

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA

Facultad de Ciencias y Humanidades



Paralelos estilísticos entre el *Popol wuj* y dos obras de Luis de Lión: *Poemas del Volcán de Agua* y *El tiempo principia en Xibalbá*

Trabajo de graduación en modalidad ensayo presentado por José Ignacio Montenegro Mendizábal para optar al grado académico de Licenciado en Comunicación y Letras

Guatemala,

2023



UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA

Facultad de Ciencias y Humanidades



Paralelos estilísticos entre el *Popol wuj* y dos obras de Luis de Lión: *Poemas del Volcán de Agua* y *El tiempo principia en Xibalbá*

Trabajo de graduación en modalidad ensayo presentado por José Ignacio Montenegro Mendizábal para optar al grado académico de Licenciado en Comunicación y Letras

Guatemala,

2023

Vo. Bo. :



---

M. A. Francisco Sapón

Tribunal examinador:



---

M. A. Francisco Sapón



---

M. A. Luna Mishaan



---

M. A. Olimpia Vásquez

Fecha de aprobación: Guatemala 5 de diciembre de 2023

## Prefacio

Según la tradición y

mi corazón,

agradezco a mi familia,

mis amigas y

mis catedráticos.

Especialmente a Luna

por recibirme con los brazos abiertos en la carrera;

a Faso

por aguantarme por todo este tiempo.

Este trabajo está enteramente dedicado a mi Abu,

mi abuelo.

Quien me enseñó a amar la literatura,

quien me presentó a Luis de León y

me prestó sus libros.

Libros que utilicé para este trabajo.

Sin quien no sería quien soy ahora,

sin quien este trabajo no existiría.

Espero te guste,

te emocione.

Allí donde estés.

“No pude, vos. El viejo se me coló  
por todos lados, junto con el *Popol Vuh*.”

Luis de Lión a Mario Roberto Morales

(2013, p. 10)

“Todo lo que se ha considerado más  
pos-moderno de *El tiempo principia en Xibalbá*  
está presente en el *Popol Vuh*.”

Ix'loom Laura Martin

(2005, p. 6)

## Tabla de contenidos

Prefacio .....	V
Resumen.....	X
Abstract.....	XI
I. Introducción.....	1
II. Contextualización.....	3
A. <i>Popol wuj</i> .....	3
1. Sam Colop: El traductor.....	5
2. Quauhtemallan: El contexto del <i>Popol wuj</i> .....	6
B. José Luis de León Díaz .....	10
1. Luis de Li3n: El escritor .....	12
2. San Juan del Obispo: Contexto hist3rico de Luis de Li3n.....	14
III. Estado de la cuesti3n.....	20
IV. Marco te3rico.....	22
A. Estilo .....	22
B. Estilística .....	24
C. Figuras ret3ricas .....	26
1. Tropos. ....	27
a. Alegorías. ....	28
b. Dualidad.....	29
c. Metáforas.....	30

2. Figuras de dicción.....	31
a. Paralelismo.....	32
V. Análisis estilístico.....	34
A. El estilo del <i>Popol wuj</i> .....	34
1. Alegorías.....	35
2. Dualidad.....	57
3. Metáforas.....	69
4. Paralelismo.....	80
B. El estilo de Luis de León.....	89
1. Alegorías.....	91
2. Dualidad.....	102
3. Metáforas.....	109
4. Paralelismos.....	119
VI. Paralelos entre las obras.....	141
A. Alegoría.....	141
B. Dualidad.....	154
C. Metáfora.....	164
D. Paralelismo.....	173
VII. Conclusiones.....	190
VIII. Recomendaciones.....	196
IX. Lista de referencias.....	198

X. Apéndice A .....	204
XI. Apéndice B .....	223

## Resumen

El *Popol wuj* y Luis de Lión son dos pilares de la literatura guatemalteca. Se ha escrito mucho sobre ambos y se han comparado entre sí. Uno de los campos en los que han sido menos investigados es el del estilo. En el presente trabajo se busca hacer un análisis estilístico descriptivo de *Popol wuj*, según la traducción de Sam Colop, y dos obras de Luis de Lión, *El tiempo principia en Xibalbá* y *Poemas del Volcán de Agua*, con el objetivo de compararlas y establecer paralelos entre ambos. Dentro de los puntos a comparar están la alegoría, la dualidad, la metáfora y el paralelismo. Luego de haber realizado los análisis individuales y compararlos entre sí, se encontró similitud en la construcción de las figuras, a la utilización y a la temática, aunque hay también diferencias, principalmente, temáticas.

