

Revista de Literaturas Populares



Contenido

TEXTOS

- Oraciones mágicas de México. Impresos populares*
(ARACELI CAMPOS MORENO) 327-344
- Relatos oaxaqueños de encuentros con personajes malignos*
(BEATRIZ ELIZABETH NAVA CRUZ) 345-352
- Emiliano Zapata: vida y virtudes*
(BERENICE GRANADOS) 353-398

ARTÍCULOS

- Un tipo popular en la Nueva España: la hechicera mulata. Análisis de un proceso inquisitorial*
(ARACELI CAMPOS MORENO) 401-435
- Emiliano Zapata, ¿santo, “empautado”, dueño?*
(BERENICE GRANADOS) 436-468
- De madera a maíz: ecos del Popol Vuh en El tiempo principia en Xibalbá, de Luis de León*
(RUTH LESLIE DICKER) 469-504
- Cecilia Vicuña. Trama y urdimbre de la palabra: el tejido / texto*
(JULIETA GAMBOA) 505-521

RESEÑAS

- Mercedes de la Garza. *Sueño y éxtasis. Visión chamánica de los nahuas y los mayas*
(ISAAC GUSTAVO MAGAÑA G. CANTÓN)..... 525-531
- Alejandro Martínez de Rosa. *Indios Broncos del Noroeste de Guanajuato*
(MIGUEL SANTOS SALINAS RAMOS)..... 532-537
- Homero Adame. *Haciendas del Altiplano, historia(s) y leyendas. Tomo 1: Grandes latifundios virreinales*
(LILIA CRISTINA ÁLVAREZ ÁVALOS)..... 537-539
- María Eugenia Jurado Barranco y Camilo Raxá Camacho
Jurado, coord. *Arpas de la Huasteca en los rituales del costumbre: teenek, nahuas y totonacos*
(CLAUDIA ROCHA VALVERDE)..... 539-543
- Donají Cuéllar Escamilla, ed. y pról. *La literatura de tradición oral en México: géneros representativos*
(ARACELI CAMPOS MORENO) 543-547
- Gloria Chicote, ed. *Romancero*
(MARÍA JESÚS RUIZ)..... 547-551
- Beatriz Alcubierre, Rodrigo Bazán, Leticia Flores, Rodrigo Mier, coord. *Oralidad y escritura. Trazas y trazos*
(GABRIELA SAMIA BADILLO) 551-559

VARIA

- John Miles Foley, *In memoriam*
(SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ)..... 563-578
- Resúmenes* 579-582

de madera a maíz: ecos del *Popol Vuh* en *El tiempo principia en Xibalbá*, de Luis de Lión

RUTH LESLIE DICKER

Universidad Nacional Autónoma de México

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

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”, este 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 (Herrero Cecilia, 2006: 60).

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 (2003: 17). 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, *fictional*. 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* (2006: 110).

Con estas ideas en mente nos preguntaremos cómo el *Popol Vuh*, que contiene la explicación mítica del origen del pueblo maya quiché, repercute en una novela guatemalteca poco abordada: *El tiempo principia en Xibalbá*, de Luis de Lión, publicada originalmente en 1985. Como explica Herrero Cecilia,

El interés por poner de relieve las dimensiones míticas contenidas en los textos literarios se justifica por el hecho de que el mito pre-

senta 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 (2006: 59).

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. El título mismo alude a los mitos quichés y al tiempo del origen: *Xibalbá*, evidentemente, será un elemento clave para comprender esta obra valiosa e innovadora: ejemplo fascinante de cómo la mitología de los pueblos indígenas puede dar origen a una literatura que, aunque no sea estrictamente popular, sí está escrita desde la perspectiva de esos pueblos y en su único contexto cultural.

2. “Antiguas historias, antigua palabra”: Luis de Lión y el *Popol Vuh*

Es indispensable saber brevemente de dónde parte Luis de Lión para realizar la vuelta a los orígenes que se produce en su obra. Cabe señalar que el autor es indígena y se identifica como indígena,¹ específicamente cakchiquel.² Su pueblo natal, el cual

¹ Como señala Francisco Morales Santos, autor de la introducción del libro de cuentos *La puerta del cielo y otras puertas*, “Luis de Lión no se tenía por ladino” (1995: 2). El hecho es significativo, ya que la diferencia entre un indígena y un ladino es menos genética que de auto-identificación. O sea, una persona puede tener ascendencia indígena pero no ser ya indígena por identificarse con la otra cultura, la ladina.

