del antecedente principal del primer capítulo de nuestro trabajo, que analiza las interrelaciones complejas del indígena y el ladino en la novela de De Lión.³ En esa misma línea de investigación, el artículo de Gayatri Chakravorty Spivak— “¿Puede hablar el subalterno?”— es imprescindible para discutir el lugar de la novela en el ámbito de la etnoficción. Estos trabajos,

escrita por Arturo Arias y titulada “Asomos de la narrativa indígena maya”.

³ Para explicar el concepto del ‘ladino’, nos remitimos al artículo de Emilio del Valle Escalante, que cita una opinión de Mario Roberto Morales aparecida en *Siglo Veintiuno* el 4 de noviembre de 2003 (www.sigloxxi.com) y titulada: “A fuego lento: El dilema identitario de los ladinos”: “Se suele llamar ladinos a quienes, asumiendo o no su evidente mestizaje biológico y cultural, remiten a su sentido de mismidad a los valores identitarios de la llamada ‘cultura occidental’, con la cual se identifican siguiendo sus modelos y acomodándolos a sus países, despreciando usualmente lo que perciben como autóctono, indígena, ‘propio’ y diferente en relación con esos modelos, a no ser que esta diferencia se presente como vestigio arqueológico de un mítico pasado esplendente” (“Discursos mayas y desafíos postcoloniales en Guatemala: Luis de Lión y *El tiempo principia en Xibalbá*”. *Revista Iberoamericana* 72, 215-216 (2006), p. 547). Esta dicotomía es fundamental para entender la novela de Luis de Lión. Como escribe Francisco Morales Santos en su introducción a *La puerta del cielo y otras puertas* (Guatemala: Artemis-Edinter, 1995, p. 2): “Luis de Lión no se tenía por ladino”. Hecho significativo, ya que la diferencia entre el indígena y el ladino no es por fuerza genética, sino que hace intervenir a la auto-identificación. En otras palabras, una persona

aplicados a *El tiempo principia en Xibalbá*, confirman el valor de ruptura que tiene la novela, así como el papel decisivo de la voz de Luis de Lión en la recepción de la obra. Por último, dos obras lingüísticas —los *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*, de Claire Blanche-Benveniste, y *Linguagem, escrita e poder*, de Maurizio Gnerre—, arrojan luz sobre la oralidad en la novela y su impacto en la creación y legitimación de la identidad cultural.

En cuanto al estudio del mito y su presencia en la obra, se analiza detalladamente la relación entre la novela y el *Popol Vuh* para examinar cómo funciona esa extraña mezcla de mitos instaurada por Luis de Lión. En esta sección del trabajo nos apoyamos principalmente en dos autores: primero, en José Ignacio Úzquiza, autor de *En el corazón del cielo: Un viaje al misterio maya del Popol Vuh*, para identificar aquellos elementos que unen a las dos obras, y en segundo lugar, en Michela Craveri y sus análisis del *Popol Vuh*, tanto en su tesis, *El Popol Vuh y su función poética: Análisis literario y estudio crítico del texto k'iche*, como en *El lenguaje del mito: voces, formas y estructuras del Popol Vuh*, donde la autora va más allá del análisis temático para considerar los elementos retóricos significativos que actúan en la antigua obra quiché.

Proponemos que, en la novela, el mito aparece a veces de manera irónica, creando un nuevo *mito vivo*, traído a lo cotidiano, que arroja luz sobre el pueblo indígena guatemalteco y que tiene su propio valor literario y estético. Tomando en cuenta esta observación, rastreamos los elementos que permiten afirmar que Luis de Lión procede al rescate de elementos de la cultura ancestral guatemalteca, para analizarlos a la luz del referido andamiaje teórico. Así, se sitúa a la novela de Luis de Lión, y al pueblo indígena guatemalteco que allí aparece, no sólo en cuanto a perspectiva y a identidad, sino también en cuanto a la interacción de su pasado y su presente.

puede tener ascendencia indígena pero ya no ser indígena porque se identifica con la otra cultura, la ladina.

Finalmente, nos apoyamos en *El chivo expiatorio*, de René Girard, para identificar los elementos que explican la génesis de los problemas de identidad de la cultura indígena guatemalteca. Esta teoría, aplicada a la obra de De Lión, abre posibilidades de interpretación que iluminan los elementos mencionados, así como un espacio para investigar las implicaciones de la violencia y del sacrificio en la novela, y cómo éstas se vinculan con la relación indígena / ladino. Nos apoyamos en la teoría girardiana del chivo expiatorio para seguir los rastros de la presencia de esta figura en la novela, más allá de la presencia de los mitos del *Popol Vuh*, confirmando así la riqueza literaria a la que nos enfrentamos en *El tiempo principia en Xibalbá*.

Nuestro análisis considera cuáles son las implicaciones de esas teorías y la novela de Luis de Lión para el pueblo indígena guatemalteco, su verdadero protagonista, especialmente en su relación con los ladinos. Se busca llegar, así, a un mejor entendimiento del lugar que ocupa nuestro autor no sólo en la literatura indígena, o en la literatura guatemalteca, sino en la literatura latinoamericana, y en la literatura en general. A partir de las investigaciones parciales que forman los fundamentos de este trabajo, este proyecto se propone no solamente plasmar el conocimiento y la crítica ya existentes en un trabajo integral, sino también contribuir con un análisis original a la crítica ya existente. Tiene, así, dos facetas distintas: enriquecer el cuerpo crítico sobre la obra de Luis de Lión y *El tiempo principia en Xibalbá*, y provocar nuevos estudios en la misma línea.

CONTEXTO: DATOS GENERALES SOBRE LA VIDA DE LUIS DE LIÓN

Es indispensable conocer los orígenes de Luis de Lión para comprender su obra, ya que es precisamente su perspectiva única la que le permite proveer una nueva voz provocadora para la

literatura indígena y guatemalteca. Nuestro autor es indígena —específicamente *cakchikel*— y se identifica como tal. En el ámbito literario, abandonó su nombre de nacimiento, José Luis de León Díaz, y adoptó el pseudónimo de Luis de Lión. En su ensayo “Más allá de la etnoficción o cuando el otro habla”, Tatiana Bubnova sugiere que tal cambio puede tener raíces en un intento de enfatizar su diferencia, y al mismo tiempo —en un movimiento que lleva la dirección contraria—, en un deseo de concretar su posición dentro de “un mismo sistema cultural con su gran homónimo peninsular”.⁴ Su pueblo natal, nombrado en su novela y en varios de sus cuentos, era San Juan del Obispo, ubicado en la provincia de Sacatepéquez, donde nació en 1939. La cercanía de éste con la ciudad de Antigua, Guatemala, seguramente permitió que nuestro autor saliera de las circunstancias económicamente y socialmente limitantes de su comunidad.⁵

De esta manera, Luis de Lión se hizo maestro de primaria e impulsor de la poesía en regiones rurales y en ambientes urbanos guatemaltecos, antes de trabajar como catedrático en la Universidad de San Carlos de Guatemala. Insistimos en el esfuerzo de nuestro autor por difundir y fomentar la poesía en las comunidades indígenas guatemaltecas. Desafortunadamente, debido a ese activismo y a su participación en el Movimiento Maya —que fomentó “el resurgimiento público de la cultura e identidad maya” a través de “la educación y el alfabetismo en los idiomas [mayas]”—⁶ y en el Partido Guatemalteco del Trabajo, su vida se cortó prematuramente en 1984, cuando fue desaparecido, víctima de la represiva dictadura militar de su país.⁷ Valle Escalante ofrece información más específica sobre la “desaparición” y el último destino de Luis de Lión:

⁴ Tatiana Bubnova, “Más allá de la *etnoficción*, o cuando el otro habla”, en *Lecciones de extranjería: Una mirada a la diferencia*, Coord. Esther Cohen, México: UNAM / Siglo XXI, 2002, p. 157). La alusión es a fray Luis de León.

⁵ *Loc. cit.*

⁶ Laura Ix’loom Martin, “Luis de Lión y la persistencia de la tradición retórica maya”, *Memorias del Congreso de Idiomas Indígenas de Latinoamérica*, vol. 2, Austin: University of Texas, 2005, p. 1.

⁷ Esta información fue recogida de varios autores, entre ellos Arturo Arias, Ix’loom Laura Martin, Emilio del Valle Escalante, Dante Liano, Tatiana Bubnova y los autores de los ensayos del *Homenaje imaginario a la obra literaria de Luis de Lión* (1991). Tristemente, no hemos podido encontrar más información acerca de la vida del autor.

Son igualmente estas ideas, así como su activismo político las que hacen que De Lión sea identificado como un subversivo. Su destino fue la “desaparición”, al igual que otros escritores guatemaltecos “comprometidos”, como Roberto Obregón y Otto René Castillo. Luego del 15 de mayo de 1984, ya no se supo nada de su paradero sino hasta 1999, tres años después que el gobierno y la guerrilla guatemalteca finalmente formalizaran el fin de la guerra civil con la firma de los Acuerdos de Paz. En 1999, a través de The National Security Archive, se hizo público un *Diario militar* que registraba los nombres de 183 personas capturadas por la Policía Judicial y el Ejército en la década de los ochenta. En esa lista, De Lión aparece con el número 135. La información indica que en junio de 1984, luego de veintiún días de haber sido apresado y torturado, le fue aplicado el código 300, que equivale a “Ejecutado”.⁸

Luis de Lión escribió dos libros de cuentos: *Los zopilotes* (1966) y *Su segunda muerte*, (1970) y una novela: *El tiempo principia en Xibalbá*, publicada póstumamente en 1985, aunque fue premiada, como dijimos, en 1972 en Guatemala. En la novela, encontramos a dos indígenas: *Juan Caca*, quien vive en el pueblo pero que no se identifica con él por haber vivido mucho tiempo en la ciudad —“[su] mundo siempre fue otro mundo, [su] aire siempre fue otro aire”—,⁹ y *Pascual Baeza*, quien sale del pueblo para después regresar adonde “está enterrado [su] ombligo”.¹⁰ La relación estrecha que entablan estos personajes masculinos con dos personajes femeninos —una indígena del pueblo, *Concha*, y “la Virgen de Concepción”, hecha de madera y con rasgos físicos “ladinos”— permite explorar los vínculos entre indígenas y ladinos en Guatemala, así como el papel de la religión católica en la sociedad indígena, como veremos en el primer capítulo.

⁸ *op. cit.*, p. 548.

⁹ Luis de Lión, *El tiempo principia en Xibalbá*, Guatemala: Artemis-Edinter, 1996, p. 35.

¹⁰ *Ibid.*, p. 50.

1. “NO SE TENÍA POR LADINO”: LA PERSPECTIVA ÚNICA DE LUIS DE LIÓN

Para poder hablar de *El tiempo principia en Xibalbá*, es preciso situar a su autor en el contexto de la literatura guatemalteca, pues es su vínculo con otras obras de ese país lo que mejor muestra su contribución a ella. La perspectiva de Luis de Lión es bastante diferente a la de otros autores precursores. Esta diferencia es históricamente significativa, ya que supone un cambio drástico en quién tiene la posibilidad de adueñarse de la palabra. Sin embargo, su importancia no se limita a su punto de vista novedoso: la novela tiene un valor estético que podemos apreciar a través de su estilo y estructura. Estos aspectos dan la pauta para evaluar la contribución de la novela no sólo a la literatura guatemalteca, sino a la literatura latinoamericana y a la literatura universal.

1.1. LUIS DE LIÓN DENTRO DE LA LITERATURA GUATEMALTECA

A pesar de lo poco que se estudian sus obras en comparación con otros autores guatemaltecos, Luis de Lión representa una voz nueva e importante en la literatura de su país. Dante Liano lo reconoce como un autor de ruptura que escribe desde un enfoque desconocido. *El tiempo principia en Xibalbá* contrastaría, según él, con la tradición literaria guatemalteca, ya que su autor evidencia “la plena y orgullosa asunción de la identidad étnica junto con una exploración rabiosa y crítica de su comunidad”. A través de esta novela, Luis de Lión traería a la tradición literaria centroamericana “el mundo del inconsciente alucinado de una comunidad maya”.¹¹

Creo que nos encontramos delante de una novela de transición, en el sentido que cuenta la transición de un estadio cultural a otro estadio cultural a través de una imagen muy fuerte: la de la violencia sexual. Pero es de transición el mismo escritor, porque se coloca,

¹¹ *Visión crítica de la literatura guatemalteca*, Guatemala: Universidad de San Carlos, 1995, p. 303, 304.

desde el punto de vista literario, en medio de dos estéticas: la estética de la modernidad y la estética contemporánea, la que algunos llaman “posmodernidad”.¹²

En otras palabras, Luis de Lión es moderno por su incorporación de vanguardias como el surrealismo, pero es posmoderno en su fragmentación del sujeto: “duplicación y multiplicación del yo narrativo son características de la novela contemporánea, en la cual decae el protagonista épico para dar lugar al sujeto colectivo o al sujeto débil”.¹³ Así, *El tiempo principia en Xibalbá* es novedoso y representa una actualización de la literatura guatemalteca contemporánea.

1.1.1. EL “YO ESCINDIDO”: EL CONFLICTO INDIO / LADINO

Como ya mencionamos, Luis de Lión tiene una posición cultural privilegiada que le otorga una perspectiva que, como autor, enriquece su obra. Sin lugar a dudas, su conocimiento cabal de la cultura maya guatemalteca, de la que él mismo formaba parte, da cuenta de la autenticidad de su obra y nos explica su punto de vista único en las letras guatemaltecas, donde la voz literaria ha sido asumida casi siempre —y hasta usurpada— por el ladino. Liano afirma que, “en el campo de la cultura, por siglos los artistas principales han sido siempre ladinos”.¹⁴ La obra de Luis de Lión parte de una visión del mundo completamente distinta de la de un autor ladino como Miguel Ángel Asturias, quien, aunque ha sido señalado como una influencia de Luis de Lión, había tenido en su juventud una visión negativa, y aun racista, del indio, la cual desembocó, después, en otra imagen, basada principalmente en “la restitución de su dignidad mítica”.¹⁵ En cuanto a Asturias, su enfoque no yacía en una imagen balanceada del indígena de hoy, sino en

¹² *Ibid.*, p. 308.

¹³ *Ibid.*, p. 310.

¹⁴ *Ibid.*, p. 302.

¹⁵ *Ibid.*, p. 176.

una proyección de su pasado misterioso, legendario, fantástico y, sobre todo, idealizado. El ladino, dice Liano, siempre estará lejos de entender plenamente al indígena; entre los dos grupos “siempre resta un cerco sutil y férreo, un valladar que no se puede traspasar”.¹⁶ La colocación de Luis de Lión, del otro lado de ese valladar, es la que hace posible su aportación original.

Es, sin lugar a dudas, la voz que Luis de Lión le ofrece al indígena guatemalteco lo que nos permite ver, desde un principio, que este autor no se conforma con perpetuar el legado de una exaltación romántica de la figura indígena, ni tampoco con criticar, de manera exclusiva, al opresor. En “Mujeres, antagonismo y Xibalbá”, Sagrario Castellanos señala:

En [...] *El tiempo principia en Xibalbá*, el autor desmitifica al indígena y lo convierte en el actor de papel principal en el escenario de la historia [...], devela su costumbrismo, su machismo, le señala sus aberraciones, sus complejos, sus deleites y extraños placeres, descubre al humano y mata al elemento paisajístico en que lo convirtieron narradores de otros tiempos.¹⁷

Esta caracterización todo menos mítica del indígena es necesaria para que la dicotomía indio / ladino pueda entrar en juego, ya que es a través de ella que se permite un diálogo acerca de las relaciones sociales que están en conflicto. La identidad del indígena de Luis de Lión “no es una identidad abstracta y construida, paradisiaca y utópica, [...] sino la de un indígena americano contemporáneo, con problemas y conciencia contemporáneos, que se encuentra en un conflicto concreto y contradictorio con su contraparte ladina”.¹⁸

Sin embargo, Luis de Lión no sólo le devuelve la voz al indígena para hacerlo cómplice activo en un conflicto social, sino que realiza un acto simbólico; perturba —de hecho, invierte— los papeles que tradicionalmente desempeñan indígenas y no-indígenas. Como señala

¹⁶ *Ibid.*, p. 153.

¹⁷ Sagrario Castellanos, “Mujeres, antagonismo y Xibalbá”, *Conversatorio: Homenaje imaginario a la obra literaria de Luis de Lión*, Antigua: Galería Imaginaria, 1991, p. 2.

Bubnova, al leer la novela “percibimos una mirada que nos observa como a *otros*”.¹⁹ Esta hábil inversión de la mirada europea hacia el indígena, o el “salvaje” o “bárbaro”, desafía la cuestión planteada por Derrida, quien —dice Spivak, en “¿Puede hablar el subalterno?”— trata “el problema del Sujeto europeo, el cual pretende producir un Otro que consolidaría un interior, su propio estatus de sujeto”.²⁰ Es de esa manera que:

El conflicto que este autor plantea no se limita a un problema étnico, ni siquiera inter-étnico (indio / ladino), sino que se trata de las viejas oposiciones culturales entre la mismidad europea u occidental, que se concibe perfecta y plena, y la “otredad” indígena supuestamente inferior y menguada.²¹

En la obra de Luis de Lión, estamos ante un mundo en el cual el indígena es el autor, el protagonista, y el mundo fuereño, europeo, ladino, es construido como el Otro. Así, Luis de Lión no nos deja olvidar que lo que dice tiene mérito propio y que viene de un conocimiento que —aunque distinto del de este Otro— es igualmente valioso.

1.1.2. ESTRUCTURA Y ARGUMENTO DE *EL TIEMPO PRINCIPIA EN XIBALBÁ*

La problemática indio / ladino que involucra la Otredad permea las páginas de *El tiempo principia en Xibalbá*. Como bien puntualiza Bubnova, “Luis de Lión traza la frontera entre las dos otredades recíprocas—la ladina y la indígena—por medio de los tópicos conflictivos del sexo y de la religión”.²² Estos dos elementos aparecen a lo largo de la novela de una manera polémica, blasfema, puntualizando así la presencia del Otro, su incursión en la vida del pueblo, y los graves problemas que surgen como resultado. Dentro del ámbito del sexo y de la religión

¹⁸ Bubnova, *op. cit.*, p. 156.

¹⁹ *Ibid.*, p. 163.

²⁰ “¿Puede hablar el subalterno?”, *Revista Colombiana de Antropología* 39 (2003), p. 336.

hallamos la importante dicotomía virgen / puta, así como transgresiones, pecados y condenación, elementos que examinamos más a fondo en el tercer capítulo.