Palabras clave: Luis de Lión, *Popol wuj*, estilo, estilística, paralelos estilísticos

## Abstract

The *Popol wuj* and Luis de Li3n are pillars of Guatemalan literature. Much has been written about both and they have been compared to each other. One of the fields in which they have been less investigated is that of style. In this work the goal is to make a descriptive stylistic analysis of *Popol wuj*, according to Sam Colop's translation, and two works by Luis de Li3n, *Time Commences in Xibalba* and *Poemas del Volc3n de Agua*, with the objective of comparing them and establishing parallels between them. Among the points to be compared are allegory, duality, metaphor and parallelism. After having carried out the individual analyses and comparing them with each other, similarities were found in the construction of the figures, the function and the subject matter, although there are differences, but they are, mainly, thematic.

Keywords: Luis de Li3n, *Popol wuj*, style, stylistics, stylistic parallels,

## I. Introducción

El *Popol wuj* y *El tiempo principia en Xibalbá* son dos de las obras más importantes de la literatura escrita en Guatemala. Ambas han servido como fuente de inspiración para distintas producciones más, ya sean de ficción o investigativas. Y, como queda evidenciado desde el título, la primera ha sido también punto de referencia para, no solo la novela de Luis de Lión, sino también para su vida, habiendo llamado a dos de sus hijos como personajes del mito *k'iche'*.

La idea del presente ensayo nace de la similitud percibida después de la lectura de ambos textos. Percepción amplificada por la lectura del artículo «Luis de Lión y la persistencia de la tradición retórica maya» de Ix'loom Laura Martin, base para este trabajo. Por lo tanto, el propósito central de este es el de establecer paralelos, similitudes, de estilo entre el *Popol wuj*, de autor anónimo, *El tiempo principia en Xibalbá* y *Poemas del Volcán de Agua*, escritos por Luis de Lión. Para cumplir este propósito primero se busca establecer las características estilísticas de cada uno de los textos. Una vez establecidas esas características, hacer la comparación.

Se decidió incluir el análisis del poemario de de Lión, aunque sea menos popular que la novela, por dos razones. Primero, la naturaleza del *Popol wuj*. Según la traducción de Sam Colop publicada en 2019 por F&G Editores, la traducción que se utilizará para este trabajo, el texto está escrito en verso. Debido a eso, se consideró apropiado compararlo también a un texto que comparta esa naturaleza. Segundo, porque, como se mencionó al inicio, la influencia caló en el autor más allá de su novela. Se incluye el poemario como una burda medición del alcance de esta influencia. En cuanto a por qué este y no otro de los poemarios del autor. Debido a la intención al momento de agregar otra obra a la comparación, cualquier poemario hubiera servido. La decisión de usar este en específico es, pues, aleatoria e insustancial.

Los análisis de estilo requeridos para poder comparar las obras se harán desde la rama de la estilística descriptiva. No es el enfoque de este trabajo el establecer paralelos más allá del uso y la composición de figuras estilísticas específicas. Estas figuras a analizar serán la alegoría, la dualidad, la metáfora y el paralelismo. Se seguirá, de forma muy holgada, la tradición estilística alemana, en específico, la aproximación de Karl Vossler.

El presente ensayo comienza con una breve contextualización de las obras. Una explicación, en términos generales, de las tramas y temas de ellas, la biografía de Luis de Lión y de Sam Colop, a falta de autor para el *Popol wuj*, y una aproximación al contexto histórico en el que surgieron estas obras. Luego una exploración de los trabajos relacionados que se han hecho hasta el momento. Seguido por la presentación del marco teórico a utilizar en la investigación. La investigación misma comenzando por los análisis individuales. La comparación. Seguida por las conclusiones alcanzadas. Y, finalmente, unas recomendaciones.

## II. Contextualización

En este apartado se va a abarcar información básica sobre las obras a analizar, el contexto en el que fueron escritas, la biografía de su autor, en el caso de *El tiempo principia en Xibalbá y Poemas del volcán de Agua*, o de su traductor, en el caso del *Popol wuj*. Se hará en orden cronológico, por lo que se comenzará con la información relacionada con el *Popol wuj* y después se abordará la de Luis de Lión y sus obras.

### A. *Popol wuj*

En la introducción de la edición de 2019 publicada por F&G Editores el traductor, Sam Colop, registra que *Popol wuj* significa aproximadamente «el libro del pueblo». Es un texto mitológico-histórico del pueblo *k'iche'* (Woodruff, 2011, p. 97) que abarca desde la creación de la tierra hasta la invasión española en el siglo XVI. El texto original nunca se encontró, aunque han quedado documentados de diferentes formas ciertos fragmentos de la parte mitológica del texto. A lo largo del tiempo, académicos han puesto en duda la naturaleza del texto, proponiendo que no es un producto indígena o que fue completamente escrito por los monjes dominicos durante la colonia (van Akkeren, 2003, pp. 237-238), Sam Colop defiende su autenticidad (Anónimo, 2019, p. XVIII).