² La grafía de esta palabra varía según las fuentes: en el artículo de Ix'loom Laura Martín, se escribe *kaqchikel* (2005: 1), igual que en el de Emilio del Valle Escalante (2006:

se nombra en varios de sus cuentos y en su novela, se llama San Juan del Obispo, Sacatepéquez, donde nació en 1939. Fue maestro de primaria y catedrático universitario en la Universidad de San Carlos de Guatemala. En estas labores, la primera en un ámbito rural y la segunda en un ambiente netamente urbano, De Lión se convirtió en activista y promotor de la poesía en las comunidades indígenas guatemaltecas. Desafortunadamente, debido a ese activismo y a su participación en el Movimiento Maya —el cual fomentó “el resurgimiento público de la cultura e identidad maya” a través de “la educación y el alfabetismo en los [...] idiomas [mayas]” (Martin, 2005: 1)— y en el Partido Guatemalteco del Trabajo, su vida se cortó prematuramente en 1984, cuando se convirtió en otra víctima de la represiva dictadura militar de su país.³ 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 en 1972 en Guatemala. En ella, encontramos a dos indígenas:

547); Leonor Vázquez-González escribe, en cambio, *kakchiquel* (2011: 42), mientras que en las traducciones de Adrián Recinos (1952: 108) y Albertina Saravia (1981: 116) se lee *cakchiquel*. Nosotros mantendremos esta última grafía, ya que así aparece tanto en la introducción de Morales Santos como en las dos versiones del *Popol Vuh* que citamos.

³ 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. Hallamos información más específica sobre su “desaparición” en el artículo de Valle Escalante: “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’” (Valle Escalante, 2006: 548).

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” (1985: 35) —, y Pascual Baeza, quien sale del pueblo para después regresar adonde “está enterrado [su] ombligo” (1985: 50). 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 realmente los vínculos entre indígenas y ladinos en Guatemala, así como el papel de la religión católica en la sociedad indígena.

El conocimiento cabal de la cultura maya guatemalteca que poseía Luis de Lión, quien formaba parte de ella, da cuenta de la autenticidad de su obra, y explica su perspectiva única en las letras guatemaltecas, donde muchas veces la voz literaria del indígena ha sido usurpada por el ladino.⁴ Dante Liano, autor de *Visión crítica de la literatura guatemalteca*, señala que, “en el campo de la cultura, por siglos los artistas principales han sido siempre ladinos” (1995: 302). De ahí que podamos apreciar la contribución de Luis de Lión, cuya obra parte de una visión del mundo completamente distinta de la que podríamos esperar de un autor ladino, tal como lo era Miguel Ángel Asturias, quien, aunque ha sido clasificado como uno de las influencias de Luis de Lión, tenía, sin duda, otra imagen del indígena, basada principalmente en “la restitución de su dignidad mítica” (Liano, 1995: 176 [por no hablar del racismo implícito en sus ideas de juventud]). Dicho de otro

⁴ Para explicar el concepto del *ladino*, nos remitimos al artículo de Valle Escalante, quien 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” (Valle Escalante, 2006: 547).

modo, su enfoque no yacía en la realidad cotidiana del indígena de hoy, sino en una recuperación de su pasado misterioso, legendario, fantástico y, sobre todo, idealizado. Esto se debe, según Liano, a que el ladino siempre estará lejos de entender totalmente al indígena; entre los dos grupos, “siempre resta un cerco sutil y férreo, un valladar que no se puede traspasar” (1995: 153). Hace falta examinar, entonces, la aportación que, desde su posición única, nos ofrece Luis de Lión, más allá de una idealización del indígena *como si fuera* mito. Y es que el mito no es límite para De Lión; no define al pueblo indígena, sino que apunta a nuevas posibilidades.