La complejidad de la novela nos obliga a sintetizar su estructura y su trama. Esta síntesis permitirá un análisis más completo y efectivo de la novela en los siguientes capítulos. Como ya dijimos, se trata de una novela fragmentada, a veces difícil de entender. El sujeto no es único, sino que el pueblo entero —la colectividad— se convierte en protagonista. Como explica Arias:

No es una voz que se pretenda hablar *en nombre de* la población maya, sino una voz que habla junto con los mayas, que mezcla sus enunciaciones con las enunciaciones de los habitantes de la aldea en una hibridización sin límites [...]. La novela es una polifonía de enunciados que articulan sentido sólo a partir de su continua dialoguización, que en ningún momento requieren de individualización, de separación entre interlocutores.²³

El texto es fragmentado. No se sigue un orden cronológico al relatar los acontecimientos: se trata, incluso, de un orden cíclico, circular —el fin de la novela, no hay que olvidarse, lleva el título de “Prólogo”. Para Liano, la obra presenta “una deliberada fragmentación de la sintaxis narrativa, sin conectores narrativos o temporales como los que normalmente sirven de guía para orientarse en el laberinto de una novela”.²⁴ Esta estructura, según Arturo Arias, “rompe con la linealidad temporal y establece una unión simbólica con aspectos cosmológicos”.²⁵

Ahora bien, durante el transcurso de la obra, ciertas voces empiezan a emerger, aunque muchas veces no se especifica a quiénes pertenecen, lo que ocasiona confusión acerca de quién está hablando. A grandes rasgos, podemos decir que, además de los personajes secundarios, hay tres personajes de gran importancia en la novela: Juan, Pascual Baeza y Concepción, o Concha. En cuanto a esta última, podríamos también hablar de “la virgen de madera” o la Virgen de la

²¹ Bubnova, *op. cit.*, p. 156.

²² *Ibid.*, pp. 156-157.

²³ Arturo Arias, “Introducción”, *El tiempo principia en Xibalbá*, Guatemala: Artemis-Edinter, 1996, pp. iii-iv.

²⁴ Liano, *op. cit.*, p. 304.

Concepción, que sería la contraparte de Concha. De manera parecida, Juan y Pascual serían contrapartes el uno del otro. Liano habla de un cuarto personaje: “el pueblo (entendido como territorio y como personas que lo habitan)”.²⁶ Concha invierte papeles con la Virgen, ocasionando una catástrofe horrible que conmueve al pueblo entero. Esta inversión Concha / Virgen representa una subversión bastante interesante, ya que Concha es prostituta, y es considerada como una pecadora sucia por su actividad sexual con la mayoría de los hombres del pueblo.

La promiscuidad de Concepción se trunca cuando Juan la toma como su mujer después de haber sido rechazado por las mujeres ladinas. Aunque su matrimonio parece feliz y viven en buenas condiciones, nunca tienen relaciones sexuales, por lo que Concepción busca la compañía de Pascual e incluso llega a lastimarse, en un acto desesperado contra la frialdad de su esposo. Pascual, como hemos dicho, se contrapone a Juan, ya que él también sale del pueblo para después regresar. Nace extremadamente débil, por lo que su madre, Piedad Baeza, lo cuida y lo protege. Sin embargo, conforme crece el niño, su maldad se hace evidente, ya que desfigura a otras personas a la vez que comete actos desgraciados en contra de los demás.

Junto a todo esto, hay un enamoramiento constante de los hombres del pueblo hacia la Virgen de la Concepción, hecha de madera, que está en la iglesia. Esta Virgen, símbolo de la belleza fuereña, europea, Otra, cautiva a los indios del pueblo, y hace que se convierta, para ellos, en más que estatua. Pascual roba a la Virgen, provocando una búsqueda frenética y enfurecida por parte de los otros hombres del pueblo. Esta búsqueda ocurre muy al pesar de las mujeres; aunque apoyan públicamente el regreso de la estatua —como la reliquia religiosa que es— secretamente preferirían su desaparición para recobrar la afección de sus parejas.

²⁵ Arias, *op. cit.*, p. vii.

En el momento en el que los hombres llegan a casa de Pascual, la confusión entre Concha y la Virgen de madera comienza. El autor se refiere a la Virgen de madera y a sus actos sexuales con Pascual, pero podemos entender que Concha la ha reemplazado. Tras la destrucción de la estatua, Concha esalzada como Virgen en una procesión orgiástica que acaba con la matanza de los hombres del pueblo entre sí. Como dice Liano, “se queda solo Juan, que pasea desolado por las calles del pueblo vacío. Juan, las mujeres y los niños”.²⁷

1.2. LA ETNOFICCIÓN Y LUIS DE LIÓN

Martin Lienhard, en *La voz y su huella*, define a la etnoficción como “literatura cuya estrategia fundamental consiste en la creación de una perspectiva ‘étnica’ ficcional”.²⁸ Aunque originada en un intento por denigrar al indígena, “la etnoficción moderna [apunta Lienhard] suele servir a un propósito ideológico opuesto al de los misioneros jesuitas: valorizar, ahora ante los ojos de los sectores dominantes, las cosmovisiones indígenas”.²⁹ Sin embargo, y como bien señala Bubnova, el propio Lienhard admite que se trata, a pesar de sus buenas intenciones, de una usurpación de la voz indígena por parte de los ladinos.³⁰ Tal como el indigenismo que antes tocamos en cuanto a las obras de Asturias, la etnoficción sigue siendo una técnica literaria perteneciente a los ladinos, propia de la literatura escrita desde fuera, y no desde dentro, de las comunidades indígenas.

²⁶ Liano, *op. cit.*, p. 306.

²⁷ *Ibid.*, p. 307.

²⁸ Martin Lienhard, *La voz y su huella: Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*, La Habana: Casa de las Américas, 1989, p. 75.

²⁹ *Ibid.*, p. 77.

³⁰ Bubnova, *op. cit.*, pp. 154-155.

Según Bubnova, Luis de Lión va más allá de la etnoficción, al no darle una voz artificial, inventada, al indígena, impuesto por el Otro (en este caso, el europeo), sino que permite que el indígena tenga una voz propia, desde su lugar. Hace surgir esta voz a través de formas lingüísticas únicas, distintas. No escribe en su lengua materna, sino en una versión particular del castellano, con la que se siente identificado: el español de los indios guatemaltecos —el de su pueblo. Y significativamente, lo hace “por derecho propio”,³¹ aunque atendiendo asimismo a la necesidad de hacer llegar su reclamo más allá de una comunidad indígena determinada:

La determinación más trascendental de su elección lingüística es sin duda la necesidad de expresar sus problemas y vivencias, planteados en su obra con un alcance que rebasa el aspecto puramente social, y de dirigir el reclamo existencial más allá del ámbito cerrado de una comunidad indígena.³²

Es menester profundizar en el modo como Luis de Lión construye el lenguaje de su obra, pues representa un aspecto esencial en la creación de identidad y en la reivindicación de la voz indígena guatemalteca. Desde el comienzo de la novela, el lenguaje al que el lector —europeo, ladino u occidental— se enfrenta no es, claro está, el lenguaje formal que espera cuando lee una obra literaria perteneciente a su tradición. Desde las primeras líneas, observamos que las palabras son, incluso, desconocidas para el hablante de español “oficial”:

Llegó como jugando, brincando por todas partes, sacudiéndoles los pantalones *tierrosos* a los hombres cansados, aburridos, *asueñados*; rascándoles la *panza* a los *patojos*; metiéndose debajo de las *naguas* de las mujeres, lamiéndoles las canillas *chorriadas*, estacudas.³³

Únicamente en esta frase, tenemos varios ejemplos del susodicho fenómeno: “tierroso”, lo que sería, en castellano estándar, *terroso*; “asueñados”, palabra que se forma a partir de *sueño*

³¹ *Ibid.*, p. 156.

³² *Ibid.*, p. 157.

³³ De Lión, *El tiempo principia en Xibalbá*, p. 3. Las cursivas son nuestras.

para decir que está ‘con sueño o cansado’; “panza”, palabra muy informal para el estómago; “patojos”, que significa ‘niños’ en el español indígena; “naguas”, o ‘faldas utilizadas por mujeres indígenas’; y “chorriada”, ‘chorreada o sucia’. La tendencia se observa en toda la novela: vemos “empedidos”, en lugar de *impedidos*,³⁴ así como palabras como “chuchos”, que significa ‘perros de la calle’.³⁵

Según Arias, este punto es esencial para entender la novela: “La voz narrativa articula el castellano *de pueblo* [...]; es el castellano hablado por los mayas en la aldea el que juega el papel simbólico de articulador de una identidad, y es a partir de éste que el texto se desenvuelve”.³⁶ En el proyecto de Luis de Lión, la voz del indígena es el elemento a partir del cual se construye la narrativa, y es una voz auténtica, no fabricada y no corregida según las normas del castellano “oficial” o “estándar”. Es, sobre todo, una voz que permite la identificación con cierto grupo étnico y cultural, una voz que hace único —una voz que separa al pueblo indígena de *su* Otro.

Sin duda, esta voz auténtica es una voz que imita el habla informal, cotidiana. De Lión transfiere esta voz —en su esencia una voz basada en la oralidad— a la escritura, colocándola en un texto novelístico. Lo interesante de esta táctica es que va en contra de las ideas preconcebidas que existen en torno al habla y la escritura. Claire Blanche-Benveniste, que estudia esta oposición de manera profunda, señala los problemas que tradicionalmente la hacía surgir —la idea del lenguaje hablado como inferior al lenguaje escrito, o como una divergencia del escrito, el cual representaría la forma “correcta” del lenguaje— y afirma que se trata de simples prejuicios:

Es lo que hace pensar, con mucha frecuencia, que lo oral es inferior a lo escrito. Lo oral confunde, allí donde lo escrito distingue. De hecho, las ocasiones reales de ambigüedad,

³⁴ *Loc. cit.*

más raras de lo que se cree, ocurren sobre todo en las situaciones de “habla burocrática”, en las que los interlocutores se apoyan en la versión escrita de sus discursos.³⁷

Cuando pensamos en la finalidad del lenguaje, dice Maurizio Gnerre, de “comunicar ao ouvinte a posição que o falante ocupa de fato, ou acha que ocupa, na sociedade em que vive, [o] para exercer uma influência no ambiente em que realizam os atos linguísticos”,³⁸ entendemos que el uso del lenguaje informal, real, de la vida cotidiana, representa una tentativa de ser escuchado, de colocar el habla de su pueblo al mismo nivel que el discurso literario tradicional.

El habla del indígena es un habla poco prestigiada dentro de la sociedad guatemalteca, a diferencia del habla del ladino, mucho más respetada. Así, lo que hace Luis de Lión con el habla indígena es un ejemplo de legitimación —o “legitimação” —, definido como “o proceso de dar ‘idoneidade’ ou ‘dignidade’ a uma orden de natureza política, para que seja reconhecida e aceita”.³⁹ El caso del habla indígena representa un caso esencialmente político:

A associação entre uma determinada variedade linguística e a escrita é o resultado histórico indireto de oposições entre grupos sociais que eram e são “usuários” (não necessariamente falantes nativos) das diferentes variedades. Com a emergência política e econômica de grupos de uma determinada região, a variedade por eles usada chega mais ou menos rapidamente a ser associada de modo estável com a escrita.⁴⁰

En el caso de los indígenas mayas de Guatemala, esta situación es particularmente complicada, puesto que el idioma del que estamos hablando es el idioma del opresor—enseñado

³⁵ *Ibid.*, p. 4.

³⁶ Arias, *op. cit.*, p. iii.

³⁷ *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*, Barcelona: Editorial Gedisa, 1998, p. 38.

³⁸ *Linguagem, escrita e poder*, São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 5. Traducción de la autora: “comunicar al oyente la posición que el hablante en realidad ocupa, o piensa que ocupa, en la sociedad en la que vive, [o] para ejercer una influencia en el ambiente en que se realizan los actos lingüísticos”.

³⁹ *Ibid.*, p. 8. Gnerre cita a Habermas (1976). Traducción: “el proceso de dar ‘idoneidad’ o ‘dignidad’ a un orden de naturaleza política, para que sea reconocido y aceptado”.

⁴⁰ *Loc. cit.* Traducción: “La asociación entre una determinada variedad lingüística y la escritura es el resultado histórico indirecto de oposiciones entre grupos sociales que eran y son ‘usuarios’ (no necesariamente hablantes nativos) de las diferentes variedades. Con la emergencia política y económica de grupos de una determinada región,

en las escuelas como el oficial— y socava o suprime al idioma natal. En su novela, entonces, De Lión se apropia de aquella versión de esta lengua dominante adoptada o recreada por su pueblo y la introduce en una obra literaria, superando así su desprestigio y difundiendo su particularidad. Ya que sería difícil divulgar una obra escrita en maya —existen pocas personas fuera de ese pueblo, e incluso dentro de él, que podrían entenderla—, De Lión decide utilizar el idioma del invasor tal como lo recrea su pueblo, convertirlo en su vehículo particular y hacerlo suyo como narrador.

Pero la presencia de la oralidad en *El tiempo principia en Xibalbá* no se detiene allí: la propia estructura cíclica de la novela, y su estilo, vienen de la tradición retórica oral de los mayas. Los mitos vienen del *Popol Vuh*, relato mítico de los orígenes del pueblo maya quiché, tradición oral transmitida a través de generaciones hasta llegar a la escritura. Los mitos provenientes del *Popol Vuh* se entrelazan, en la novela, con la realidad de la comunidad indígena guatemalteca en la que se desenvuelve la acción, lo que los convierte en cruciales para descifrar el significado de la obra. Hasta el título de la novela alude al mito del inframundo quiché y al tiempo del origen: *Xibalbá* será un elemento clave para entender esta obra enigmática e innovadora. Así, podemos argumentar que la estructura misma del *Popol Vuh* tiene influencia en la novela de Luis de Lión, construida a partir de estructuras retóricas, míticas y textuales mayas, originalmente orales, como retorno a las antiguas tradiciones. Podemos repensar ese fenómeno como una puesta en valor de la oralidad, pues, como dice Blanche-Benveniste, la oralidad tenía, antiguamente, mucho más importancia que la escritura —la cual, se creía, sólo alentaba y confundía el pensamiento.

la variedad usada por éstos llega más o menos rápidamente a ser asociada de modo estable con la escritura”.

Por todo lo anterior, en el siguiente capítulo examinaremos el vínculo entre el *Popol Vuh* y *El tiempo principia en Xibalbá*, esclareciendo el vínculo de la tradición ancestral maya con la novela y observando cómo el pasado mítico puede ofrecerle una voz única —una identidad compleja y real— al pueblo indígena guatemalteco.

2. DE MADERA A MAÍZ: LA REIVINDICACIÓN DEL PASADO MÍTICO

*En fin, el texto mismo del Popol Vuh, su composición e historias
¿no serán como cuerdas—o escalas— muy diversas, vibrando rítmicamente
con una medida y una ligadura íntima entre ellas? ¿Palabras-cuerdas que se
yerguen y elevan, despojándose de tonos y significados acostumbrados,
en un cántico propiciatorio —de celebración y conjuro—,
con pronunciaciones y sentidos distintos y nuevos?
José Ignacio Úzquiza*

Como hemos mencionado, *El tiempo principia en Xibalbá* no sólo le da la palabra al pueblo indígena guatemalteco, sino que se vale de sus tradiciones y costumbres antiguas para construir su identidad única. A fin de entender este proceso, en este capítulo identificaremos los elementos más importantes en los que coinciden el *Popol Vuh* y nuestra novela, o aquellos de los que claramente nuestro autor se nutrió, considerando, antes que nada, el lugar del mito en el proceso creativo. Y es que el mito no es límite para de Lión; no define al pueblo indígena, sino que apunta a nuevas posibilidades.

2.1. EL “TIEMPO DE LOS ORÍGENES”: EL MITO EN LA LITERATURA

La base de toda cultura es el mito. Trátese de la cultura griega o de una cultura prehispánica, el mito define a las sociedades y las provee de una estructura, una razón de ser; les otorga una explicación de su identidad y las ayuda a ubicar, tentativamente, sus orígenes. Ahora bien, si el mito desempeña un papel tan imprescindible en nuestro comienzo, ¿será que su importancia involucra todos los aspectos de nuestras vidas? Como explica Juan Herrero Cecilia en “El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias”, éste es definitivamente el caso:

En efecto, los mitos de la Antigüedad fueron tomando forma en la tradición oral para ofrecer respuestas, por medio de relatos imaginarios, a las preguntas problemáticas que los individuos podían plantearse sobre el origen del mundo, sobre su finalidad y sobre los enigmas de la vida y de la muerte, enigmas a los que ninguna teoría lógica puede ofrecer una explicación satisfactoria. Los mitos no son, por lo tanto, explicaciones teóricas relacionadas con el pensamiento filosófico o científico, sino que arrancan de la sensibilidad vital más profunda, poniendo en escena el enfrentamiento entre fuerzas antagónicas primordiales de cuyo combate surgió el universo (teogonías, cosmogonías), o entre fuerzas antagónicas que subyacen en la interioridad del ser humano.⁴¹

El mito, pues, no sólo se manifiesta en los relatos históricos, no sólo se refiere al pasado, sino que tiene lugar en nuestro presente. De hecho, pareciera que el mito inundara el imaginario de nuestra actualidad. Críticos como Gilbert Durand hablan justamente de ese “retorno del mito” y buscan huellas del mito en el mundo contemporáneo.⁴² El mito se convierte en un elemento ubicuo, como lo señala Ángel Enrique Carretero Pasín:

Lo imaginario nace, pues, de un irrefrenable afán antropológico por ir más allá de lo dado, por construir formas simbólico-culturales que dotan de una significación al mundo circundante. Es así como en toda forma cultural está presente un inevitable componente de ilusión, *ficcional*. El mito no es más que una de las modulaciones en donde se proyecta y llega a cristalizar este dinamismo de lo imaginario [...]. No podemos, pues, salirnos del mito. Toda cultura se halla siempre inmersa y atrapada [...] en un particular imaginario mitológico *fundante* y *arquetípico*.⁴³

Con estas ideas en mente nos preguntaremos cómo el *Popol Vuh*, que contiene la explicación mítica del origen del pueblo maya quiché, repercute en la novela de Luis de León. Como explica Herrero Cecilia,

⁴¹ Juan Herrero Cecilia, “El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias”, *Çedille, Revista de estudios franceses* 2 (2006), p. 60.

⁴² Gilbert Durand, *Mitos y sociedades: Introducción a la mitología*, Buenos Aires: Biblios, 2003, p.17.

⁴³ Ángel Enrique Carretero Pasín, “La persistencia del mito y de lo imaginario en la cultura contemporáneo”,

el interés por poner de relieve las dimensiones míticas contenidas en los textos literarios se justifica por el hecho de que el mito presenta una narración cuya historia “ejemplar” ha ocurrido en el “tiempo de los orígenes” o en un pasado remoto, y cuyo significado remite a lo eterno humano y se sitúa por encima del tiempo histórico. Por este motivo se puede afirmar que el mito es la primera expresión artística que el ser humano ha plasmado en la palabra y luego en la escritura. Y por eso mismo, los interrogantes profundos a los que responde el mito pueden ser actualizados o reformulados a lo largo de las épocas y de las culturas.⁴⁴

En el caso de la novela de Luis de Lión, los mitos que provienen del *Popol Vuh* se plasman en un discurso complejo que se entrelaza con la realidad del pueblo indígena guatemalteco en el que se desarrolla la acción novelística, lo que hace que la comprensión de esos mitos sea crucial para desentrañar la significación de la obra. De esta manera, estamos ante un ejemplo fascinante de cómo la mitología de los pueblos indígenas de Latinoamérica puede dar origen a una literatura contemporánea que, mientras no sea estrictamente popular, sí está escrita desde la perspectiva de estos mismos pueblos autóctonos y dentro de su contexto cultural particular.

2.2. “ANTIGUAS HISTORIAS, ANTIGUA PALABRA”: LUIS DE LIÓN Y EL *POPOL VUH*

¿Cómo figura el *Popol Vuh* en la obra de Luis de Lión? ¿Qué tienen que ver los mitos quichés con el proyecto novelístico de nuestro autor? Para contestar esta pregunta, hace falta situar al *Popol Vuh*, aunque sea de una manera sintetizada, dentro del imaginario indígena guatemalteco en el que se maneja De Lión y en el que se mueven sus personajes. Cabe señalar, ante todo, que

Política y Sociedad 43.2 (2006), p. 110.

⁴⁴ Herrero Cecilia, *op. cit.*, p. 59.

en cualquier estudio del *Popol Vuh*, podemos utilizar una variedad de versiones y traducciones distintas, ya que se trata de un compendio de la mitología maya, originalmente oral, que se fue fijando posteriormente en forma escrita. Mientras aquí nos referimos bastante a una versión muy conocida del *Popol Vuh*, la traducción de Adrián Recinos, también nos resultó interesante compararla con la versión de Albertina Saravia, versión que nos pareció atractiva por su organización textual, y que incluye un componente visual sugestivo, así como notas esclarecedoras sobre la historia del documento.⁴⁵ Con estas ideas en mente, podemos establecer que el *Popol Vuh* fue compuesto en su totalidad después de la conquista, aunque ciertamente los mitos que le sirven de inspiración vienen desde mucho antes. “Hay que recordar”, dice Saravia, “que los códices mayas y el *Popol Vuh* fueron producidos por dos diferentes civilizaciones: los primeros son de la época anterior a la venida de Colón y el segundo es una relación quiché escrita durante la dominación española, con una diferencia aproximada de 300 años”.⁴⁶

El contenido del *Popol Vuh* se conoce y se menciona en los trabajos de todos los estudiosos de la obra; aquí, nos remitiremos a la descripción que nos ofrece Saravia: “Contiene las historias de los indios quichés acerca de la formación del mundo, de sus dioses, héroes y hombres, o sea que trata del origen mitológico de su pueblo, de sus creencias religiosas y de la genealogía de sus jefes”.⁴⁷ Si dividiéramos la antigua obra maya de acuerdo a sus temáticas, a grandes rasgos, tendríamos: una parte que trata la creación del mundo y del hombre; una parte que relata las hazañas de Hunahpú e Ixbalanqué y la derrota de los señores de Xibalbá, y una

⁴⁵ Es importante mencionar que no usamos la versión de Saravia porque creamos que haya sido la fuente principal de Luis de León. Al contrario, por las fechas de publicación, parece mucho más probable que nuestro autor conociera la versión más antigua y difundida de Recinos. Sin embargo, la versión de Saravia es valiosa porque nos sirve como contraste a esta otra versión clásica, además de que nos permite examinar ciertos elementos de la novela de una manera distinta que si sólo nos apoyáramos en la versión de Recinos.

⁴⁶ PV1 / *Popol Vuh: Antiguas historias de los indios quichés de Guatemala*. Trad. Albertina Saravia E., México: Porrúa, 1981, xii.

⁴⁷ *Ibid.*, p. xiii.

parte que examina la formación de los pueblos mayas, en particular, del surgimiento del pueblo quiché como pueblo maya glorioso y dominante por encima de los otros pueblos.

Estas características persisten en las distintas versiones de la obra, pero los traductores emplean métodos divergentes, partiendo algunos de versiones en quiché y otros de versiones tempranas ya traducidas al castellano, como la traducción de fray Francisco Ximénez, el primero en traducir la obra del quiché al español en el siglo XVII. La historia de las traducciones del *Popol Vuh* requeriría un trabajo de investigación en sí mismo, por lo que hay que tomar en cuenta los límites de cualquier estudio que involucra el *Popol Vuh*, sin por aquello excluir cualquiera de las versiones del mismo.⁴⁸

A pesar de que esta compleja historia no ocupa un lugar privilegiado en este estudio, las diferentes posibles divisiones de la obra arrojan luz sobre la relación del relato con la novela de Luis de Lión. En su libro *En el corazón del cielo: Un viaje al misterio maya del Popol Vuh*, que nos acompañará en esta indagación de la obra quiché, José Ignacio Úzquiza hace hincapié en estas discrepancias de estructura en el *Popol Vuh*:

Sin embargo, la sustancia articuladora de la composición del libro, su médula espinal compositiva y su formación siguen siendo en buena parte desconocidas para nosotros, y los distintos traductores dividen el libro, ya sea en cuatro partes o narraciones (Ximénez y Recinos) o en cinco (Colop), es decir, hasta en esto hay discrepancias; el original quiché no tendría partes expresamente determinadas con señalamiento previo, como nosotros lo entendemos.⁴⁹

En la versión de Saravia, por ejemplo, estamos ante un texto no dividido en secciones; cada escrito fluye y se mezcla con el siguiente escrito, unidos todos a imágenes e ilustraciones de

⁴⁸ Cabe notar que el lector o estudioso interesado en el *Popol Vuh* puede consultar una cantidad de versiones; puede tomar en cuenta la de José Antonio Villacorta (1962), originalmente publicada en 1927, la cual incluye el texto quiché en forma fonética; la de Ermilo Abreu Gómez (1977); y la de Sam Colop (2011), traducido al español, en verso, y de particular interés, ya que Colop, maya quiché, escribió en 1999 una versión en verso en esta lengua.

⁴⁹ *En el corazón del cielo: Un viaje al misterio maya del Popol Vuh*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2008, pp. 24-25.

la traductora basadas en los códices mayas. En cuanto a la novela de Luis de Lión, por otro lado, hay una separación en cinco partes: “—*Primero fue el viento...*”; “—*La otra mitad de la noche ya no durmieron...*”; “—*Y de verdad estaban vivos...*”; “*Epi...tafio*”; y “*Prólogo*”. Sin embargo, dentro de las secciones, las historias fluyen libremente, pasando de un punto de vista a otro, provocando que el lector sólo pueda desentrañar las historias e identificar a los protagonistas al leer la novela minuciosamente. Como señala Arias, “El movimiento del texto lo determina el flujo de los enunciados”.⁵⁰ En la novela de Luis de Lión, entonces, hallamos una contraparte narrativa del *Popol Vuh*, el cual:

Está lleno de ciclos, ataduras, saltos, cortes, silencios, apariciones y desapariciones, en relación con astros (el sol) y dinastías regias, que revelan que el libro es, mayormente, un tejido heterogéneo, logrado, probablemente, a partir de códices, jeroglíficos, pinturas y memorias distintas, en épocas distintas por autores también distintos, cuya articulación general e interpretación podría entrañar dificultades hasta para los propios autores, de manera que el *Popol Vuh* es un tejido de muchas sendas y sentidos.⁵¹

Esta caracterización del *Popol Vuh* ha sido citado por distintos críticos, y no hay que olvidarnos que es sólo en interacción que las distintas partes de ese ‘tejido’ cobran vida y significado; la tesis doctoral de Michela Craveri, “El *Popol Vuh* y su función poética: Análisis literario y estudio crítico del texto k’iche’”, nos explica:

Los elementos míticos ahí contenidos [en el *Popol Vuh*], en efecto, adquieren un valor específico por su recíproca relación, ya que la obra se presenta como un tejido de distintos núcleos simbólicos que participan en la significación global del texto. El sentido de cada componente consiste en su capacidad de entrar en relación con otros elementos textuales y con la obra en general.⁵²

⁵⁰ Arias, *op. cit.*, p. iv.

⁵¹ Úzquiiza, *op. cit.*, p. 64.

⁵² “El *Popol Vuh* y su función poética: Análisis literario y estudio crítico del texto k’iche’”, 2007, p. 8.

La versión del *Popol Vuh* de Saravia nos resulta interesante por su estructura; carente de subdivisiones internas, no presenta ningún intento de organizar el texto ni de hacerlo más digerible para el lector. Del mismo modo, en *El tiempo principia en Xibalbá*, las historias no aparecen de una manera ni cronológica ni delimitada, lo cual crea la necesidad en el lector de volver a la página anterior, en un intento por reconstruir la trama, por conectar los elementos desvinculados y así entender el significado general de la obra. Esta versión en particular, entonces, nos permite entender cómo nuestra novela es, sin lugar a dudas, un espejo del *Popol Vuh*, con sus “pequeños ciclos temporales en que se connota la realidad en etapas cronológicamente paralelas y semánticamente complementarias”.⁵³

Así, se puede argumentar que la estructura misma del *Popol Vuh* influye en la novela de Luis de Lión, construida a partir de esas formas textuales mayas cuya resonancia se anuncia en el título de la obra, como un retorno a las viejas tradiciones. “Pocos intérpretes”, dice Martín, “han reconocido hasta qué punto el autor despliega tanto las convenciones retóricas como estructurales que se ven en la narrativa tradicional maya. Son las mismas convenciones tradicionales que se demuestran en forma magisterial [en el *Popol Vuh*]”.⁵⁴ Un ejemplo claro sería el tiempo cíclico que ya mencionamos en relación a nuestra novela; este tiempo cíclico es un mecanismo básico en el *Popol Vuh*, algo que forma parte de su esencia:

Este libro pertenece al tipo de relatos llamados *Ojertzij*, esto es, “antiguas historias”, “antigua palabra” transmitida por los antepasados, sobre los orígenes del mundo, la aparición de los animales y las plantas, la formación del ser humano y de los pueblos. Y todo esto —dicen los autores— estaba oculto y envuelto en la sombra y ellos lo sacaron a la luz y lo revelaron. Es interesante el tiempo verbal del relato; es una especie de presente que atrae y revive lo mismo el pasado que el futuro; tal vez una cierta

⁵³Michela Craveri, *El lenguaje del mito: Voces, formas y estructura del Popol Vuh*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2012, p. 33.

⁵⁴Martín, *op. cit.*, p. 5.

convergencia o simultaneidad de tiempos en el acto creativo del escribir o implantar, dentro de su visión de un tiempo sobre todo circular o espiral. El libro, entonces, es la salida a la luz y la manifestación de palabras, signos, saberes e historias ocultas.⁵⁵

Es el fenómeno señalado por Arias cuando afirma que, en *El tiempo principia en Xibalbá*, “el otro elemento típico del texto es el elemento cíclico. Todo da vueltas, todo vuelve hacia sí. El texto comienza con el viento, y termina con el viento: ‘Entonces, esa noche, primero fue el viento...’”.⁵⁶ Si en el *Popol Vuh* volvemos a la creación del hombre de maíz en distintas secciones, en la novela de Luis de Lión volvemos al viento una y otra vez. De esta manera, el viento se convierte en un eje, replicando “la repetición constante de unidades de significado” que le da la estructura al *Popol Vuh*.⁵⁷ Craveri explica esta repetición en relación con el tiempo cíclico de la siguiente manera:

La anticipación y el regreso (prolepsis y analepsis) de acciones y de personajes crean una malla espesa de significación, en que los eventos se observan desde distintos puntos de vista. La repetición de frases, palabras, partículas y fórmulas no es superflua, sino que sirve para mostrar las diferentes implicaciones de la realidad descrita y para sugerir vínculos simbólicos entre los eventos, más allá de una relación causal y temporal entre uno y otro.⁵⁸

Estas observaciones perspicaces, claro está, se pueden aplicar a nuestra novela para iluminar no sólo la inspiración del *Popol Vuh* para Luis de Lión, sino también el significado más profundo de este tipo de organización.

⁵⁵ Úzquiza, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁶ Arias, *op. cit.*, p. vii.

⁵⁷ Craveri, *El lenguaje del mito*, p. 36.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 62.

Las semejanzas entre el *Popol Vuh* y *El tiempo principia en Xibalbá* sugieren, tal vez, la imposibilidad de concebir la novela de Luis de Lión, una complejidad innavigable, “una exploración hacia lo no-conocido”.⁵⁹

De ahí que pudiera decirse que hay diversos *Popol Vuh* dentro de uno, como si hubiera distintas verdades y códigos compilados y articulados en uno solo [...]. En este libro palabras e historias giran entre sí, implicándose y concerniéndose mutuamente, como si ante círculos o espirales que danzan en un escenario cuasi cósmico estuviéramos, en el cual lo que se ve o se dice es sólo la parte visible de un conjunto ilimitado que tiene otra cara invisible y no escrita, la cual únicamente podemos entrever o conjeturar de lejos.⁶⁰

La idea de este ‘no-conocido’ puede arrojar luz no sólo sobre la lectura de la novela, sino sobre ciertas realidades sociales en cuyo contexto fue escrito. Y es que, al tratar el *Popol Vuh*, estamos ante un texto misterioso no sólo para nosotros, sino también, se podría argumentar, para el pueblo maya guatemalteco. El propio narrador de *El tiempo principia en Xibalbá* sugiere que los indígenas no conocen su legado cultural, “que para la gente del pueblo era como oír hablar de una España lejana y perdida entre el mar o como un libro raro llamado *Popol Vuh*”.⁶¹ La decisión de partir de ese libro desconocido implica una postura de Luis de Lión, que busca reivindicar estos mitos trayéndolos a un entorno cotidiano, con todo lo que esto implica.

2.3. “PARALELISMOS RITUALES”: ELEMENTOS QUE REAPARECEN

La resonancia del *Popol Vuh* en *El tiempo principia en Xibalbá* no se limita a estos rasgos estructurales, bastante tratados en la crítica. Tras describir lo dicho sobre la circularidad de la obra y profundizar en el análisis de “las formas tradicionales en los idiomas mayas”, Martín dice:

⁵⁹ Úzquiza, *op. cit.*, p. 25.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 18.

No solo hay resonancias en el lenguaje, sino también con contenido y temas de esa gran obra. La novela está llena de imágenes, acciones y actores que nos recuerdan esa conocida historia [...]. Como el *Popol Vuh*, la novela tiene transformaciones y disfraces, dualidades de personaje y lugar, imágenes alegóricas y acciones mágicas, líneas narrativas no cronológicas y cambios de enfoque entre narrativa y descripción que no respetan ni la lógica convencional ni la historia natural.⁶²

De esta manera, Martín aproxima la novela de Luis de Lión a la epopeya quiché, aludiendo a su uso de recursos retóricos. Estos recursos retóricos, los cuales nos permitirán formar lazos entre el *Popol Vuh* y la novela de Luis de Lión, son tratados extensamente en la tesis de Craveri, quien demuestra que la repetición y la circularidad del *Popol Vuh* son elementos fundamentales para acercarse al texto que se manifiestan hasta en las formas estructurales:

El elemento más notable es la organización de la materia en unidades circulares de pensamiento en constante resemantización. El texto se presenta como una larga cadena de oraciones coordinadas independientes que expresan aspectos complementarios de un mismo referente. La casi totalidad del documento consiste en la sucesión de oraciones principales, que no desarrollan relaciones de dependencia sintáctica una con otra.⁶³

Recursos retóricos como la versificación y el difrasismo, el cual “consiste en la ruptura de una frase en dos o más términos gramaticalmente paralelos que pueden aludir a un tercer referente metafórico”, son esenciales, así, para una comprensión cabal del *Popol Vuh*. Eso es, no sólo son interesantes desde el punto de vista artístico: “La retórica textual supera la finalidad estética de la disposición verbal y se dirige a la creación de múltiples capas de significación por medio de las relaciones gramaticales y fonéticas entre las palabras”.⁶⁴ Tomando el ejemplo de la narración de la creación del mundo, Craveri muestra cómo las formas retóricas vendrán a crear significado:

⁶¹ De Lión, *El tiempo principia en Xibalbá*, p. 16.

⁶² Martín, *op. cit.*, pp. 5-6.

⁶³ Craveri, “El *Popol Vuh* y su función poética”, *op. cit.*, p. 22.

[...] la cosmogonía no está relatada desde un único punto de vista y una perspectiva homogénea, sino como interacción de eventos paritario que coparticipan en la creación de la vida. Cada oración coordinada desempeña la misma estructura gramatical y expresa aspectos semánticamente interdependientes. La narración no respeta el orden cronológico [...]. La secuencia temporal de los acontecimientos está substituida por vínculos simbólicos entre los conceptos, que sugieren la fusión de elementos complementarios para el surgimiento de la vida. [...].⁶⁵

Aquí, vemos claramente las repercusiones de la retórica en la producción de sentido, fenómeno que podemos aplicar, sin duda, a nuestro estudio de la obra de Luis de Lión.

Hay que tomar en cuenta que la investigación de Craveri tiene como objetivo “no llegar a una interpretación unívoca del texto poético, sino estudiar su organización verbal y reflexionar sobre su excedente de sentido, entrando en el juego de las significaciones posibles”.⁶⁶ Del mismo modo, este estudio no pretende agotar tal comparación, ya que no estamos lo bastante iniciados en el conocimiento de las particularidades lingüísticas del relato maya que exige un trabajo de ese tipo, pero sí tomará tanto el artículo de Martín como el estudio de Craveri como un punto de partida —fascinante y sugestivo— para intentar formar una descripción más cabal de los elementos provenientes del *Popol Vuh* que aparecen en *El tiempo principia en Xibalbá*. Nos valdremos, para ello, de las dos versiones del *Popol Vuh* que mencionamos, así como de otras lecturas críticas, sobre todo del libro de Úzquiza, con la idea de examinar un fenómeno evidente en el *Popol Vuh* y en la novela de Luis de Lión, y que puede sintetizarse así: “una especie de paralelismos rituales que no se repiten mecánicamente sino que [...] recogen y amplía el anterior, con lo que el discurso camina sobre sí, avanzando y renovándose”.⁶⁷

⁶⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 25.

Ahora bien, ¿cuáles son esos “paralelismos rituales”, y cómo los abordaremos? Sería ingenuo intentar establecer un acercamiento cronológico a éstos, ya que ni el *Popol Vuh* ni *El tiempo principia en Xibalbá* se ordenan cronológicamente, y menos se podría pretender que hubiera una correspondencia cronológica entre el orden de ciertos elementos en el texto maya y su aparición en la novela. Sin pretender encontrar un orden perfecto y lineal, señalaremos algunos elementos que aparecen en la novela y que remiten al *Popol Vuh*, siguiendo el hilo narrativo de este último. Algunos elementos reaparecen en varios lugares de cada uno de los textos, por lo que señalaremos los temas y elementos que comparten ambas obras, para luego dialogar acerca de las ramificaciones de esos vínculos.

2.4. “SÓLO EL CIELO EXISTÍA”: EL SILENCIO Y LA NOCHE

El discurso mítico del *Popol Vuh* empieza, independientemente de su traductor o de la versión, con el comienzo, el origen (ese relato de origen es la apertura del texto, sin contar la breve advertencia que lo precede, de la que nos ocuparemos después). Si cada obra tiene su inicio y su fin, el antiguo texto quiché tiene como principio *el principio*, la fundación del mundo, el nacimiento del pueblo maya. En el momento de la creación, todo está tranquilo, todo es silencio. Las mismas características de la creación aparecen en la versión de Saravia y en la de Recinos. En la primera escuchamos que “no había cosa en orden, cosa que tuviese ser, si no es el mar y el agua que estaba el calma y así todo estaba en silencio y oscuridad como noche”.⁶⁸ En la segunda, “todo estaba en suspenso, todo en calma, en silencio [...]; solamente había inmovilidad y

⁶⁷ Úzquiiza, *op. cit.*, 49.