¿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 el *Popol Vuh*, aunque sea de una manera sintética, 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 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, posteriormente plasmado en forma escrita. Aquí nos referimos sobre todo a una versión clásica del *Popol Vuh*, la traducción de Adrián Recinos, pero también nos resultó interesante compararla con la versión de Albertina Saravia, que nos pareció atractiva por su organización textual, y que incluye un componente visual sugestivo, así como notas esclarecedoras sobre la historia del documento.⁵ Con estas ideas en mente, se entiende 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:

⁵ Si usamos la versión de Saravia no es porque creamos que haya sido la fuente de Luis de Lión. Por las fechas de publicación, parece más probable que conociera la versión más antigua y difundida de Adrián Recinos. Sin embargo, la versión de Saravia presenta otros aspectos de la obra que nos interesa destacar.

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” (1981: xii).

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” (1981: xiii). Si dividiéramos la antigua obra maya de acuerdo con 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 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 que, en todo caso, nos es imposible abordar aquí.⁶

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 forma:

⁶ El lector o el estudioso del *Popol Vuh* puede consultar otras versiones, como la de José Antonio Villacorta (1962), originalmente publicada en 1927, que incluye el texto fonético quiché, o la de Ermilo Abreu Gómez (1977), o la de Sam Colop (2011), versión en verso producida por un poeta maya quiché.

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 (2008: 24-25).

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 la traductora basadas en los códices mayas. En cuanto a la novela de Luis de Lión, 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 Arturo Arias en su prólogo, “la novela es una polifonía de enunciados que articulan sentido sólo a partir de su continua dialogización, que en ningún momento requiere de individualización, de separación entre interlocutores [...]. El movimiento del texto lo determina el flujo de los enunciados” (1996: iv). En la novela de Luis de Lión, 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 (Úzquiz, 1996: 64).

En su tesis doctoral, Michela Craveri explica:

Los elementos míticos ahí contenidos [en el *Popol Vuh*] 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 (2007: 8).

Tal como en la versión del *Popol Vuh* de Saravia, carente de subdivisiones internas, sin ningún intento de organizar el texto ni de hacerlo más digerible al lector, en *El tiempo principia en Xibalbá* las historias aparecen de una manera ni cronológica ni delimitada, creando la necesidad 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.

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*]” (2005: 5). Es el fenómeno señalado por Arias cuando afirma que “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...’” (1996: vii). 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. Y el 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 ante-

pasados, 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 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 (Úzquiza, 2008: 28).

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 innavegable, “una exploración hacia lo no-conocido” (Úzquiza, 2008: 25):

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 (Úzquiza, 2008: 18).

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*” (De Lión, 1995: 16). 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.

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 por la crítica. Tras describir la circularidad de la obra, y profundizando el análisis de "las formas tradicionales en los idiomas mayas", Martín, por ejemplo, aproxima la obra de Luis de Lión a la epopeya quiché: "No sólo 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" (2005: 5). "Transformaciones y disfraces, dualidades de personaje y lugar", entre otros elementos, estarían presentes en ambas, con marcadas similitudes en el ámbito de la retórica, y sobre todo la repetición (2005: 6). Estos recursos retóricos, que permiten formar lazos entre el *Popol Vuh* y *El tiempo principia en Xibalbá*, son tratados extensamente en el trabajo de Craveri, quien demuestra que la repetición y la circularidad del *Popol Vuh* son elementos esenciales para acercarse al texto, y se manifiestan incluso 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 (Craveri, 2007: 22).

Recursos poéticos y retóricos como la versificación y el difrasismo, que "consiste en la ruptura de una frase en dos o más términos gramaticalmente paralelos que pueden aludir a un tercer referente metafórico" (Craveri, 2007: 29), son esenciales, así, para una comprensión cabal del *Popol Vuh*. Y 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” (Craveri, 2007: 29). Tomando el ejemplo de la narración de la creación del mundo, Craveri muestra cómo las formas retóricas vendrán a crear significado:

La cosmogonía no está relatada desde un único punto de vista y una perspectiva homogénea, sino como interacción de eventos paritarios 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 [...]. En esta breve secuencia narrativa es posible identificar pequeños ciclos temporales en que se connota la realidad en etapas cronológicamente paralelas y semánticamente complementarias (Craveri, 2007: 27).

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” (2007: 25). 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 toma los trabajos de Martín y Craveri como punto de partida – fascinante y sugestivo – para intentar una descripción más cabal de los elementos provenientes del *Popol Vuh* que aparecen en la obra de De Lión. Nos valdremos, para ello, de dos versiones del *Popol Vuh* y 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, que puede sintetizarse así: “una

especie de paralelismos rituales que no se repiten mecánicamente sino que [...] recogen y amplían el anterior, con lo que el discurso camina sobre sí, avanzando y renovándose” (Úzquiza, 2008: 49). Ahora bien, ¿cuáles son esos “paralelismos rituales”, y cómo los abordaremos? Sería ingenuo intentar establecer un acercamiento cronológico a esos paralelismos, 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 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.

3.1 “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” (PV1: 3). En la segunda, “todo estaba en suspenso, todo en calma, en silencio [...]; solamente había inmovilidad y silencio en la oscuridad, en la noche” (PV2: 23). Hay un denominador común: la noche. En el origen, estamos ante una oscuridad total; todavía no hay sol ni

luna, que se formarán tras la victoria de Hunahpú e Ixbalanqué,⁷ 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” (2008: 109).

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” (De Lión, 1995: 5). 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” (De Lión, 1995: 5-6). 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” (PV2: 23). Un retorno, literalmente, a los orígenes. La presencia ubicua del silencio invade la vida diaria del pueblo, situando el 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, que sigue vivo, en el subconsciente del pueblo, en un lugar tan recóndito que ni ellos mismos se enteran de su existencia; por

⁷ 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.

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” (2008: 138).

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...” (De Lión, 1996: 33-34), 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” (De Lión, 1996: 133). 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 tetuntes⁸ 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 (De Lión, 1996: 133).

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”. Pero la resignación se convierte en voluntad de transformación “y, entonces, para no seguir penando, decidieron inventar el día sólo en sus cabezas...” (De Lión, 1996: 34). 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

⁸ *tetuntes*: ‘piedras grandes’.

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” (PV1: 102). La creación del sol en la mente del pueblo sugiere una reapropiación imaginaria del mito por parte del indígena maya contemporáneo.

3.2 “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” (PV1: 5). 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!” (PV1: 8). Después de la creación, seguirán ocupando un lugar privilegiado, tan privilegiado que hablan, que “aparecen como ‘si fueran gente’” (Úzquiza, 2008: 55), 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” (PV1: 104).

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” (PV1: 8). 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” (PV1: 7). 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, empedidos⁹ de huir con dirección a las estrellas, moribundos, algunos ya ni siquiera mediovivos, los pájaros buscaban a los árboles”, como los otros animales – “los aullidos de los coyotes y los chuchos” (De Lión, 1996: 3-4).¹⁰ 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” (De Lión, 1996: 10). Se convierte, así, en parte esencial de la simbología de la novela, pues la sexualidad de Concha es clave para interpretarla.

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” (Martin, 2005: 6). El pájaro-mensajero ocupa toda la sección de la novela que comienza diciendo: “De noche los pájaros no cantan” (De Lión, 1996: 67):

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.

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*.

⁹ *empedidos*: ‘impedidos’.

¹⁰ *chuchos*: ‘perros’, específicamente un perro callejero y no de raza.

El pájaro-mensajero, sin embargo, no aparece sólo ahí; de forma repetitiva, el narrador dice: “De noche los pájaros no cantan, pero hay algunos que sí. Que cantan avisos” (De Lión, 1996: 67). A partir de esta reiteración — “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, a través del 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 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 (De Lión, 1996: 67).

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 esta: “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”. 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” (De Lión, 1996: 68). Sólo un pájaro extranjero dará aviso: “Pájaro de bronce, pájaro importado, pájaro católica y, además amujerado, la campanona de la iglesia” (De Lión, 1996: 68). 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.

3.3 “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:

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 sólo 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 (2008: 49).

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” (2008: 94). 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” (PV1: 98). 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” (PV1: 101). 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 (Úzquiza, 2008: 101).

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. 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 patojos¹¹ 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) (De Lión, 1996: 6).