⁶⁸ *PVI*, p. 3.

silencio en la oscuridad, en la noche”.⁶⁹ Hay un denominador común: la noche. En el origen, estamos ante una oscuridad total; todavía no hay ni sol ni luna, sino que se formarán tras la victoria de Hunahpú e Ixbalanqué,⁷⁰ como veremos. La noche de la creación, sugiere Úzquiza, es simbólica y desempeña un papel fundamental en el *Popol Vuh*; es “la noche engendradora del pensamiento y de la palabra; la noche, madre del consenso y de la acción”.⁷¹

En el comienzo de *El tiempo principia en Xibalbá*, un poderoso viento abre el relato, un viento que todo el pueblo siente y cuyo significado presiente — un viento que causa temor entre los miembros de la comunidad. En esa escena de apertura, el narrador nos remite al silencio del momento mítico de la creación: “Entonces cayó sobre la aldea un tecolote mudo, zonzo, triste, un silencio tan espeso que no daban ganas de decir una sola palabra, dar un paso, respirar. Como si todos los ruidos se hubieran juntado y dado vuelta para darle forma a ese silencio, que exigía más silencio”.⁷² La alusión a la creación se concreta cuando un hombre del pueblo dispara su arma en un intento de hacer que se disipe ese silencio tan poderoso: “Después de haberse apagado el balazo, todo pareció como antes de la vida, como antes del mundo. Como en el tiempo de la nada. Una semilla que reventara era una bomba, un grillo que cantara una ametralladora”.⁷³ Ese silencio general sugiere una vuelta a los tiempos en que “no había todavía un hombre, ni un animal, pájaros, peces, cangrejos, árboles, piedras, cuevas, barrancas, hierbas ni bosques”, los tiempos en que “sólo el cielo existía”.⁷⁴ Un retorno, literalmente, a los orígenes.

⁶⁹ PVII / *Popol Vuh: Las antiguas historias del Quiché*, Trad. Adrián Recinos, México: Fondo de Cultura Económica, 1962, p. 23.

⁷⁰ El nombre del segundo gemelo se escribe de distintos modos según las fuentes: en las dos versiones del *Popol Vuh* que aquí manejamos se escribe *Ixbalanqué*, mientras que en el libro de Úzquiza, del que provienen muchas de nuestras citas, se escribe *Ixbalamqué*. Nosotros usaremos la primera grafía, pero reproduciremos la grafía que se usa en cada versión del texto.

⁷¹ Úzquiza, *op. cit.*, p. 109.

⁷² De Lión, *El tiempo principia en Xibalbá*, p. 5.

⁷³ *Ibid.*, pp: 5-6.

⁷⁴ PV2, p. 23.

La presencia ubicua del silencio invade la vida diaria del pueblo, situando al mito de la creación en el ámbito de lo cotidiano, en el cual cobra especial importancia. Parecería que el discurso mítico del *Popol Vuh* sigue vigente, sigue vivo, en el subconsciente del pueblo, en un lugar tan recóndito que ni ellos mismos se enteran de su existencia; por eso parecen saber el significado secreto del viento, que podría ser, como sugiere Úzquiza, “el viento nocturno de los cuchillos de obsidiana de los sacrificios humanos y sociales de su país, realizados ahora sobre los propios indios mayas”.⁷⁵

Después, en otro ciclo de la novela, volverá a aparecer la mítica creación y cobrará importancia esa noche simbólica. En el inicio de la segunda sección de la novela, “—*La otra mitá de la noche ya no durmieron...*”,⁷⁶ toda la acción se desarrolla en un ambiente nocturno, gira alrededor de la noche, su presencia ineludible protagoniza esa breve sección, en la que la noche hasta se vuelve tangible. Llenos de miedo, “las orejas estiradas como sopladores del silencio”, los habitantes del pueblo se esconden, “para que no se les quedara adentro ni un pedacito de esa noche en cuanto la luz llegara”.⁷⁷ Sin embargo, pronto se hace evidente que la noche es interminable, invencible:

Pero los minutos eran de hule y la noche un viernesanto de chispas parado eternamente de lo pesada y grande —comal de piedra sobre los tetuntes⁷⁸ de los cerros. Y mientras desvelaban, se sentaban, se paraban, se sentaban otra vez y otra vez se paraban, desesperados porque nunca amanecía y trataban de encender fósforos para darse siquiera la ilusión de la luz, pero los fósforos no se encendían, eran como rojos granizos de fuego congelado.⁷⁹

⁷⁵ Úzquiza, *op. cit.*, p. 138.

⁷⁶ De Lión, *El tiempo principia en Xibalbá*, p. 33-34.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 33.

⁷⁸ *tetuntes*: ‘piedras grandes’.

⁷⁹ *Loc. cit.*

Resignados a la permanencia de la noche, los miembros de la comunidad deciden rendirse, “acostumbrarse a la oscuridad y seguir mirando para donde siempre amanecía”.⁸⁰ Pero la resignación se convierte en voluntad de transformación “y, entonces, para no seguir penando, decidieron inventar el día sólo en sus cabezas...”.⁸¹ Esa noche nos lleva no sólo al momento antes de la creación, sino que alude a una época anterior a la existencia del sol y de la luna. El pueblo será el que invente el sol, como ocurre, en cierto modo, en el *Popol Vuh*, cuando “Hunahpú e Ixbalanqué, después de haber vencido a los *Ahauab* de Xibalbá, subieron hasta el Cielo, y el uno fue puesto por Sol y el otro por Luna”.⁸² La creación del sol en la mente del pueblo sugiere una reapropiación imaginaria del mito por parte del indígena maya contemporáneo.

2.5. “LOS PÁJAROS SON MENSAJEROS”: EL PAPEL DEL PÁJARO / ANIMAL

En el mismo momento de la creación, la importancia no sólo de los hombres, sino también de los animales, se hace evidente. El *Popol Vuh* nos relata que, después de la creación de la tierra, los creadores “dispusieron crear a los animales, guardas de los montes: al venado, al pájaro, al león, al tigre, a la culebra, a la víbora y a cantil”.⁸³ Los animales no sólo son creados; se les otorga importancia y poder en su “habitación” o “morada”. Reciben este mandato: “—Hablad y gritad según vuestra especie y diferencia; decid y alabad nuestro nombre; decid que somos vuestras Madres y Padres, pues lo somos. ¡Hablad, invocadnos y saludadnos!”.⁸⁴ Después de la creación,

⁸⁰ *Ibid.*, p. 34.

⁸¹ *Loc. cit.*

⁸² *PVI*, p. 102.

⁸³ *Ibid.*, p. 5.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 8.

seguirán ocupando un lugar privilegiado, tan privilegiado que hablan, que “aparecen como ‘si fueran gente’”,⁸⁵ que entregan mensajes y ayudan a los gemelos a triunfar en el inframundo, que revelan la sustancia que formará al ser humano: “Cuatro animales les manifestaron la existencia de las mazorcas de maíz blanco y de maíz amarillo”.⁸⁶

Esta influencia del *Popol Vuh* es clara en *El tiempo principia en Xibalbá*; desde el principio, el animal es central en el relato, en particular, tal y como ocurre en el *Popol Vuh*, el pájaro. En el texto quiché, los pájaros aparecen separados de los demás animales: “Y habiendo creado todos los pájaros y animales”.⁸⁷ Reciben órdenes especiales a la hora de la creación: “—Vosotros, pájaros, estaréis y habitaréis sobre los árboles y bejucos, allí haréis casa y habitación y allí os multiplicaréis; os sacudiréis y espulgaréis sobre las ramas de los árboles”.⁸⁸ En la novela, el pájaro es un símbolo esencial que remite al *Popol Vuh*. Desde el comienzo, el pájaro reacciona al viento: “Los árboles buscaban a los pájaros y, locos, las alas quebradas, empedidos⁸⁹ de huir con dirección a las estrellas, moribundos, algunos ya ni siquiera mediovivos, los pájaros buscaban a los árboles”,⁹⁰ como los otros animales —“los aullidos de los coyotes y los chuchos”.⁹¹ El pájaro se mimetiza en la figura de Concha, cuyo “cuerpo estaba tan lleno de pájaros que cuando uno se embrocaba encima de ella, antes de ascender a los cielos por fuerza las manos tenían que convertirse en jaulas para que ninguno se escapara”.⁹² Se convierte, así, en parte esencial de la simbología de la novela, pues la sexualidad de Concha es clave para interpretarla.

⁸⁵ Úzquiza, *op. cit.*, p. 55.

⁸⁶ *PVI*, p. 104.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 8.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 7.

⁸⁹ *empedidos*: ‘impedidos’.

⁹⁰ De Lión, *El tiempo principia en Xibalbá*, pp. 3-4.

⁹¹ *Ibid.*, p. 4. // chuchos: ‘perros’, específicamente un perro callejero y no de raza.

⁹² *Ibid.*, p. 10.

Martin incluye al pájaro en su lista de elementos que unen la novela con el *Popol Vuh*. Y escribe: “Los pájaros son mensajeros, las personas no son lo que parecen ser y la violencia y conflicto son precursores de energías creativas”.⁹³ El pájaro-mensajero ocupa toda la sección de la novela que comienza diciendo: “De noche los pájaros no cantan”:

Pero una vez sí cantaron. Como si se hubieran puesto de acuerdo, de todos los árboles: gravileas, izotales, palos de mora, cipresales, nisperales, cafetales, jocotales, etcéteras, a las nueve en punto de la noche, de todos los nidos todos los pájaros: xaras, zanates, clarineros, guardabarrancas, cenizontles, espumuyes, chipes, etcéteras, volaron, rondaron el pueblo en busca de una casa, se posaron en el techo amontonados y ansiosos, y cantaron [...]. Después entendieron que habían cantado de la alegría de que esa noche alguien iba a dejar de ser Virgen.⁹⁴

Esta mezcla de la noche y el pájaro tiene fuertes resonancias y combina dos elementos centrales del antiguo texto quiché. Además, la larga lista de pájaros, algunos oriundos de Guatemala, se asemeja a las listas de animales que provee el mismo *Popol Vuh*.

El pájaro-mensajero, sin embargo, no aparece sólo ahí; de forma repetitiva, aparece el tema del pájaro y de su conexión con el hombre. Según el narrador, “De noche los pájaros no cantan, pero hay algunos que sí. Que cantan avisos”.⁹⁵ A partir de la subsecuente reiteración de esta idea —“de noche los pájaros no cantan”— y de las excepciones a la regla, el tema del pájaro-mensajero se vuelve aún más significativo: se dibuja una distinción, mediante el pájaro, entre el indio y el ladino. El piscoy es pájaro de “indio” y aunque el indio cambie de entorno lo sigue siendo:

Te canta el piscoy y te tiembla el cuerpo. Creés que algo te va a suceder. Pero si sos indio. Tal vez ya no creés en los augurios, tal vez tu cabeza ya tiene adentro otras ideas, tal vez vivís en la ciudad, tal vez ya sabés algo de la ciencia que está en los libros. Pero si

⁹³ Martin, *op. cit.*, p. 6.

⁹⁴ De Lión, *El tiempo principia en Xibalbá*, p. 67.

⁹⁵ *Loc. cit.*

sos indio y regresás a tu pueblo y salís de noche y oís que te canta el piscoy, se te olvida tu ciudad, tus libros, la ciencia, tus nuevas ideas y decís: —Creo en Dios y no en vos— pero creés, te persignás y durante muchos días te estás pendiente de lo que te va a suceder.⁹⁶

Este pájaro, entonces, es tan primordial para el indígena como los mitos que giran alrededor de él. Y el mismo pájaro sabe quién es su gente, a qué pueblo pertenece; cuando la Virgen de madera es robada, simplemente no avisa, ese pájaro tan fiable, que siempre presagia los acontecimientos malos. La explicación de su silencio es ésta: “Como es pájaro de indio no tenía por qué avisarles a los indios de lo que le iba a suceder a una ladina [...]. Le importó poco que fuera la Virgen la que esa noche iba a ser secuestrada, violada y tirada en el suelo. No era a tu mujer ni a tu hija ni a tu hermana a quienes les iba a pasar eso”.⁹⁷ La separación entre el indígena y el ladino es tan fuerte que ningún pájaro canta: “No cantaron ni pío. Tal vez si hubieran sido pájaros españoles”.⁹⁸ Sólo un pájaro extranjero dará aviso: “Pájaro de bronce, pájaro importado, pájaro católica y, además amujerado, la campanona de la iglesia”.⁹⁹ El pájaro del ladino, en comparación con el indígena, es frío, menos real, con menos anclaje en lo mítico; los mundos se dividen sin remedio.

2.6. “HAGAN SUS BAILES Y SUS JUEGOS”: EL BAILE RITUAL

Como el animal o el pájaro, el baile impregna la narración del *Popol Vuh*. A veces aparece explícitamente, otras está detrás del texto. Úzquiza acierta cuando escribe:

⁹⁶ *Loc. cit.*

⁹⁷ *Ibid*, p. 68.

⁹⁸ *Loc. cit.*

Ni prosa ni verso sino algo como una danza coral, un tejido comunitario, un cordaje, un texto en lengua ritual es el *Popol Vuh*, pues el movimiento rítmico y visual es muy importante; las palabras, las voces parecen no solo oírse sino incluso verse, como las danzas, los tapices, los murales y los jeroglíficos de donde parten, y según la entonación y la gesticulación el sentido de una palabra cambia.¹⁰⁰

Además de formar la médula del texto, el baile tiene implicaciones simbólicas. El propio juego de pelota podría compararse con un baile ritual, como lo hace Úzquiza: “el movimiento de la pelota y de los jugadores representaría el curso de los astros y, en particular, del sol, la tierra, la luna y Venus: una encarnación, en realidad, de la danza cósmica de la vida”.¹⁰¹ Es en el ambiente mágico de un baile que Hunahpú e Ixbalanqué derrotan a los Señores de Xibalbá: “—Hagan sus bailes y sus juegos’— les mandaron los *Ahauab* de Xibalbá. Empezaron sus bailes y sus cantos, acudiendo todos los de Infierno a verlos”.¹⁰² Solamente al hacer que los Señores de Xibalbá se interesen en su danza —durante la cual matan a personas y a animales para después resucitarlos—, logran vencerlos, cuando ellos mismos piden ser destruidos y resucitados: “los muchachos los despedazaron y ya no volvieron a resucitarlos”.¹⁰³ La presencia de la danza en este acto tan primordial habla de la importancia del baile en la cultura maya:

Muertos los jefes, los demás huyan. Y todo pone de manifiesto el poder de la danza entre los mayas, un acto cósmico de vida-muerte y regeneración, teniendo los danzantes que atraer hacia sí las fuerzas invisibles de la vida. Todavía hoy, en el lago Atitlán de Guatemala, están los *Nab’ey-sil*, los danzantes del lago, que con su danza hacen que el mundo se renueve; en una atmósfera de humo e incienso de copal, el danzante desaparece —tal en la nebulosa original—y luego vuelve a aparecer, como si ante una nueva creación estuviéramos.¹⁰⁴

⁹⁹ *Loc. cit.*

¹⁰⁰ Úzquiza, *op. cit.*, p. 49.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 94.

¹⁰² *PVI*, p. 98.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 101.

¹⁰⁴ *Loc. cit.*

El elemento del baile se manifiesta tempranamente en *El tiempo principia en Xibalbá*: en el inicio de la novela, después del silencio mortal que asedia al pueblo. El baile comienza, intercalándose con el sonido de la carretilla que viene a anunciar la muerte.¹⁰⁵ La descripción recuerda algún ritual en que vida y muerte se articulan a través de la música:

TRA-CA...TRA-CA... TRA-CA...

La carretilla caminó las dos cuadras que había del cementerio al pueblo y paró.

Y entonces empezó el baile...

Haciendo rechinar los goznes de sus brazos, de sus rodillas, de sus caderas, escupiendo la saliva blanca de su carcajada, se puso a bailar al compás de la marimba de sus costillas. El baile se oía en todo el pueblo. Se oía la marimba como si fuera el día del convite. Sólo que alegremente triste. Y la gente no salió a ver, a gozar sino que, recogiendo hasta sus más escondidos pensamientos, se metió adentro de sí misma con la esperanza de que la fiesta terminara pronto, ya no siguiera.

Arriba, clavadas en el gran techo de lámina azul, las estrellas temblaban, imposibilitadas de reunirse y darse ánimo.

Abajo, con cara de brutos, los patojos¹⁰⁶ no entendían qué sucedía, por qué sus tatas más los acurrucaban, más los abrazaban con fuerza, más los cubrían, por qué les ponían y se ponían tapones de cualquier cosa en los oídos.

Al poco rato terminó el baile y empezó otra vez la carretilla...

TRA-CA... TRA-CA... TRA ¡CAS! (chocó contra una piedra), TRACA-CA...
TRA ¡CAS! (otra vez).¹⁰⁷

El baile tiene un poder especial; no se trata de un simple ritmo: con el ruido de la carretilla, presagia algún evento desafortunado, como sugiere el narrador, la muerte. Una vez muerta la persona a la que perseguía la carretilla, ya no se escucha el ruido, ese ritmo tan poderoso que hasta los cuerpos celestiales lo escuchan y sienten su vigor —“ya no se oyó el

¹⁰⁵ De León, *El tiempo principia en Xibalbá*, p. 6.

¹⁰⁶ *patojos*: ‘niños’.

¹⁰⁷ *Loc. cit.*

tracatraca”.¹⁰⁸ Como la danza del juego de pelota, el baile está relacionado “con la vida pero también con el sacrificio, la muerte y la regeneración, y en definitiva, el equilibrio vital entre el inframundo de los antepasados y el supramundo de los astros y las deidades celestiales”.¹⁰⁹ Todo este bagaje mítico se sitúa en un contexto diario, en el que el baile, una marimba, podría ser la música de cualquier fiesta informal de cualquier pueblo indígena de la actualidad.

2.7. “POSITIVAMENTE ERES UNA RAMERA”: LA VIRGEN Y LA PUTA

La transformación mágica tan propia del *Popol Vuh* se observa en el símbolo harto significativo de la virgen. La virgen, la que concibió sin el acto sexual, es Ixquic, la madre de Hunahpú e Ixbalanqué, tal como María, la madre de Jesús, es una virgen—*la* Virgen— para la comunidad católica y cristiana. Sin embargo, en el *Popol Vuh*, la concepción no se lleva a cabo por medio del Espíritu Santo, o como dice Concha en la novela de Luis de Lión, de “una paloma blanca pescuezo liso”,¹¹⁰ sino a través de la saliva de Hun-Hunahpú, cuya calavera, al estar inserta en un árbol, se vuelve parte del árbol y hace que dé fruta de nuevo: “En ese instante la calavera lanzó un chisquete de saliva que fue a caer directamente en la palma de la mano de la doncella”, otorgándole así su “descendencia”.¹¹¹ Los Señores de Xibalbá habían prohibido comer esa fruta, así que la ofensa de Ixquic es doble: “Ixquic transgrede las normas de los jefes de Xibalbá (lo femenino como transgresión de las normas masculinas) y esto tendrá consecuencias creadoras fundamentales”.¹¹² En cuanto a su embarazo indebido, a pesar de su explicación, su padre no le

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 7.

¹⁰⁹ Úzquiza, *op. cit.*, p. 94.

¹¹⁰ De Lión, *El tiempo principia en Xibalbá*, p. 65.