¹¹ *patojos*: 'niños'.

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 tracatrac” (De Lión, 1996: 7). 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” (Úzquiza, 2008: 94). 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.

3.4 “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” (1996: 65), 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” (PV2: 58-59). 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” (Úzquiza, 2008: 70). En cuanto a su embarazo indebido, a pesar de su explicación, su padre no le cree; cuando ella le dice: “—No tengo hijo, señor padre,

aún no he conocido varón”; este replica: “ – Positivamente eres una ramera. Llevadla a sacrificar” (PV2: 60).

El mito de la virgen y la línea divisora entre la virgen y la ramera 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” (De Lión, 1996: 10), 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” (De Lión, 1996: 11). Por su parte, 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” (De Lión, 1996: 72). 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” (Martin, 2005: 4), 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” (De Lión, 1996: 37). Como Ixquic, Piedad se embaraza siendo, supuestamente, virgen, aunque aquí volvemos a lo cotidiano: Piedad concibe por obra de un 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” (De Lión, 1996: 38). 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.

3.5 “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 virgenramera, 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” (2008: 28). 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. Martín 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” (2008: 8). De este modo, estamos frente a dos pares de dualidades que, como dice Martín, se complementan e influyen mutuamente. Juan Caca sería la contraparte de Pascual Baeza, y Concha, naturalmente, la contraparte indígena de la Virgen de la Concepción. Como señala Karen Poe, en ambos casos está en juego tanto lo indígena como lo ladino, lo fuereño, ya que Pascual es, como dijimos, un extranjero en su propio pueblo (2003: 90). 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” (Poe, 2003: 90).

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 del nagual:

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” (Buenrostro, 2003: 45).

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’” (PV2: 78-79), 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 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 (82).

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 (De Lión, 1996: 49).

Los desdoblamientos fabulísticos 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 (De Lión, 1996: 49). 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” (De Lión, 1996: 49). El nagualismo mítico se vuelve parte de la relación cotidiana de los personajes, de su interacción, su comportamiento y su habla.

3.6 “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” (PV1: 117). 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 mentado. 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” (PV1: 48-49). 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” (2008: 72). Y finalmente, el sacrificio remite al clímax de la derrota de los Señores de Xibalbá: para triunfar sobre ellos, Hunahpú e 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” (PV1: 96):

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 (Úzquiza, 2008: 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” (De Lión, 1996: 4). 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 (De Lión, 1996: 26).

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: “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” (De Lión, 1996: 76); 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, quedándose la pila como si fuera una tumba que todavía no ha tenido adentro ni un solo cadáver (De Lión, 1996: 78).

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 (PV1: 96). 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 Lión alude a una regeneración parecida? ¿Será que el fin no es realmente el fin?

3.7 “Únicamente masa de maíz entró en la carne”: hombres de madera y hombres de maíz

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 (PV1: 11).

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 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” (PV1: 104). 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 (PV2: 104).

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”; en “la voz del padre [...], como salida de un santo de madera ya podrida por dentro” (De Lión, 1996: 15 y 16); en la mujer, dormida en su cama “como una virgen de madera”; o cuando el encuentro sexual entre Pascual y la Virgen, en “la madera” de la que está fabricada esta, “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”; en “la Ladina, diz que Virgen a pesar de su hijo [...], que sólo es madera estéril” (De Lión, 1996: 18 y 61); en la imposibilidad de “una unión con ella, con esa madera” (De Lión, 1996: 65-66); en “La Virgen de Concepción de madera que se habría vuelto de carne sólo para él” (De Lión, 1996: 87). 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]”; en “cualquier favor en dinero en maíz o en flores”; en “una manta llena de maíz blanco” que Gallina le da a Coyote; 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” (De Lión, 1996: 19, 52 y 96); en “las mazorcas de maíz [que] se pusieron a hervir de palomillas que las convirtieron en poco tiempo en puro polvo”; en el maíz que Concha le daba al gallo (De Lión, 1996: 102 y 103). Magistralmente, Luis de Lión vincula el elemento foráneo de la religión católica con la madera, reemplazada por el maíz del indígena, en una refiguración bastante ingeniosa del paso mítico de un mundo a otro, tal como acontece en el *Popol Vuh*.

4. “Dentro de la ley de Dios”: el papel de la religión católica y la evangelización

Como dijimos, 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 de Quiché, por las tribus de la nación Quiché” (PV2: 21). 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” (PV2: 21). 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 (PV1, 1981: 1).

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 (2008: 29).

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, 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 (2008: 164).

¿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 puede arrojar luz en nuestro análisis este rasgo del *Popol Vuh*? Elementos muy semejantes se observan en la novela y en uno de los cuentos del autor, “La puerta del cielo”. Ahí, cuando el padre o misionero —nunca se dice claramente de quién se trata—, tras ver la puerta del cielo, según los niños, comienza a enseñarles “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*” (De Lión, 1996: 25). La “puerta del cielo” se vuelve, así, algo monstruoso y malo desde la perspectiva fuereña, y los esfuerzos por parte del padre de destruirla se redoblan. Y algo semejante sucede en la novela, cuando el marido de la virgen indígena la pregunta: “¿Qué tenés entre las canillas, vos? Parece como si fuera la entrada del infierno” (De Lión, 1996: 10). Otros pasajes apoyan la visión —aludiendo a la mujer indígena como creadora de muerte— pero la idea es la misma: como dice Ana María Rodas en “La virgen y la puta”, “se anota la posibilidad de la relación de la mujer con el *Mal*” (De Lión, 1996: 12). No es que Luis de Lión se refiera únicamente a la sexualidad, ni a la mujer indígena, pero no es casual que la religión católica sea la que iguala a Eva

con la serpiente, o a la mujer con el pecado, mientras la religión maya no. 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” (2008: 85). Aquí están implícitas una crítica del opresor y una reivindicación de lo indígena, de lo que es capaz la mujer indígena y de todo lo que simboliza —la madre, la tierra, la tradición. La parodia del catolicismo en ambas obras sirve, así, a dos propósitos: crítica de la invasión y la conquista por los extranjeros, otorgamiento de un nuevo poder a los indígenas — como dueños de un conocimiento profundo o de habilidades poderosas. Este poder se asemeja al que otorgaba el *Popol Vuh* en la advertencia de la obra: poder de poseer una 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” (Úzquiza, 2008: 113).

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.

5. “Prólogo”: conclusiones

De este modo, la aparición del antiguo mito maya en *El tiempo principia en Xibalbá* 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. Luis 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” (Úzquiza, 2008: 169-170). Xibalbá se convierte en el símbolo diferido de un mensaje secreto, y deja de representar únicamente lo señalado por Miguel Ángel Asturias — un “lugar de desaparición, del desvanecimiento, de los muertos” (1998: 155). Xibalbá juega un papel decisivo en la creación del universo, según la cosmovisión maya. Valle Escalante subraya este significado 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” (2006: 553).

Si, como sintetiza Martín, 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”, la novela de Luis de Lión describe un mundo común y 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 para convertir las trampas de los Señores de Xibalbá en mecanismos de su propia supervivencia, y así es también en la novela (De Lión, 1996: 6).

La capacidad de Luis de Lión, autor indígena, de reproducir la estructura narrativa del antiguo texto maya — ese “libro raro llamado Popol Vuh” (De Lión, 1996: 16) — 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 (2007: 10).

De Lión crea una obra que parte de “la cosmovisión maya”, en la que “el tiempo verdaderamente empieza en Xibalbá” (Martin, 2005: 6), pero no en un sentido destructor. Al contrario, podría representar, como el *Popol Vuh*, algo alentador: “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” (Úzquiza, 2008: 102). Podemos inferir, por ello, que el tiempo no tiene que terminar, forzosamente, en la definición sombría de Xibalbá –en el infierno, en la muerte, en el “lugar del abismo negro” (Úzquiza, 2008: 72)–, que la estructura cíclica de la novela que empieza y termina con “el viento” no implica necesariamente un ciclo destructor sin fin, sino que el final es meramente un prólogo (y de hecho lo es). Así, emerge una semejanza final entre las dos obras:

Finalmente, el *Popol Vuh* no es un libro de museo, sino un libro actual y viviente, hoy, aún operativo, en las costumbres y pensamientos de mucha gente –y no fijo, sino abierto a la transformación de los tiempos–; en todo caso, un mundo tan complejo que lo único que podemos hacer es contarlos, sin juzgarlos, como podemos, admirados (Úzquiza, 2008: 167).