¹¹¹ PV2, pp. 58-59

¹¹² Úzquiza, *op. cit.*, p. 70.

cree; cuando ella le dice: “—No tengo hijo, señor padre, aún no he conocido varón”, éste replica: “—Positivamente eres una ramera. Llevadla a sacrificar”.¹¹³

El mito de la virgen y la línea divisora entre la virgen y la puta será retomado por Luis de Lión en distintas partes de su novela. Las dos vírgenes de la novela, la Virgen de la Concepción ladina, y Concha, la virgen indígena, constantemente juegan con la oposición virgen / ramera. Ahí está la frase: “La Virgen de Concepción era una puta”,¹¹⁴ y a lo largo de la novela se hace evidente que esa virgen / puta indígena — Concha— se ha acostado con casi todos los hombres del pueblo, en una “putez honrada y bajo la mirada de sus tatas”.¹¹⁵ Por su parte, como bien hemos dicho, la Virgen de la Concepción ladina, esa estatua de madera que se halla en la iglesia del pueblo, se transforma en una mujer real cuando se acuesta con Pascual Baeza, y termina defendiéndose con el argumento de “haber conocido sólo a la paloma y que de allí en adelante nada, que mentiras, que seguía siendo virgen”.¹¹⁶ A la luz del *Popol Vuh*, las dos Vírgenes de la Concepción tienen otro significado: ya no son un simple “ejemplo de la actitud anti-católica del autor”,¹¹⁷ ni sólo un ataque del ladino que desmoraliza al pueblo indígena, sino que nos remiten a un pasado mítico netamente maya.

Pero hay una tercera “virgen”, no tan estudiada: Piedad Baeza, madre de Pascual, a quien “no le agradaba que le dijeran *Señora* sino *Niña Piedá*, porque pregonaba que era virgen. Y es que realmente era cierto. Era una virgen de pueblo, una auténtica virgen. Pero una virgen con todo el deseo de dejar de serlo algún día”.¹¹⁸ Como Ixquic, Piedad se embaraza siendo, supuestamente, virgen, aunque aquí volvemos a lo cotidiano: Piedad concibe por obra de un

¹¹³ PV2, p. 60.

¹¹⁴ De Lión, *El tiempo principia en Xibalbá*, p. 10.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 11.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 72.

¹¹⁷ Martín, *op. cit.*, p. 4.

¹¹⁸ De Lión, *El tiempo principia en Xibalbá*, p. 37.

hombre viejo que “se juntó con ella”, pero que “no resistió ese ritmo de vida que es el matrimonio. Y sólo tuvo tiempo de engendrar a su hijo y se murió”.¹¹⁹ Hay que mencionar que estas referencias a la virgen se remiten a una influencia cristiana que forma parte ineludible del sincretismo que es una simple realidad en los pueblos indígenas de la actualidad. Sin embargo, también estamos, otra vez, ante una situación en la que un mito del *Popol Vuh* es recordado, resucitado, en la novela, pero puesto, esta vez, en una escena totalmente cotidiana.

2.8. “DUALIDADES DE PERSONAJE”: LOS GEMELOS Y LOS DOBLES

Como ya dijimos, el símbolo de la virgen en la novela de Luis de Lión es altamente significativo. No sólo se trata del mito virgen-ramera, sino de una dualidad, de un doble. Esta dualidad proviene del *Popol Vuh*; como explica Úzquiza, “para los mayas, el universo tiene dos vertientes, la masculina y la femenina, inseparables, dos partes independientes y complementarias”.¹²⁰ La dualidad femenino / masculino rige la cultura maya, pero otra dualidad aparece en el antiguo texto quiché bajo la forma de los gemelos —Hunahpú e Ixbalanqué. Martin ha dicho que la obra de Luis de Lión está regida por este “concepto maya de la dualidad [...]. Cada entidad tiene múltiples posibilidades y componentes, unos negativos, otros positivos [...]; por ejemplo, cada persona tiene una contraparte espiritual con la cual comparte tanto rasgos como destinos”.¹²¹

De este modo, estamos frente a dos pares de dualidades que, como dice Martin, se complementan e influyen mutuamente. Como ya establecimos, Juan Caca sería la contraparte de

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 38.

¹²⁰ Úzquiza, *op. cit.*, p. 28.

¹²¹ Martin, *op. cit.*, p. 8.

Pascual Baeza, y Concha, naturalmente, la contraparte indígena de la Virgen de la Concepción. Según señala Karen Poe, en ambos casos está en juego tanto lo indígena como lo ladino, lo fuefueño, ya que Pascual es, como dijimos, un extranjero en su propio pueblo.¹²² Hay una mezcla o fusión de visiones del universo. El conflicto indio / ladino, constante en la novela, se manifiesta en un ámbito simbólico ineludible: “Los dos personajes masculinos, así como las dos vírgenes, son difícilmente separables a lo largo del texto [...]. Es imposible separar la cultura europea de la cultura autóctona”.¹²³

La misma dualidad aparece en la figura del nagual. Para explicar al nagual, nos remitimos a las “Tres narraciones sobre nagueles de Tlaxcala”, de Arlahé Buenrostro, en donde se provee una definición bastante completa de este concepto:

Según el *Diccionario de mexicanismos* de Francisco Santamaría, la palabra *nagual* o *nahual* proviene del náhuatl *nahualli*, que significa animal. Frecuentemente, el nagualismo se relaciona con el mundo indígena, como lo señala Gruzinski en su libro *La guerra de las imágenes*, para el cual se establece “un nexo particular entre el animal y el hombre en forma de metamorfosis o de transfiguración”.¹²⁴

El nagualismo, argumenta Úzquiza, está muy presente en el *Popol Vuh*, sobre todo en los preparativos de los gemelos para su descenso a Xibalbá:

Hunahpú e Ixbalamqué se ponen en camino a la casa de la abuela, y se preparan para descender al inframundo de Xibalbá, pero, antes de despedirse de la madre y de la abuela, siembran cada uno de los hermanos una caña viva (de maíz) en medio de la casa, sobre tierra seca, y “Si se secan, ésa será la señal de nuestra muerte. ‘¡Muertos son!’, diréis si llegan a secarse. Pero si luego retoñan, ‘¡Están vivos!’, diréis. ‘Aquí os dejamos la señal de nuestra suerte’, les dicen a su madre y a su abuela. Cañas que serían el nagual, [...] la transformación o alter ego vegetal de los dos hermanos. Según las tradiciones

¹²² Karen Poe, “Sexo, cuerpo e identidad en *El tiempo principia en Xibalbá* de Luis de Lión”, *Revistas Reflexiones* 82.2 (2003), p. 90.

¹²³ *Loc. cit.*

¹²⁴ Arlahé Buenrostro Nava, “Tres narraciones sobre nagueles de Tlaxcala”, *Revista de Literaturas Populares* 3.2

centroamericanas todos tenemos una especie de nagual o doble animal o vegetal correspondiente, y lo que nos pase a nosotros le pasa a nuestro nagual también y viceversa.¹²⁵

El nagual entrañaría una dualidad dentro de un mismo personaje, ya no entre dos personajes que forman una pareja de gemelos. Estamos ante un verdadero desdoblamiento mágico de un mismo ser. Ahora bien, Leonor Vázquez-González observa el mismo recurso en *El tiempo principia en Xibalbá*, aunque no lo llama por ese nombre:

El recurso mítico de la transformación de personajes permite a de Lión expresar otras tensiones vitales. Así, las diferencias entre Pascual Baeza y Juan Caca se subrayan a través de una fábula interna en la que el primero es identificado con un coyote, y el segundo, con una gallina.¹²⁶

Los desdoblamientos fabulísticas de Pascual Baeza y Juan Caca podrían asemejarse al nagualismo, ya que ambos personajes asumen su transformación animal y se hablan entre ellos con su nombre animal en vez de usar sus nombres propios. Juan Caca responde: “Yo, Gallina”, cuando Pascual, convertido en Coyote, le pregunta quién es.¹²⁷ Gallina, “cacaraqueando [...], volvió en sí asumiendo su permanente condición de ave que sentía miedo”, y Coyote, “tendido sobre un petate, hediondo a viejo, a moho, era el animal más galán que se había visto en el pueblo”.¹²⁸ El nagualismo mítico se vuelve parte de la relación cotidiana de los personajes —de su interacción, su comportamiento y su habla.

(2003), p. 45.

¹²⁵ Úzquiza, *op. cit.*, p. 82.

¹²⁶ Leonor Vázquez González, “*El tiempo principia en Xibalbá: claves míticas y realidad sociopolítica*”, *Mitologías hoy* 2 (2011), p. 49.

¹²⁷ De Lión, *El tiempo principia en Xibalbá*, p. 49.

¹²⁸ *Loc. cit.*

2.9. “SE DEJARON IR SOBRE EL FUEGO”: EL SACRIFICIO Y LA DECAPITACIÓN RITUAL

El sacrificio, en muchos casos la decapitación o la mutilación, abunda en el *Popol Vuh*. En las últimas partes del relato, sobran ejemplos de sangre derramada a los ídolos, en particular a Tohil. Para obtener fuego, muchos pueblos mayas “sacrificaron su sangre a Tohil, sacada de su costado y sobaco”.¹²⁹ Sin embargo, el sacrificio en el *Popol Vuh* no sólo se refiere a la sangre ofrecida a los dioses; en el caso de Ixquic, es su padre el que demanda su sacrificio y su corazón, para después quemarlo, como castigo por haberle mentido. Usando una jícara del mismo árbol que la había embarazado, Ixquic engaña a su padre formando “una bola parecida a un corazón”.

Ante aquel corazón postizo quemándose, los Señores de Xibalbá “quedaron maravillados”.¹³⁰ O en palabras de Úzquiza: los Señores “se embriagaban [...] en grupo con el humo dulce del corazón quemado. Eran los ritos de Xibalbá; decapitaciones y corazones sacrificados y, quizá, comidos”.¹³¹ Y finalmente, el sacrificio remite al clímax de la derrota de los Señores de Xibalbá: para triunfar sobre ellos, Hunahpú and Ixbalanqué tienen que autosacrificarse, tirándose en una hoguera hecha por “los Señores del Infierno”. Los dos hermanos, dice el texto, “se pusieron uno frente al otro y, extendiendo los brazos, se dejaron ir sobre el fuego”¹³². Úzquiza habla más profundamente de este sacrificio y su significado:

Los hermanos han vencido a la muerte pero, sin embargo, ellos mismos, los dos deben morir ritualmente en Xibalbá [...]. Una muerte limpia y liberadora por el fuego cósmico [...]. Y la muerte de los dos hermanos dará origen al sol y a la luna, los cuales reviven gracias al sacrificio de dichos hermanos y al sacrificio general de animales y humanos.¹³³

¹²⁹ *PVI*, p. 117.

¹³⁰ *Ibid.*, pp. 48-49.

¹³¹ Úzquiza, *op. cit.*, p. 72.

¹³² *PVI*, p. 96.

¹³³ Úzquiza, *op. cit.*, pp. 96-97.

¿Cómo se relacionan esos sacrificios con *El tiempo principia en Xibalbá*? Una primera alusión se produce cuando la gente, sofocada por un segundo viento, “pensó que era porque querían las gallinas, los pájaros, que porque el viento les había pasado dejando el olorcito a sangre”.¹³⁴ Más asombrosamente, presenciamos la mezcla ritual de sangre y fuego que contemplamos con Ixquic en el *Popol Vuh*, cuando Concha se mutila con fuego:

Ella [...] se levanta del suelo [...] y, sin decir ni media palabra, sale del cuarto y se va para la cocina. Ya allí toma la botella de gas, le quita el tapón y vierte un poco de líquido sobre los leños muertos, luego enciende un fósforo y se los deja caer. La llama se levanta inmediatamente, y, poco a poco, los leños carbonizados van tomando el color de la carne herida. Ella, sola frente al fuego, suspira y llora. Al poco rato, toma el leño más rojo y regresa al cuarto, abre la puerta, mira en la oscuridad y se detiene [...], se tiende en el suelo, abre las piernas, hiende el leño en la oscuridad y, poco a poco, como un miembro, se lo va metiendo, se lo va metiendo sin una queja. Un olor de carne chamuscado baña la casa blanca. Y al poco rato, mientras él duerme, el olor de pelos y carne quemada se confunde con el perfume de las flores del patio y se riega sobre la aldea.¹³⁵

Concha quema su sexo, origen supuesto de su “putez”, de su vergüenza, de lo que le hace distinta de la Virgen de la Concepción de madera, en un acto de autosacrificio. Y sale un humo dulce, como en el *Popol Vuh*, sólo que esta vez no por arte mágica, sino por el contacto con los olores de la casa. Otra vez, lo mítico dentro de la vida diaria del pueblo.

Serán las vírgenes las que completarán el círculo cuando Concha reemplace a la Virgen de la Concepción ladina, cerca del final de la novela. Ahí, hay dos sacrificios: la Virgen de madera es decapitada ritualmente y, de alguna manera, Concha se autosacrifica:

De pronto, se quitó la corona, la capa, el vestido y, antes de meterse a la pila, por un instante se volvió a ver [...]. El agua, asesinada de pronto por un calor frío, primero perdió definitivamente su color de cielo y después se convirtió en huesos de agua hasta que finalmente sólo fue polvo de huesos de agua, cuya ceniza la dispersó el aire,

¹³⁴ De León, *El tiempo principia en Xibalbá*, p. 4.

quedándose la pila como si fuera una tumba que todavía no ha tenido adentro ni un solo cadáver.¹³⁶

Podríamos imaginar algo semejante al final del relato de Hunahpú e Ixbalanqué, en el *Popol Vuh*: después de tirarse en la hoguera, los Señores de Xibalbá “molieron sus huesos y hechos polvo los arrojaron a la corriente del río; pero el agua no se los llevó sino que, yéndose al fondo, se convirtieron en dos hermosos muchachos” –que, como sabemos, se convertirían en el sol y la luna.¹³⁷ Tanto en el *Popol Vuh* como en *El tiempo principia en Xibalbá*, está el polvo de los huesos, el hundirse en el agua. ¿Será que Luis de León alude a una regeneración parecida? ¿Será que el fin no es realmente el fin?

2.10. “ÚNICAMENTE MASA DE MAÍZ ENTRÓ EN LA CARNE”

Sólo después de la victoria de los gemelos sobre los Señores de Xibalbá, comienza la creación de un nuevo tipo de hombre. No obstante, desde el comienzo se habla de dos tipos de hombre, el hombre de lodo y el hombre de madera. Cuando los creadores se dan cuenta de que el lodo no sirve como material para hacer un hombre, deciden hacerlo de madera:

Al punto fue hecha de madera la imagen del hombre; se multiplicaron y tuvieron hijos e hijas, pero salieron tontos, sin corazón ni entendimiento. Anduvieron sobre la tierra sin acordarse del Corazón del Cielo. No tenían agilidad en los pies y las manos estaban sin sangre ni humedad, tenían secas y pálidas sus mejillas, los pies amarillos y macilenta su carne. Multiplicándose los hombres de madera sobre la tierra llegaron a ser muchos.¹³⁸

El tema del hombre de madera y de la creación de otro tipo de hombre acompaña casi todo el relato, pues, como dijimos, no se realizará sino al final de la segunda parte del libro. El

¹³⁵ *Ibid.*, p. 26.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 78.

¹³⁷ *PVI*, p. 96.

nuevo hombre, hecho por Ixmucané, abuela de Hunahpú e Ixbalanqué, se hace de maíz: “La abuela Ixmucané tomó del maíz blanco y del amarillo e hizo comida y bebida, de las que salió la carne y la gordura del hombre, y de esta misma comida fueron hechos sus brazos y sus pies. De esto formaron [...] a nuestros primeros padres y madres”.¹³⁹ Y la creación acontece de manera parecida en la traducción de Recinos:

A continuación entraron en pláticas acerca de la creación y la formación de nuestra primera madre y padre. De maíz amarillo y de maíz blanco se hizo su carne; de masa de maíz se hicieron los brazos y las piernas del hombre. Únicamente masa de maíz entró en la carne de nuestros padres, los cuatro hombres que fueron creados.¹⁴⁰

Hombre de madera y hombre de maíz: he aquí, quizá, la resonancia del *Popol Vuh* en *El tiempo principia en Xibalbá* menos reconocida y pensada por la crítica. ¿Será por una pura coincidencia que se menciona tantas veces la *madera*, vinculada —a través de la cruz— a la simbología católica, y tantas veces el *maíz* del pueblo indígena? Después de leer el *Popol Vuh* cuidadosamente, no parece probable.

La madera, materia de las imágenes católicas, se enfatiza a todo lo largo de la novela: en “el Cristo de madera que no lo miraba, pues tenía la cabeza agachada de tanta muerte”;¹⁴¹ en “la voz del padre [...], como salida de un santo de madera ya podrida por dentro”;¹⁴² en la mujer, dormida en su cama “como una virgen de madera”; o en el encuentro sexual entre Pascual y la Virgen, en “la madera” de la que está fabricada ésta, “con nada más la ropa simulada de la misma madera que tenía encima [...], la madera [que] crujió bajo el beso del hombre [...], la madera [que] se resistía”;¹⁴³ en “la Ladina, diz que Virgen a pesar de su hijo [...], que sólo es

¹³⁸ *PVI*, p. 11.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 104.

¹⁴⁰ *PV2*, p. 104.

¹⁴¹ De Lión, *El tiempo principia en Xibalbá*, p. 15.

¹⁴² *Ibid.*, p. 16.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 18.

madera estéril”;¹⁴⁴ en la imposibilidad de “una unión con ella, con esa madera”;¹⁴⁵ en “La Virgen de Concepción de madera que se habría vuelto de carne sólo para él”.¹⁴⁶ El maíz, en cambio, se asocia al pueblo, en particular a Juan Caca y a Pascual: en “unas libras de su maíz blanco [de Juan Caca]”;¹⁴⁷ en “cualquier favor en dinero en maíz o en flores”;¹⁴⁸ en “una manta llena de maíz blanco” que Gallina le da a Coyote;¹⁴⁹ en el hambre de las personas que “querían su maíz y su frijol” y en el “hartarse de tal modo de sólo maíz y frijol”;¹⁵⁰ en “las mazorcas de maíz [que] se pusieron a hervir de palomillas que las convirtieron en poco tiempo en puro polvo”;¹⁵¹ en el maíz que Concha le daba al gallo.¹⁵²

Magistralmente, Luis de Lión vincula al elemento foráneo de la religión católica con la madera, reemplazada por el maíz del indígena, en una refiguración bastante ingenioso del paso mítico de un mundo a otro, tal como acontece en el *Popol Vuh*.

2.11. “DENTRO DE LA LEY DE DIOS”

Como habíamos mencionado, el *Popol Vuh*, sea quien sea su traductor, se abre con una advertencia, una pequeña nota, una especie de prólogo cuyas implicaciones son asombrosas. En la versión de Recinos, la advertencia aparece bajo el nombre de “Preámbulo”: “Este es el principio de las antiguas historias de este lugar llamado Quiché. Aquí escribiremos y comenzaremos las antiguas historias, el principio y el origen de todo lo que se hizo en la ciudad

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 61.