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

Bibliografía citada

ABREU GÓMEZ, Ermilo, 1977. *Popol Vuh. Antiguas leyendas del Quiché*. México: Oasis.

- ARIAS, Arturo, 1996. "Introducción" a Luis de Lión, *El tiempo principia en Xibalbá*. Guatemala: Artemis Edinter, i-vii.
- ASTURIAS, Miguel Ángel, 1998. *Leyendas de Guatemala*. México: Océano.
- BUENROSTRO NAVA, Arlahé, 2003. "Tres narraciones sobre naguales de Tlaxcala". *Revista de Literaturas Populares* 3-2: 45-52.
- CARRETERO PASÍN, Ángel Enrique, 2006. "La persistencia del mito y de lo imaginario en la cultura contemporánea". *Política y Sociedad* 43-2: 107-126.
- Conversatorio: Homenaje imaginario a la obra literaria de Luis de Lión*, 1991. Antigua, Guatemala: Galería Imaginaria.
- CRAVERI, Michela, 2007. "El Popol Vuh y su función poética: análisis literario y estudio crítico del texto *k'iche'*". México, UNAM, en prensa.
- DURAND, Gilbert, 2003. *Mitos y sociedades: introducción a la mitología*. Buenos Aires: Biblios.
- HERRERO CECILIA, Juan, 2006. "El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias". *Çédille. Revista de Estudios Franceses* 2: 58-76.
- Homenaje imaginario a la obra literaria de Luis de Lión*, 1991. Guatemala: Galería Imaginaria.
- LIANO, Dante, 1995. *Visión crítica de la literatura guatemalteca*. Guatemala: Universidad de San Carlos.
- LIÓN, Luis de, 1995. *La puerta del cielo y otras puertas*. Guatemala: Artemis Edinter.
- , 1996. *El tiempo principia en Xibalbá*. Guatemala: Artemis Edinter.
- MARTIN, Laura Ix'loom, 2005. "Luis de Lión y la persistencia de la tradición retórica maya". En *Memorias del Congreso de Idiomas Indígenas de Latinoamérica*, vol. 2. Austin: University of Texas.
- MORALES SANTOS, Francisco, 1995. "Introducción" a Luis de Lión, *La Puerta del Cielo y otras puertas*. Guatemala, Artemis Edinter, 1-3.
- POE, Karen, 2003. "Sexo, cuerpo e identidad en *El tiempo principia en Xibalbá* de Luis de Lión". *Revista Reflexiones* 82-2: 83-91.
- PV1/Popol Vuh. *Antiguas historias de los indios quichés de Guatemala*, 1981. Trad. Albertina Saravia E. México: Porrúa.

- PV2 / *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*, 1952. Trad. Adrián Recinos. México: FCE.
- Popol Wuj*, 2011. *Versión poética k'iche'* Trad. y ed. Sam Colop. 2ª ed. Guatemala: F&G.
- SARAVIA E., Albertina, 1981. "Advertencia". *PV1/Popol Vuh. Antiguas historias de los indios quichés de Guatemala*. México: Porrúa, xi- xv.
- ÚZQUIZA, José Ignacio, 2008. *En el corazón del cielo. Un viaje al misterio maya del Popol Vuh*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- VALLE ESCALANTE, Emilio del, 2006. "Discursos mayas y desafíos postcoloniales en Guatemala: Luis de León y *El tiempo principia en Xibalbá*". *Revista Iberoamericana* 72, 215-216: 545-558.
- VÁZQUEZ GONZÁLEZ, Leonor, 2011. "El tiempo principia en Xibalbá: claves míticas y realidad sociopolítica". *Mitologías Hoy* 2: 42-51.
- VILLACORTA, Antonio, 1962. *El Popol Vuh en crestomatia quiché*, 1962. Guatemala: Centro Editorial José de Pineda Ibarra.