¹⁴⁵ *Ibid.*, pp. 65-66.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 87.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 9.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 19.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 52.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 96.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 102.

de Quiché, por las tribus de la nación Quiché”.¹⁵³ Y sigue otra frase sorprendente: “Esto lo escribiremos ya dentro de la ley de Dios, en el cristianismo; lo sacaremos a luz porque ya no se ve el *Popol Vuh*, así llamado, donde se veía claramente la venida del otro lado del mar, la narración de nuestra oscuridad, y se veía claramente la vida”.¹⁵⁴ Hallamos la misma idea, de una manera un poco más reducida, en la traducción de Saravia:

Este es el principio de las antiguas historias del Quiché, donde se referirá, declarará y manifestará lo claro y escondido del Creador y Formador, que es Madre y Padre de todo. Esto lo trasladamos en el tiempo de la Cristiandad porque, aunque tenemos libro antiguo y original de estas cosas, ya no se entiende.¹⁵⁵

En ambas versiones, asoma un elemento fundamental para entender a cabalidad la obra: el *Popol Vuh* no sólo se escribió después de la conquista, sino que la evangelización se filtra explícitamente en su redacción, enmarcando su concepción en un contexto de imposición religiosa.

En cuanto a la influencia de los conquistadores, Úzquiza delimita de una manera bastante completa sus implicaciones para el pueblo maya, reflejadas en el relato mítico:

La conquista y la evangelización, tal y como se desarrollaron, supusieron para ellos una vuelta a las sombras, a lo que no se ve, como si no existiera. Por lo tanto, las “antiguas palabras” mayas, ya dentro de la “Ley de Dios cristiana”, podemos decir que se despliegan en contraste y tensión.¹⁵⁶

Durante la conquista y la evangelización, el pueblo maya fue obligado, muchas veces con violencia, a adoptar nuevas costumbres y creencias, y a abandonar su tradición. En muchos casos, esto produjo fenómenos de sincretismo, en los que el indígena velaba sus prácticas reales,

¹⁵² *Ibid.*, p. 103.

¹⁵³ *PV2*, p. 21.

¹⁵⁴ *Loc. cit.*

¹⁵⁵ *PV1*, p. 1.

¹⁵⁶ Úzquiza, *op. cit.*, p. 29.

escondiéndolas tras una supuesta adopción de las prácticas católicas. De ahí se desprende lo que Úzquiza considera la verdadera intención del *Popol Vuh*:

El autor / autores del *Popol Vuh* pudieron haber seguido de lejos, pero atentamente, la *Biblia*, para transformarla, si no invertirla, al contacto con lo suyo maya; los puntos de referencia comunes (génesis, éxodo, dispersión, luchas, ritualidades, normas y figuras humanas) son estructurados y valorados de manera completamente distinta por los quichés [...]. [Todos esos elementos] darían a entender que ambos pueblos tuvieron destinos grandes y, al final, el *Popol Vuh* mostraría a los quichés que éstos tienen una cultura tan importante y válida como la cultura bíblica de los conquistadores.¹⁵⁷

¿Qué tienen que ver estas cuestiones con Luis de Lión? Dejando a un lado la presencia obvia del catolicismo en *El tiempo principia en Xibalbá*, y los conflictos que ella implica, ¿qué luz se puede arrojar sobre nuestro estudio este rasgo del *Popol Vuh*? Elementos semejantes, que analizaremos a continuación, se observan en la novela y en un cuento del autor, “La puerta del cielo”. Podemos adelantar que la parodia del catolicismo en ambas obras sirve a dos propósitos: crítica la invasión y la conquista ejecutadas por los extranjeros, y le otorga un nuevo poder a los indígenas —como dueños de un conocimiento profundo o poderoso. Este poder se asemeja al que pretendía otorgar el *Popol Vuh* en la advertencia de la obra: el de poseer una nueva verdad opuesta al puño del conquistador español y su religión monoteísta, “al fanatismo y a la violencia en el ejercicio de su Verdad, la cual excluía y se enfrentaba a otras posibles verdades”.¹⁵⁸

Claro está, entonces, que en la novela de Luis de Lión vemos más que nada el dominio del conquistador católico y su capacidad de moldear las creencias del pueblo indígena. Así, *El tiempo principia en Xibalbá* nos permite examinar, a través del pasado mítico, una relación social hegemónica de la contemporaneidad, la cual trataremos en el último capítulo de esta investigación.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 164.

3. NO CULPES A LA PUTA POR NO SER VIRGEN: LA FIGURA DEL CHIVO EXPIATORIO

3.1. EL MITO EN *EL TIEMPO PRINCIPIA EN XIBALBÁ: MÁS ALLÁ DEL POPOL VUH*

Como bien hemos visto a través de este estudio, en la novela de Luis de Lión el conflicto entre el indio y el ladino se remarca mediante la religión a través de mitos y símbolos que contraponen las antiguas creencias mayas con el catolicismo impuesto por los invasores. Hemos aludido que estos elementos, rodeados de una constante violencia y tintes de sacrificio, tienen propósitos importantes: no sólo dan voz al pueblo indígena guatemalteco, sino que también ponen en evidencia ciertas realidades sociales, transformándolas en narrativa.

En Luis de Lión, el mito, como vimos en el segundo capítulo, se transporta al presente novelístico, entrelazando el pasado y el presente para exponer —con honestidad y sin pudor—, el mundo interior, íntimo y a veces oscuro del indígena. De esta manera, diverge completamente de las tendencias de autores guatemaltecos anteriores, cuyos tintes indigenistas idealizaron al indígena, simplificando la complejidad de su existencia. La dicotomía salvación / condenación y la figura del chivo expiatorio serán dos nuevos lentes a través de los cuales podemos examinar más a fondo la plasmación de lo social en el ámbito literario a lo largo de este último capítulo. Así, no sólo consideramos la presencia de otros mitos en nuestra novela más allá del *Popol Vuh*, sino que veremos que el mito no es límite para de Lión; no define al pueblo indígena, sino que apunta hacia nuevas posibilidades.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 113.

3.1.1. LA “SALVACIÓN” O “CONDENACIÓN” DEL PUEBLO INDÍGENA GUATEMALTECA

*Aquí en San Juan existe
la única puerta del cielo.*

LUIS DE LIÓN

Al acercarse a la novela de Luis de Lión, o a cualquiera de sus cuentos, sería fácil caer en la trampa de Bloom, tal como lo expusimos en el primer capítulo. Sin percatarnos, podríamos abordar la novela desde la perspectiva del *ladino*, o del que no se identifica como indígena: todo se vuelve crítica del opresor, se hace en oposición a él o por una perversión de sus características. Lo que aquí pretendemos, justamente, es ver cómo, en el cuento “La Puerta del Cielo”, así como en *El tiempo principia en Xibalbá*, Luis de Lión no sólo retrata a un pueblo maya atrapado en una realidad negativa como resultado de la imposición del opresor, sino que reivindica, aunque sea sutilmente, el valor intrínseco de este pueblo. En otras palabras, hacemos hincapié en que la “Puerta del Cielo” no sólo fue cerrada por el invasor, sino que —más significativamente— ya existía antes. De esta manera, el énfasis no cae meramente en las acciones del Otro, sino también en lo que había antes de su entrada, en lo que sigue habiendo después de ésta. Cabe recordar que la posición cultural única de Luis de Lión, que hemos desarrollado en la introducción, es la que hace posible este punto de vista novedoso.

El saber del indígena y su valor se hacen explícitos en “La Puerta del Cielo”, donde el narrador, responsable de encontrar esa puerta, se refiere al conocimiento de su entorno: “Yo, que conozco mi patria, que he caminado sus caminos, que he subido sus montes, que he bajado a sus costas, que he puesto mi pie en sus ciudades, que he vivido en sus aldeas y caseríos, que la conozco entera entera como a mi mujer, doy fe”.¹⁵⁹ Su familiaridad con el mundo que lo rodea

¹⁵⁹ Luis de Lión, *La Puerta del Cielo y otras puertas*, Guatemala: Artemis-Edinter, 1995, p. 16.

convierte al narrador en experto en algo no menos valioso que la tierra donde se halla “la única puerta del cielo”.¹⁶⁰ Algo parecido ocurre en otro cuento de Luis de Lión, “Tarzán de los monos”, donde el mundo occidental, a falta de una mejor denominación, se vuelve espectador, a través de películas, de un indígena guatemalteco que proclama ser el “Tarzán de los monos verdadero”, que ha reinado en África, pero en un África que “no estaba en África [...], estaba después de la carretera que pasa a la orilla de San Juan y después del llano que está después de la carretera”.¹⁶¹ Pero este Tarzán indígena está consciente de cómo utilizan su imagen los extranjeros, e incluso va al cine a ver a su representación cinematográfica y a compararla con la realidad. Así, De Lión hace que el “objeto” indígena acceda a una realidad incomprensible e inaccesible para el Otro, acostumbrado a ser la figura dominante, accediendo también a su imagen reproducida y a la de sus fabulosas aventuras. No le importa que el indígena siga siendo observado por el Otro, ni los rasgos del indígena que lo hacen tan interesante para esa audiencia ajena, sino su capacidad de reconocer y de adueñarse de su situación.

La comprensión de esa voz narrativa permite estudiar más a fondo el concepto de *salvación* y el papel que desempeñan en ella el ladino y el indígena. Tanto en “La Puerta del Cielo” como en *El tiempo principia en Xibalbá*, hay una referencia al “Cielo”, y por ende una relación con la salvación y la religión. En el cuento, se trata de la historia de unos niños indígenas que se reúnen en “La Puerta del Cielo” —escrita con mayúsculas cuando hablan de ella—, la cual tiene los siguientes rasgos: “No es una gran puerta. No tiene arriba una cruz que anuncie que Dios se encuentra adentro. No hay a sus lados ángeles o santos de piedra o de mezcla. No es la entrada de la iglesia”.¹⁶² Esta puerta, entonces, no se ubica en un contexto

¹⁶⁰ *Loc. cit.*

¹⁶¹ *Ibid.*, pp. 30-31.

¹⁶² *Ibid.*, p. 17.

religioso católico; sus orígenes son otros. Sin embargo, una figura religiosa, el cura o misionero —nunca se nos dice claramente qué es, aunque la implicación es clara—, después de ver la “Puerta del Cielo”, empieza a ocuparse, según los niños: “enseñándonos otros juegos más extraños todavía [...], corrigiéndonos nuestro modo de hablar y dándonos más duro con el martillo del Credo, ensartándonos hasta muy adentro el tornillo del *Yo Pecador*” (25).

La “Puerta del Cielo” se vuelve algo monstruoso y malo desde la perspectiva fuereña y los esfuerzos por eliminarla se redoblan, hasta que finalmente los niños la encuentran “cerrada con piedra, con hierro, con cemento, con odio, con rabia, con envidia, con tiempo”.¹⁶³ Parece sencilla la idea del cuento: que el opresor, aunque haya tenido la intención de “salvar” al indígena, es en verdad el culpable de dejarlo fuera del alcance de ese “Cielo”. Sin embargo, lo importante es, como dijimos, que esa puerta, o sea, que la verdadera salvación del indígena, *ya estaba allí*, y que un indígena es el que nos está relatando su descubrimiento.

Las cuestiones acerca de la salvación se complican bastante en *El tiempo principia en Xibalbá*. En la novela, a diferencia del cuento, hay una descripción más complicada y difícil de aceptar en cuanto a la salvación y la religión. Allí, como hemos destacado, el intento por parte de los hombres indígenas de acostarse con la virgen de madera representa una perversión para la religión católica—una blasfemia total. Al mismo tiempo y como hemos explicado, hay una mujer indígena que equivale, en su pueblo, a una prostituta, pero que intercambia su lugar con la virgen de madera, lo cual sella esta blasfemia y la hace aún más chocante.

Asimismo, hay una inversión de valores: la entrada al cielo se encuentra en el sexo de Concha, la Virgen de Concepción indígena, cuyas parejas sexuales tienen la experiencia de

¹⁶³ *Ibid.*, p. 26.

“ascender a los cielos”.¹⁶⁴ Rodas afirma que la novela se refiere a “un cielo en la tierra, un cielo absolutamente carnal. El cielo al que se accede a través de una relación amorosa”.¹⁶⁵ Esta salvación carnal se mezcla con la salvación religiosa cuando la gente del pueblo sugiere, según el narrador, que esta virgen indígena quizá podría tener el poder de hacer que incluso el cura “no pasara primero a la iglesia sino que siguiera recto y zumbando para el rancho maldito, se acostara con ella, enjaulara pájaros y por un momento ascendiera por primera vez al cielo”.¹⁶⁶ Otra vez —aunque de una manera más extraña— la salvación se halla en el mundo de los indígenas y los lectores nos enteramos de lo acontecido a través de un narrador indígena. Aquí, entonces, no sólo vemos una alteración en los valores, contenida en el paso de la “santidad” a la “sexualidad” desenfrenada, tema tabú para el catolicismo, sino que también observamos que el poder de salvar o de reivindicar pasa de la iglesia católica al indígena.

Podríamos sintetizar lo que ocurre de esta manera: el autor reconcilia el hecho ineludible de la participación del extraño no-indígena en la realidad del indígena a fin de alzar esta auténtica voz indígena y atacar, de esta manera suya tan innovadora, la supuesta *salvación* del pueblo indígena que intentó realizar el invasor a través de la religión, pero *sin limitarse* a esta crítica. No hay que olvidarse que la religión católica, tan presente en la realidad cotidiana del indígena guatemalteco, se vuelve una de las herramientas que más le sirve a Luis de Lión para crear un mundo de complejas relaciones recíprocas entre el indígena y el ladino. La religión católica aparece como “imposición y opresión”,¹⁶⁷ como “represión sexual”,¹⁶⁸ “símbolo de las

¹⁶⁴ De Lión, *El tiempo principia en Xibalbá*, p. 10.

¹⁶⁵ Ana María Rodas, ‘La virgen y la puta’, *Conversatorio: Homenaje imaginario a la obra literaria de Luis de Lión*, Antigua: Galería Imaginaria 1991, p. 12.

¹⁶⁶ De Lión, *el tiempo principia en Xibalbá*, p. 13.

¹⁶⁷ Bubnova, *op. cit.*, p. 166.

¹⁶⁸ Arias, *op. cit.*, p. v.

fuerzas persistentes y desmoralizantes de la opresión y asimilación cultural”.¹⁶⁹ No se puede negar, por lo tanto, que esa crítica existe en la novela. No obstante, si nos limitáramos a subrayarla, caeríamos en los estereotipos señalados por Bloom, debilitando el alcance de la obra de Luis de Lión. Al contrario, y como reconocen los críticos, la presencia de la iglesia católica se convierte en el eje alrededor del cual De Lión teje su representación de las condiciones intrincadas de la existencia del indígena.

Parece que la religión —fácilmente reductible a la dominación del ladino sobre el indígena y a la subversión del estilo de vida indígena— tiene, en la obra de Luis de Lión, un valor que va más allá de sus connotaciones tradicionales y que le permite explorar una variedad de posibilidades literarias, como “lo grotesco como elemento paródico amarrado al humor” y vinculado con la religión.¹⁷⁰ De acuerdo con la definición de Linda Hutcheon, en *Irony’s Edge: The Theory and Politics of Irony*, que subraya el papel de la cultura en la eficacia de la ironía, la ironía sería “a semantically complex process of relating, differentiating, and combining said and unsaid meanings —and doing so with some evaluative edge”.¹⁷¹ Sin duda, es este proceso el que experimentamos al leer *El tiempo principia en Xibalbá*: nuestros conceptos acerca de la religión en general, y en la sociedad guatemalteca en particular, entran en contacto con las descripciones grotescas de la novela, provocando una vacilación entre significaciones distintas: lo que nos dice Luis de Lión y lo que sabemos de la religión a partir de nuestra vida cotidiana.

Nos referimos aquí a esa “conciencia irónica” acompañante de la modernidad de la que nos habla Víctor Bravo en *Figuraciones del poder y la ironía*: “La ironía [que] se coloca en una

¹⁶⁹ Martin, *op. cit.*, p. 4.

¹⁷⁰ Arias, *op. cit.*, p. vi.

¹⁷¹ Linda Hutcheon, *Irony’s Edge: The Theory and Politics of Irony*, New York: Routledge, 1995, p. 89. Traducción de la autora: “un proceso semánticamente complejo de relacionar, diferenciar y combinar significados dichos y no dichos—y hacerlo con un acercamiento evaluativo”.

nueva perspectiva: como visión del mundo en la revelación de sus ocultas incongruencias”.¹⁷²

Las imágenes grotescas que nos presenta Luis de Lión chocan con nuestra visión de la santidad del catolicismo: la violación de una virgen de madera; el deseo de acostarse con la virgen, supuesta madre de todos; el sugerir que el padre quiera tener relaciones sexuales con la puta del pueblo. Pero ¿allí termina el juego de Luis de Lión, en una crítica irónica de la iglesia católica?

Obviamente, no es ése el caso. Claro está, sí forma parte —y una parte céntrica— del texto, pero no lo explica todo. Parece que, como sucede con la voz narrativa, Luis de Lión emplea esta imagen de la religión para ir más allá de la crítica del Otro, y valorar lo propio. Este choque de lo vulgar y lo sagrado, presentado de manera tan provocadora en la novela, pone en evidencia la irrealidad de esa frontera. O sea, que estos valores sólo pueden tener relevancia y mantener su significado en una cultura que se construye a partir de ellos, como simplemente no lo hace la cultura maya guatemalteca.¹⁷³ Para este pueblo, lo sagrado era, y quizá todavía lo es en el fondo, otra cosa que un símbolo católico ajeno. Vemos este comentario en la novela, sacado de un diálogo entre Concha y Juan Caca:

Allí no hay amor de hijos sino deseo, purititas ganas de cogerla.

—¿A la madre de Dios, a nuestra madre santísima? Persinate la boca.

—Es que ella no es nuestra madre. Ella es una mujer ladina cualquiera; pero puesta aquí para darnos carita, una ladina del pueblo, qué se entiende.¹⁷⁴

El indígena, puesto forzosamente en un nuevo sistema de valores, se convierte en el culpable, en el “malo”. Pero esa condición es falsa: tal vez la “Puerta del Cielo” no se cerró

¹⁷² Victor Bravo, *Figuraciones del poder y la ironía*, Caracas: Monte Ávila, 1996, p. 10.

¹⁷³ Podríamos referirnos al concepto de la “cultura impuesta”, tal como lo define Guillermo Bonfil Batalla: “Ni las decisiones ni los elementos culturales puestos en juego son del grupo social; los resultados, sin embargo, entran a formar parte de la cultura total del propio grupo”. (“Lo propio y lo ajeno, una aproximación al problema del control cultural”. *Pensar nuestra cultura, ensayos*. México: Alianza, 1991, <<http://www.culturatradicional.org/zarina/Articulos/lopropio.htm>>).

¹⁷⁴ De Lión, *El tiempo principia en Xibalbá*, p. 80.

porque los indígenas hayan sido pecadores, sino porque la fuerza invasora del Otro la cerró sin fundamento y sin entender las creencias del indígena. Tal vez los indígenas ya poseían la virtud que los salvaría, pero su manera de salvarse de repente se tiñó de blasfema y ya no era válida.

Algo semejante sucede en la novela, cuando el marido de Concepción la pregunta: “¿Qué tenés entre las canillas, vos? Parece como si fuera la entrada del infierno”.¹⁷⁵ Otros pasajes apoyan la visión—aludiendo a la mujer indígena como creadora de la muerte—, pero la idea es la misma: como dice Rodas, “se anota la posibilidad de la relación de la mujer con el *Mal*”.¹⁷⁶ Y no es que de Lión se refiera a esa *condena* sexual como algo originalmente indígena. Al contrario, la religión católica iguala a Eva con la serpiente, a la mujer con el pecado, mientras la religión maya, llena de dioses y de diosas, no. De hecho, como señala Úzquiza, en la cosmovisión maya, la identificación de la mujer con el inframundo —que podría ser una figura del “Mal”— no es para nada negativa: “[las mujeres] no sólo representaban la maternidad, sino más ampliamente todo lo relacionado con la vida, la muerte y la regeneración, de ahí que estén a menudo asociadas al mundo subterráneo”.¹⁷⁷ Volvemos a encontrar aquí una crítica del opresor junto a una reivindicación de lo indígena, de lo que es capaz la mujer indígena y de todo lo que simboliza —la figura de la madre, la tierra y la tradición.

La *salvación* y el acceso al “cielo”, sin duda, son elementos que indican que la crítica del Otro no es el único objetivo del autor. Desde el fascinante cambio de papeles que pone a la voz indígena en primer plano, hasta la transgresión imaginaria que muestra la falsedad de la culpa y exalta el valor de la cultura indígena, o al hábil juego de palabras y estructuras originado en los dobles sentidos de la tradición retórica maya, estamos ante un autor indígena que sobrepasa

¹⁷⁵ De Lión, *El tiempo principia en Xibalbá*, p. 10.

¹⁷⁶ Rodas, *op. cit.*, p. 12.

¹⁷⁷ Úzquiza, *op. cit.*, p. 85.

ciertamente el estatus de un escritor marginado en el sentido que, ingenuamente, propone Bloom: un autor capaz de producir una literatura creativa y novedosa que ciertamente no se reduce a la queja de una represión cultural. Luis de Lión es, sin lugar a dudas, una voz que maneja con gran destreza el lenguaje y la técnica literarias, las realidades indígenas y ladinas: una voz que traspasa las fronteras y tiene la valentía de sugerir que quizá la “Puerta del Cielo” no esté cerrada para siempre, como dice el narrador del cuento, y que quizá “el tiempo principia en Xibalbá”, pero no necesariamente termina allí. Y que tal vez hay otras posibilidades para el pueblo maya, un pueblo que aguarda mucho más que una historia de resentimiento y de dolor.

3.1.2. EL CHIVO EXPIATORIO Y SU PRESENCIA EN LA OBRA

*Dice la gente que todos sintieron como si
tuvieran moho encima. Yo recuerdo que más bien
se sintieron blancos y que sólo a él lo veían negro
o por lo menos a punto de ennegrecerse.*

LUIS DE LIÓN

Las implicaciones de la cuestión de la salvación y la condenación se vuelven aparentes a través de la figura del chivo expiatorio, de René Girard. En su libro *El chivo expiatorio*, Girard señala la presencia del chivo expiatorio¹⁷⁸ en los mitos griegos, prehispánicos y cristianos, argumentando que el chivo expiatorio aparece en la mitología del mismo modo que en los documentos históricos, “textos de persecución”.¹⁷⁹ La reivindicación del mito va de la mano con

¹⁷⁸ *El chivo expiatorio* comienza con un mito: “En *Les animaux malades de la peste*, La Fontaine [...] nos hace asistir al proceso de la mala fe colectiva que consiste en identificar la epidemia con un castigo divino. El dios colérico está irritado por una culpa que no es igualmente compartida por todos. Para desviar el azote, hay que descubrir al culpable y tratarle en consecuencia o, mejor dicho, como escribe La Fontaine, «entregarle» a la divinidad [...]. El asno llega en último lugar y él, el menos sanguinario y, por ello, el más débil y el menos protegido de todos, resulta, a fin de cuentas, inculpaado” (René Girard, *El chivo expiatorio*, Barcelona: Anagrama, 1986, p. 10).

¹⁷⁹ Girard, *op. cit.*, p. 18. // Girard define estos textos como “relatos de violencias reales, frecuentemente colectivas, redactados desde la perspectiva de los perseguidores” (*ibid.*, p. 10).

una exploración de la violencia colectiva y de los movimientos persecutorios; abre la discusión de la persecución en las “sociedades «etnológicas»” —o “sociedades mítico-rituales”¹⁸⁰—, no occidentales, consideradas por los etnólogos como ajenas al mecanismo del chivo expiatorio, y explica el hecho así: “la persecución está presente pero no la vemos, bien porque no poseemos los documentos necesarios, *bien porque no sabemos descifrar los documentos que poseemos*”.¹⁸¹ De tal manera, los textos literarios, en particular aquellos escritos desde la perspectiva de grupos poco representados en las teorías del chivo expiatorio, pueden fomentar un diálogo acerca de la persecución en estas sociedades. *El tiempo principia en Xibalbá*, de Luis de Lión, sería un ejemplo perfecto de cómo aparece el símbolo del chivo expiatorio en la literatura indígena,¹⁸² de cómo traduce ciertos fenómenos sociales a la literatura y los transforma en narrativa, en una compleja red de simbolización que nosotros, los lectores, tenemos que interpretar.

Hace falta, entonces, examinar la aportación que, desde su posición única, nos ofrece Luis de Lión —imbuida de símbolos bíblicos o religiosos cuyos efectos literarios son bastante distintos de los que tendrían si no formaran parte de una obra netamente indígena. Es menester, por lo tanto, ir más allá de la teoría de Girard; hace falta aplicarla a la sociedad indígena—marginada y poco representada—, que protagoniza la novela de nuestro autor. A nuestro modo de ver, este abordaje tiene aplicaciones críticas de gran importancia y alcance, ya que nos permite indagar acerca de cómo los fenómenos de transgresión, culpa y sacrificio se llevan a cabo en estos ámbitos poco conocidos. No obstante, tal abordaje también otorga un lugar significativo a estos grupos marginados dentro de la misma teoría literaria: los trae al ámbito de

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 36.

¹⁸¹ *Loc. cit.* Las cursivas son de Girard.

¹⁸² Acuérdesse que no hablamos aquí de literatura “indigenista”, basada en el mestizo, como señala Gonzalo Aguirre Beltrán (*apud* Valle Escalante, *op. cit.*, pp. 545-546), o como diría Luis de Lión, en el *ladino*. Más bien hablamos de una literatura escrita desde la voz indígena.

la literatura universal y los reconoce no sólo como el Otro desconocido, retratado desde fuera, sino como el Otro que tiene voz, el Otro en cuyo mundo hay conflictos y vivencias—el Otro que existe *por sí solo*, con o sin nuestra mirada.

Ahora bien, para empezar el análisis de la figura del chivo expiatorio en nuestra novela, cabe preguntarnos: ¿Cómo podría evidenciarse esta figura en la vida cotidiana? Sin duda, cuando hay un crimen, la primera preocupación del ser humano es simple: encontrar al culpable. Esta convicción, este deseo de tener a quién culpar, puede volverse algo terrible cuando no es la reacción a un crimen real, sino a una crisis general, no provocada por ningún ser humano en particular. En tales casos, la falta de un culpable no implica necesariamente la ausencia de un castigo, merecido o no. Por ende, se culpa a algún ente, tal vez erróneamente; se elige a alguien para cargar con esa culpa y pagar en nombre de todos los demás.

En *El tiempo principia en Xibalbá*, el funcionamiento de la figura que nos concierne, el chivo expiatorio, está de acuerdo en varios aspectos con la teoría de Girard que a continuación iremos esbozando. La novela nos presenta tres chivos expiatorios, que también son sus protagonistas: la Virgen de la Concepción indígena —Concha—, su esposo Juan Caca y el rebelde Pascual Baeza. Como se verá después, podría argumentarse que hay un cuarto chivo expiatorio: la Virgen de Concepción de la iglesia, hecha de madera, aunque la violencia colectiva en contra de ella se halla en otro plano, ya que no es no un personaje ni indígena ni humano. En cuanto a nuestros tres principales chivos expiatorios, encontramos ciertas características que se alinean perfectamente con “los estereotipos de la persecución” que enumera Girard.¹⁸³ Igualmente, las actitudes de los habitantes del pueblo acerca de los tres chivos —la repugnancia, el desdén, etcétera— son de una naturaleza colectiva, cumpliendo así con los requisitos de las

¹⁸³ Girard, *op. cit.*, p. 21.

situaciones expiatorias, según Girard: “las persecuciones colectivas o con resonancias colectivas”:

Las persecuciones que nos interesan se desarrollaron preferentemente en unos períodos de crisis que provocaron el debilitamiento de las instituciones normales y favorecieron la formación de *multitudes*, es decir, de agregados populares espontáneos, susceptibles de sustituir por completo unas instituciones debilitadas o de ejercer sobre ellas una presión decisiva. [...] las crisis que desencadenan las grandes persecuciones colectivas, quienes las sufren siempre las viven más o menos de la misma manera.¹⁸⁴

En las tres persecuciones de los tres chivos expiatorios de Luis de León, se halla ese afán colectivo de juzgar y castigar. En el caso de Concha, “la exigencia era que había que echarla del pueblo”;¹⁸⁵ al tropezarse con Juan, sus compañeros “le hacían la señal de la cruz adentro de las bolsas de sus pantalones o escondiendo la mano en los rebozos”,¹⁸⁶ y en la búsqueda del culpable del secuestro de la Virgen, “formaron a todos los hombres en el atrio de la iglesia, los distribuyeron en grupos de cinco, les dijeron que fueran a traer sus machetes y sus escopetas, que agarraran calle por calle, casa por casa, rincón por rincón”,¹⁸⁷ hasta llegar a la casa de Pascual, donde “ya presentían que allí estuviera”.¹⁸⁸ Vemos claramente, en estas tres instancias, el levantamiento del pueblo entero; presenciamos su ira condensada, dirigida a tres individuos, para ellos culpables de algún crimen y, por consiguiente, condenados de antemano.

Ahora bien, ¿cuáles son los supuestos crímenes de nuestros tres personajes? Siguiendo el esbozo de Girard, podemos enfocarnos en los crímenes más comúnmente cometidos —de verdad o sólo imaginariamente— por los chivos expiatorios:

¹⁸⁴ *Loc. cit.*

¹⁸⁵ De León, *El tiempo principia en Xibalbá*, p. 12

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 14.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 70.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 71.

En primer lugar están los crímenes violentos perpetrados contra aquellos a quienes es más criminal violentar [...]: el rey, el padre, el símbolo de la autoridad suprema, y a veces, tanto en las sociedades bíblicas como en las modernas, contra los más débiles e inermes, en especial contra los niños. Están luego los crímenes sexuales, la violación, el incesto, la bestialidad [...]. Finalmente están los crímenes religiosos, como la profanación de hostias.¹⁸⁹

Estos crímenes forman parte de un conjunto de acusaciones bastante fácil de reconocer; están fuertemente enraizados en la idea de la transgresión—del rompimiento con las fuentes de autoridad, con las prácticas aceptables establecidas por la sociedad—en fin, con la moralidad. He aquí la clave que nos provee Girard acerca de los crímenes del chivo expiatorio: “los que transgreden los tabúes más rigurosos respecto a la cultura considerada son siempre los invocados con mayor frecuencia”.¹⁹⁰ La desviación, entonces, de la norma de la sociedad viene siendo la justificación principal de la condenación. La evidencia de esto abunda en la novela de Luis de Lión, y al examinar los crímenes de los tres chivos expiatorios, no podemos negar las extrañas similitudes con la teoría de Girard, las cuales desglosaremos a continuación.

Como primer ejemplo, hace falta considerar el caso de Concha, o la Virgen de Concepción indígena. Concha ha cometido el crimen, a los ojos del pueblo, de ser “una puta”; ella, versión idéntica de la Virgen de Concepción de la iglesia, “con la diferencia nada más de que era morena, que tenía chiches, que era de carne y hueso”, ha sido una mujer carnal y sensual, que “veía el mundo por los ojos de las canillas”.¹⁹¹ Sólo por estas acciones, el pueblo la excluye, simbólicamente, de la comunidad y la discrimina terriblemente, aludiendo siempre a su carácter maldito: “—Hay que tener cuidado. Esa mujer tiene sombra—, les decían las nanas a sus

¹⁸⁹ Girard, *op. cit.*, p. 25.

¹⁹⁰ *Loc. cit.*

¹⁹¹ De Lión, *El tiempo principia en Xibalbá*, p. 10.

hijos”.¹⁹² La actitud del pueblo hacia Concha empeora conforme se concreta su reputación de puta, de mujer anormal, de una suerte de anti-mujer. Cuando su crimen se vuelve insoportable para el pueblo, cuando se acuesta con un hombre casado, —cuando se vuelve tabú—, intentan expulsarla: “Pero el padre no cedió fácilmente y, poco a poco, de rancho en rancho, de calle en calle, la fue empujando hasta el último rancho de la última calle en donde se detuvo”.¹⁹³

Concha se convierte así en el chivo expiatorio para el padre de la iglesia y, por ende, para el pueblo entero; se vuelve una “mancha invisible y tenaz”, contra cuya influencia los pueblerinos “le hicieron la señal de la cruz, le quemaran chile seco, la maltrataran, le quisieron pegar”.¹⁹⁴ Claro está, la supuesta “putez” de Concha es su crimen; va en contra de las reglas del pueblo y de la monogamia católica que lo rige en la forma más extrema. En cuanto a Juan, su único crimen —a ojos del pueblo— sería el de casarse con una puta; esta trasgresión basta para que la gente deje de visitar su casa, ya que temen que “la negrura que había invadido a él, a su cama y a su casa también los invadiera a ellos”.¹⁹⁵ Cabe recordar que Juan, casi al final de la novela, parece haber cometido otro crimen a la luz de la teoría de Girard, esta vez a escondidas: la novela indica, si bien ambigualmente, una posible relación incestuosa con su madre.

Los crímenes de Pascual son algo más complicados y radicales; se va del pueblo muy joven, para hacer su servicio militar, y sólo vuelve para emborracharse, ajeno por completo a la comunidad. Aunque este aislamiento del pueblo no es necesariamente condenable, lo separa de la multitud y hace más fácil que ésta lo persiga. Pascual está plagado de malos signos; está marcado por la “anormalidad” que menciona Girard y que puede aparecer como invalidez física

¹⁹² *Ibid.*, p. 11.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 12.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 13.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 14.

o bajo la condición de extranjero.¹⁹⁶ Pascual nace como “un duro escarabajo [...], un pequeño hueso apenas cubierto por un arrugado pellejo, dos ojos saltones como pegados, como cosidos a las órbitas y una boquita chupada como remiendo de grandes puntadas”.¹⁹⁷ La deformación física lo marcará por toda su vida en esos inconfundibles “eternos ojos saltones”.¹⁹⁸ A su invalidez se añade la violencia de Pascual hacia los otros seres: castra a un perro en la calle y le corta un dedo a un niño que apunta a un zopilote, cumpliendo con la descripción del crimen contra los débiles que señala Girard. Debido a estos crímenes, Pascual se convierte en chivo expiatorio a una edad temprana; fuera de su casa, se junta un grupo de “muchacha gente con palos, con machetes, con odio”; tras su huida al monte, “durante días emprendieron su busca, dispuestos a todo”.¹⁹⁹

Nuestro tercer chivo expiatorio, Pascual, atrae un sentimiento especialmente poderoso de asco y repulsión por parte del pueblo, el cual, sin lugar a dudas, enardece la persecución y hace que la violencia colectiva alcance un clímax en la novela. Esta violencia culminante se ve reforzada por la naturaleza simbólica de su último crimen. Este crimen, el más devastador para el pueblo, llegará al final de la novela; tras volver a la comunidad, Pascual, ya un extranjero, rapta y viola a la Virgen de Concepción. Cabe señalar que la Virgen de Concepción tiene un valor y un significado doble; es, por un lado, símbolo religioso tradicional y especialmente sagrado de la Iglesia Católica, y, por otro lado, símbolo del poder del ladino sobre el pueblo indígena, debido a que atrae a los indígenas por su blancura y su parecido a las mujeres ladinas. Pascual comete un *sacrilegio* en su forma más pura; su pecado no es sólo de índole religiosa, sino que implica una red disimulada de deseos reprimidos de poseer a esta Virgen, a “la única ladina del pueblo”.²⁰⁰

¹⁹⁶ Girard, *op. cit.*, pp. 28-29.

¹⁹⁷ De Lión, *El tiempo principia en Xibalbá*, p. 38.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 41.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 43.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 64.

Sin duda, es la posición cultural de Luis de Lión —que le permitía conocer tanto el lado indígena como el ladino de la cultura guatemalteca— la que hace tan interesante a los chivos expiatorios en su novela, que son tres, un número que parece implicar a la trinidad divina de la religión católica, un símbolo ladino. Sin embargo, se ha sugerido que la visión de Luis de Lión se emparenta, más bien, con la cosmovisión maya; la dualidad que explicamos en el capítulo anterior cobra nueva importancia desde esta nueva perspectiva. Tal como la dualidad en la forma de “los gemelos divinos”, un mito maya de los orígenes,²⁰¹ nuestros chivos expiatorios tienen un doble, un espejo. La dualidad —y no la trinidad—, podríamos argumentar, es el elemento que orienta la relación entre los chivos expiatorios. Si Luis de Lión concibe su obra en una perspectiva íntegramente indígena, ¿qué significaría esto para su repertorio simbólico?

Entrevemos, entonces, una interpretación alternativa del chivo expiatorio en *El tiempo principia en Xibalbá*, a la que ya hemos aludido, en la que no habría tres chivos expiatorios, sino cuatro, el último de los cuales sería la Virgen de Concepción, cuya muerte simbólica es un ejemplo perfecto de la violencia persecutoria colectiva: “la sacaron, la despojaron de su corona, de su manto, de su vestido y luego la escupieron, la ultrajaron con palabras de puta aquí y puta allá, la machetearon, la tiraron en un rincón con las demás cosas viejas de la iglesia”²⁰² Estaríamos, así, frente a dos pares de dualidades que se complementan y se influyen mutuamente. Juan Caca sería la contraparte de Pascual Baeza, y Concha, claro está, la contraparte indígena de la Virgen de Concepción. Como señala Karen Poe, en los dos casos hay un juego interesante entre lo indígena y lo ladino, lo fuereño, pues Pascual, como dijimos, no pertenece ni a su pueblo natal.²⁰³ En cualquier caso, la mezcla de ambas cosmovisiones es

²⁰¹ Valle Escalante, *op. cit.*, p. 553.

²⁰² De Lión, *El tiempo principia en Xibalbá*, p. 76.

²⁰³ Poe, *op. cit.*, p. 90.

evidente, reduciéndose a un conflicto indio / ladino, elemento constante en la novela, que se manifiesta aquí en un nivel simbólico ineludible.²⁰⁴

Al margen de la interpretación que elijamos, hay un problema fundamental que Girard no nos dejaría olvidar: ¿cuál es la crisis general que provoca el surgimiento de los chivos expiatorios? Para Girard, esa crisis exterior es imprescindible en cualquier análisis histórico o mítico del chivo expiatorio; solamente ella destapa el mecanismo oculto de la inculpación y de la persecución. La crisis puede tener varias formas: “a veces se trata de causas externas, como epidemias, sequía extrema, o inundación, que provocan una situación de miseria. Otras, de causas internas: los disturbios políticos o los conflictos religiosos”.²⁰⁵ Tal vez la crisis en nuestra novela no sea tan evidente; no obstante, las pistas de su existencia son innegables. Por ejemplo, el viento que abre la novela aterra tanto a los animales como a los humanos:

Acurrucada, amontonada, la gente grande escondía a los patojos, mientras afuera, rechinando, pujando, llorando, algunos mejor se dejaban caer al suelo para no ser abatidos, los árboles buscaban a los pájaros y, locos, las alas quebradas, empedidos de huir con dirección a las estrellas, moribundos, algunos ya ni siquiera mediovivos, los pájaros buscaban a los árboles.²⁰⁶

El pueblo se halla en una situación de terror, de crisis, que irá revelándose poco a poco, en toda su complejidad social. El ambiente desolador del pueblo y el miedo de sus habitantes tienen su raíz en el estancamiento, en la represión:

Sí, la misma babosada de siempre: el padre que viene a decir misa es otro pero tiene la misma cara de español y las campanas de la iglesia se desgastan desde hace siglos pero no se rajan y nadie se atreve a hablar mal de Dios ni de su madre ni de su hijo. Pueblo de

²⁰⁴ “Los dos personajes masculinos, así como las dos vírgenes son difícilmente separables a lo largo del texto. Del mismo modo que es imposible separar la cultura europea de la cultura autóctona”, *Loc. cit.*

²⁰⁵ Girard, *op. cit.*, p. 21.

²⁰⁶ De León, *El tiempo principia en Xibalbá*, p. 3.

mierda, ni siquiera una nueva calle inventa, ni un nuevo apellido, ni una nueva cara, ni una nueva manera de enamorar, ni de chupar, ni de vestir.²⁰⁷

Estamos ante un pueblo indígena, históricamente reprimido, aquejado de pobreza ancestral y de conflictos ocasionados por incursiones del mundo exterior que perturban las delicadas redes sociales que rigen la vida indígena, prohibiendo la libertad e inhibiendo la expresión. Estamos, en breve, ante una terrible crisis de identidad nacida de la imposición de poderosos símbolos desconocidos.

La idea de los indígenas como chivos expiatorios no nos debe sorprender en absoluto; no es gratuita la advertencia de Girard de que “las minorías étnicas y religiosas tienden a polarizar en su contra a las mayorías”.²⁰⁸ El indígena, por sus distintos modos de vida, su distinta cultura, se convierte en un blanco de la frustración ladina. Se culpa al indígena por la falta de “progreso”; se le atribuye una combinación de estereotipos para explicar su posición inferior, económica y social. Este proceso se realiza, justamente, a través de la susodicha intromisión de valores culturales ajenos. En la novela de Luis de Lión, este trasfondo histórico impregna la narrativa; se admite el hecho ineludible de la participación del ladino en la realidad del indígena y se ataca, así, la supuesta “salvación” del pueblo indígena llevada a cabo por el extranjero, a través, en gran parte, de la religión. La transformación del indígena en chivo expiatorio sugiere, de tal modo, nada menos que un espacio irónico, el cual nos permite examinar más a fondo la veracidad de las acusaciones en contra del pueblo indígena como totalidad.

La inclusión de símbolos de la religión católica, como la Virgen de Concepción, ilustra elocuentemente las circunstancias que rodean la realidad cotidiana del indígena de Guatemala, y es una de las herramientas, como hemos mencionado, que más le sirven a Luis de Lión para

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 27.

²⁰⁸ Girard, *op. cit.*, p. 28.

cuestionar las complejas interrelaciones del indígena y el ladino. Es a través de la religión de Lión introduce la cuestión de la culpa para cuestionar, de algún modo, la validez de los valores foráneos como instrumentos de juicio. La línea divisora entre “lo vulgar” y “lo sagrado”, presentada en la novela de una manera tan polémica, pone en evidencia la irrealidad de esa línea. Mejor dicho, Luis de Lión deja claro que estos valores sólo pueden tener relevancia, sólo pueden mantener su significado “original” en una cultura que se construye a partir de ellos, y ese no es el caso de la cultura maya guatemalteca. Para el pueblo indígena, “lo sagrado” tal como aparece en la novela no era, y quizá todavía no lo es, otra cosa que un símbolo católico ajeno. De este modo el indígena, puesto a la fuerza en un nuevo sistema de valores, se convierte en el culpable, en el malo; pero esa condición es artificial. Y esas son las raíces del chivo expiatorio: la acusación se basa, casi siempre, en razones sin lógica —inventadas—, y cuando ese no es el caso, la culpa sufre una aumentación. Como resume Girard, “real o no, la responsabilidad de las víctimas sufre el mismo aumento fantástico”.²⁰⁹ Así, los supuestos pecados de nuestros chivos expiatorios —de Concha, de Juan y de Pascual— quizá no lo son realmente. Es la fuerza invasora del otro la que hace que sus acciones sean percibidas como blasfemia, calificadas a la luz de reglas ajenas.

Lo mismo sucede con la caracterización de Concha como “puta”; esta clasificación tipifica la forzada identificación con ciertas definiciones de la moralidad que le son extrañas, irrelevantes. Es puta; en la perspectiva del católico, lo opuesto a lo sagrado, lo virginal. El padre católico se siente amenazado por esa supuesta “putez” y su miedo se difunde por el pueblo a través del “sermón expiatorio” que provoca la fijación en Concha, tan conocida por los pueblerinos, convirtiéndola en la síntesis de todos los otros chivos expiatorios, que, a diferencia de ella, no son nada aprehensibles:

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 32.

Sólo se detenía en el sermón por un rato para predicar [...] en contra de la Virgen de Concepción que era como el resumen de todo, según el padre: protestantismo, comunismo, masonería y liberalismo y que todos entendían perfectamente porque les era familiar y cercana.²¹⁰

Cabe preguntarnos: ¿Por qué tanto miedo, por qué tanta hostilidad contra el indio, en especial contra la mujer indígena? La respuesta está en la teoría de Girard: es el miedo al “cese de las diferencias”²¹¹ el que planta la semilla de la turbación; “en todas partes, el vocabulario de los prejuicios tribales, nacionales, etcétera, no expresa el odio hacia la diferencia, sino hacia su privación”.²¹² Esta falta de diferenciación, efecto de las crisis sociales, aparece cuando la “Virgen ladina” es reemplazada íntegramente por la “Virgen indígena”. Ya no hay distinción entre el ladino y el indio; reinan el caos y la destrucción:

Porque cuando por fin terminó la batalla, en el quebradizo silencio, sólo se escuchaba el silencio de los que habían muerto, los quejidos de los que agonizaban, de los sobrevivientes que, trastrabillando, trataban de levantarse y caminar y más tarde, en la cantina o en las tripas de las calles, otra vez el chilín de los machetes y el ruido seco de los disparos, el adiós de las vidas, el silencio cuando ingresaban a la otra orilla, el silencio de esa orilla, el llorar de las mujeres que desfilaban buscando cada quien el cadáver que les pertenecía, el cansancio, la muerte, el silencio final.²¹³

El indígena es peligroso; hay que convertirlo en chivo expiatorio. Representa la capacidad de echar abajo la balanza que se ha establecido, de rebelarse contra el control ajeno, impuesto, de eliminar las diferencias, de igualarse. Así, la figura del chivo expiatorio en *El tiempo principia en Xibalbá* alude a la estructura de dominación y de poder vigente, y apunta a las posibilidades de libertad del indio y al el terror que éstas inspira.

²¹⁰ De Lión, *El tiempo principia en Xibalbá*, pp. 16-17.

²¹¹ Girard, *op. cit.*, p. 23

²¹² *Ibid.* p. 33.

4. “PRÓLOGO”: CONCLUSIONES

A lo largo de esta tesis, se ha tratado de ubicar *El tiempo principia en Xibalbá*, la única novela de Luis de Lión, dentro de la literatura indígena, guatemalteca y latinoamericana, para así demostrar que posee un alto valor estético y literario, el cual la hace merecedora de más estudios e investigaciones académicos. Hemos aludido, esperamos, a la contribución de esta novela no sólo dentro de tales ámbitos, sino como una obra de importancia dentro de la literatura en general. Al situar la novela entre distintas perspectivas —desde dentro y desde fuera, desde lo propio y lo ajeno, desde el pasado y desde el presente, desde los conceptos de culpa y salvación / condenación—, hemos aspirado a acercarnos a ella de una manera original y esclarecedora, en la que se evidencia el juego intricado y sugestivo de los mitos y los conflictos sociales reales y cotidianos.

En este juego novelístico, tan propio de Luis de Lión, el mito no tiene que ver solamente con el pasado del indígena, sino también, y de manera tal vez más importante, con su futuro. Al esbozarse en el terreno de la cotidianeidad indígena, el mito de Luis de Lión se vuelve sumamente sugestivo: se crea un *mito vivo* capaz de reivindicar al indígena a la vez que le otorga soluciones para un nuevo tipo de existencia. De Lión plantea “una reivindicación de lo indígena desde lo indígena mismo, y no sólo teórica o literaria sino política, una reivindicación política del mundo indígena completa”.²¹⁴ Así, Xibalbá deja de representar únicamente ese espacio descrito por Asturias, magistralmente, en *Leyendas de Guatemala* —el “lugar de desaparición, del desvanecimiento, de los muertos”—,²¹⁵ ese “inframundo”, ese “mundo oscuro, frío, mojado y

²¹³ De Lión, *El tiempo principia en Xibalbá*, p. 79.

²¹⁴ Úzquiza, *op. cit.*, pp. 169-170.

²¹⁵ Miguel Ángel Asturias, *Leyendas de Guatemala*, México: Océano, 1998, p. 155.

peligroso”,²¹⁶ para convertirse en el símbolo diferido de un mensaje secreto que nosotros, los lectores, tenemos que descifrar.

Xibalbá adquiere, de este modo, un nuevo significado basado en las antiguas tradiciones mayas. No se puede olvidar que Xibalbá había desempeñado un papel decisivo en la creación del universo. Valle Escalante lo subraya cuando afirma que “Xibalbá, el inframundo, además, representa el lugar donde ocurre la nueva creación, donde finalmente germina la semilla de maíz, luego de que Junajpú y Xbalanké, los gemelos divinos, vencen a los dioses del inframundo”.²¹⁷ Xibalbá puede representar, desde este punto de vista, algo optimista: “Frente a los de Xibalbá, ‘de caras horribles’, causantes de desequilibrio y daño en la vida, está el legado de los hermanos, un legado de luz, equilibrio y paz, un legado civilizador, con un ejercicio mínimo de violencia y no cruel”.²¹⁸ Tal como las dualidades que encontramos, tanto en el *Popol Vuh* y en la novela, Xibalbá mismo tiene un doble —puede ser negativo o positivo, puede inspirar un sentimiento desolado o alentador.

Si, como sintetiza Martin, el relato principal del *Popol Vuh* describe cómo “los Héroes Gemelos derrotan a los Señores de Xibalbá”, y cómo “a base de su victoria se puede crear el mundo que conocemos ahora, un mundo con sol y luna y los hombres hechos de maíz, los mayas”,²¹⁹ la novela de Luis de Lión, en contraparte, describe un mundo común y a la vez extraordinario:

Un mundo donde la gente común sufre los efectos de grandes fuerzas ajenas que ni se pueden entender. [Y] a la vez, narra una historia de compulsiones oscuras, grotescas y secretas. En su lucha los Gemelos utilizaron las estrategias de resistencia y persistencia

²¹⁶ Martin, *op. cit.*, p. 6.

²¹⁷ Valle Escalante, *op. cit.*, p. 553.

²¹⁸ Úzquiza, *op. cit.*, p. 102.

²¹⁹ Martin, *op. cit.*, p. 6.

para convertir las trampas de los Señores de Xibalbá en mecanismos de su propia supervivencia, y así es también en la novela.²²⁰

La capacidad de Luis de Lión, autor indígena, de reproducir la estructura narrativa del antiguo texto maya —ese “libro raro llamado *Popol Vuh*”²²¹— y de imitar su solución en la novela, esta vez con el triunfo de la virgen indígena sobre la virgen ladina, sugiere que quizá el pueblo indígena no esté tan lejos de sus raíces como parece en un primer momento: que posee el poder de reinventarse. Como bien dice Craveri, el mismo *Popol Vuh* recalca la posibilidad de recreación que posee el pueblo maya:

Así, el *Popol Vuh* se presenta como la recreación mítica de un tiempo que vuelve constantemente sobre sí mismo para regenerarse. Esto revela una confianza en la capacidad de la cultura maya de renacer desde la destrucción operada por la conquista española.²²²

De esta manera, de Lión crea una obra que parte de la cosmovisión maya, en la que “el tiempo verdaderamente empieza en Xibalbá”,²²³ pero no necesariamente en un sentido destructor. Podemos inferir, por lo tanto, que el tiempo no tiene que terminar, forzosamente, en la definición sombría de Xibalbá —en la muerte—, que la estructura cíclica de la novela que empieza y termina con “el viento” no implica necesariamente un ciclo destructor sin fin, que el final es sólo un prólogo (y de hecho lo es).

Estamos ante un comienzo punzante y un transcurrir del tiempo desolador, sólo que el final aún no se ha escrito.

²²⁰ *Loc. cit.*

²²¹ De Lión, *El tiempo principia en Xibalbá*, p. 16.

²²² Craveri, “El *Popol Vuh* y su función poética”, p. 10.

²²³ Martin, *op. cit.*, p. 6.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ABREU GÓMEZ, Ermilo. *Popol Vuh: Antiguas leyendas del quiché*. México: Oasis, 1977.
- ARIAS, Arturo. “Introducción” a Luis de LIÓN. *El tiempo principia en Xibalbá*. Guatemala: Artemis-Edinter, 1996. I-VII.
- ASTURIAS, Miguel Ángel. *Leyendas de Guatemala*. México: Océano, 1998.
- BLANCHE-BENVENISTE, Claire. *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1998.
- BLOOM, Harold. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York: Berkeley Publishing Group, 1994.
- BONFIL BATALLA, Guillermo. “Lo propio y lo ajeno, una aproximación al problema del control cultural”. *Pensar nuestra cultura, ensayos*. México: Alianza, 1991. <<http://www.culturatradicional.org/zarina/Articulos/lopropio.htm>>.
- BRAVO, Víctor. *Figuraciones del poder y la ironía*. Caracas: Monte Ávila, 1996.
- BROTHERSTON, GORDON. *La América indígena en su literatura: Los libros del Cuarto Mundo*. Trad. Teresa Ortega y Mónica Ávila. México: FCE, 1997
- BUBNOVA, Tatiana. “Más allá de la *etnoficción*, o cuando el otro habla”. Esther COHEN. coord. *Lecciones de extranjería: Una mirada a la diferencia*. México: UNAM / Siglo XXI, 2002. 154-68.
- BUENROSTRO NAVA, Arlahé. “Tres narraciones sobre nagueles de Tlaxcala”. *Revista de Literaturas Populares* 3-2 (2003): 45-52.
- CARRETERO PASÍN, Ángel Enrique. “La persistencia del mito y de lo imaginario en la cultura contemporánea”. *Política y Sociedad* 43-2 (2006): 107-126.
- CASTELLANOS, Sagrario. “Mujeres, antagonismo y Xibalbá”. *Conversatorio: Homenaje imaginario a la obra literaria de Luis de Lión*. Antigua: Galería Imaginaria, 1991. 23-28.
- Conversatorio: Homenaje imaginario a la obra literaria de Luis de Lión*. Antigua, Guatemala: Galería Imaginaria, 1991.

- CRAVERI, Michela. *El lenguaje del mito: Voces, formas y estructura del Popol Vuh*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2012.
- _____. “El *Popol Vuh* y su función poética: Análisis literario y estudio crítico del texto k’iche’”, 2007.
- DE LIÓN, Luis. *El tiempo principia en Xibalbá*. Guatemala: Artemis-Edinter, 1996.
- _____. *La Puerta del Cielo y otras puertas*. Guatemala: Artemis-Edinter, 1995.
- DURAND, Gilbert. *Mitos y sociedades: Introducción a la mitología*. Buenos Aires: Biblios, 2003.
- GIRARD, René. *El chivo expiatorio*. Barcelona: Anagrama, 1986.
- GNERRE, Maurizio. *Linguagem, escrita e poder*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, Roberto. *Mito y archivo: Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Trad. Virginia Aguirre Muñoz. 2ª ed. México: FCE, 2012.
- HERRERO CECILIA, Juan. “El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias”. *Çédille. Revista de estudios franceses* 2 (2006): 58-76.
- HUTCHEON, Linda. *Irony’s Edge: The Theory and Politics of Irony*. New York: Routledge, 1995.
- LIANO, Dante. *Visión crítica de la literatura guatemalteca*. Guatemala: Universidad de San Carlos, 1995.
- LIENHARD, Martin. *La voz y su huella: Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas, 1989.
- MARTIN, Laura Ix’loom. “Luis de Lión y la persistencia de la tradición retórica maya”. *Memorias del Congreso de Idiomas Indígenas de Latinoamérica*. vol. 2. Austin: University of Texas, 2005. 1-15.
- MORALES SANTOS, Francisco. “Introducción” a Luis de LIÓN. *La Puerta del Cielo y otras puertas*. Guatemala: Artemis-Edinter, 1995. 1-3.
- POE, Karen. “Sexo, cuerpo e identidad en *El tiempo principia en Xibalbá* de Luis de Lión. *Revistas Reflexiones* 82-2 (2003): 83-91.

- PV1 / *Popol Vuh: Antiguas historias de los indios quichés de Guatemala*. Trad. Albertina Saravia E. México: Porrúa, 1981.
- PV2 / *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*. Trad. Adrián Recinos. México: Fondo de Cultura Económica, 1952.
- RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia y el olvido*. Madrid: Trotta, 2003.
- RODAS, Ana María. “La virgen y la puta”. *Conversatorio: Homenaje imaginario a la obra literaria de Luis de Lión*. Antigua: Galería Imaginaria, 1991. 11-15.
- SAM COLOP, Luis Enrique. *Popol Wuj: Traducción al español y notas*. 2ª ed. Guatemala: F&G Editores, 2011.
- SAM COLOP, Luis Enrique. *Popol Wuj. Versión poética K'iche'*. *Quetzaltenango*, Guatemala: Editorial Cholsamaj, 1999.
- SARAVIA E, Albertina. “Advertencia”. *PV1 / Popol Vuh: Antiguas historias de los indios quichés de Guatemala*. México: Porrúa, 1981. xi- xv.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. “¿Puede hablar el subalterno?”. *Revista Colombiana de Antropología* 39 (2003): 297-364.
- ÚZQUIZA, José Ignacio. *En el corazón del cielo. Un viaje al misterio maya del Popol Vuh*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.
- VALLE ESCALANTE, Emilio del. “Discursos mayas y desafíos postcoloniales en Guatemala: Luis de Lión y *El tiempo principia en Xibalbá*”. *Revista Iberoamericana* 72, 215-216 (2006): 545-558.
- VÁZQUEZ GONZÁLEZ, Leonor. “El tiempo principia en Xibalbá: claves míticas y realidad sociopolítica”. *Mitologías hoy* 2 (2011): 42-51.
- VILLACORTA C., Antonio J. *El Popol Vuh en Crestomatia Quiché*, Guatemala: Centro Editorial “José de Pineda Ibarra”, 1962.