Originalmente, el *Popol wuj* ha de haber sido, especula Sam, compuesto por jeroglíficos o pictogramas (Anónimo, 2019, p. XVII). Alrededor de la década de 1550 surgió la transcripción fonética en *k'iche'* que permitió su traducción (Woodruff, 2011, p. 98). Esta transcripción fue firmada por tres personas que se hace llamar “madres de la palabra” y “padres de la palabra” (Sam en Anónimo, 2019, p. 199). A inicios del siglo XVIII el sacerdote dominico Francisco Ximénez transcribe el texto de 1550 y, paralelamente, lo traduce al castellano (Woodruff, 2011, p. 98). Esta edición, la de Ximénez, es la más antigua, la transcripción original se ha perdido (Sam en Anónimo, 2019, p. XIX).

Ximénez incluyó su transcripción-traducción dentro de un tratado más amplio titulado *Tratado segvndo de todo lo qve deve saber vn ministro* (Woodruff, 2011, p. 98). Esa transcripción luego quedó almacenada en la biblioteca de la Universidad de San Carlos de Guatemala hasta 1855 cuando el francés Charles Étienne Brasseur de Bourbourg se lo apropió (Sam en Anónimo, 2019, p. XX). En 1861 se publicó en un mismo tomo en francés la transcripción, la traducción de Brasseur de Bourbourg y un comentario sobre la obra bajo el título de *Popol Vuh. Le livre sacré et les mythes de l'antiqué américaine*. Esta fue la primera vez que el texto se llamó de esa forma (Recinos en Anónimo, 1996, p. VIII). A partir de esta edición en francés, el texto se popularizó y aparecieron nuevas ediciones y traducciones (Woodruff, 2011, p. 99).

En esta investigación se estará usando la grafía «*Popol wuj*» en vez otras opciones como «*Popol Vuh*», «*Popol Vuj*», «*Pop wuj*» entre otras. La razón principal es porque es la grafía por la que optó Sam Colop y, siendo suya la traducción que se va a utilizar, evitaría confusión. Por otro lado, según justifica Sam Colop en la introducción del texto (Sam en Anónimo, 2019, p. XXV) la primera letra de la segunda palabra se pronuncia como una «u», «gu» o «w», mientras que la última letra de la segunda palabra se pronuncia como la «j». Teniendo eso en cuenta, la grafía «*wuj*» causa menos confusión al momento de la pronunciación. En términos generales se seguirá las grafías utilizadas por Sam Colop para mantener la unidad al momento de presentar evidencia textual. Se hará excepción únicamente cuando entre en conflicto con la grafía de los otros textos a analizar y se preferirá la que use el texto que se esté analizando en ese momento.

La edición que se utilizará para el presente trabajo es la segunda edición, publicada en 2019 por F&G Editores y es parte de su colección Biblioteca Guatemala. Fue traducida por Luis Enrique Sam Colop directamente desde la transcripción *k'iche'* de Ximénez. Ha sido considerada como una potencial “traducción definitiva” por Francisco Pérez de Antón (2011,

p. 3). Otros autores tal vez no la consideran tal, pero han aplaudido el trabajo de Sam Colop (2011). A falta de escritor conocido, se realizará una breve biografía del traductor.

### **1. Sam Colop: El traductor.**

Luis Enrique Sam Colop fue un académico y escritor guatemalteco *k'iche'*. Nació el 7 de diciembre de 1955 en Cantel, Quetzaltenango. Hijo de Mateo Sam y Marina Isadora Colop. Obtuvo la licenciatura en la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de la Universidad Rafael Landívar en 1983 con una tesis titulada *Hacia una propuesta de ley de educación bilingüe* (Ortiz, 2020). Desde ese momento ya estaba claro el tema central que iba a tener el resto de su carrera académica. Su tesis ganó el premio de la Facultad por ese año (Ortiz, 2020).

Su carrera literaria comenzó en 1976. Su primera obra fue publicada cuando tenía 21 años y se tituló *Versos sin refugio*. Su amistad con el también abogado y notario Max Araujo le permitió publicar otra obra tres años más tarde. En 1979 (Galich, 2001) publicó otro poemario con la ayuda del grupo Rin78 en el que participaba Araujo (Ortiz, 2020). Ese segundo poemario se titula *La copa y la raíz*. Su obra llamó la atención de Rin78 por ser bilingüe, escrita en *k'iche'* y español. Ambos poemarios trataron el tema de la identidad indígena y de su opresión (Ortiz, 2020).

Su tesis marcó el inicio de su carrera académica la cual se llenó de artículos, una maestría en Lingüística por la Universidad de Iowa City y un doctorado por el Departamento de Inglés de la Universidad Estatal de Nueva York en Búfalo. Su disertación doctoral se tituló *Maya Poetics* en la que explora la poesía de los textos precolombinos. Otros de sus productos académicos son «Bosquejo de algunos temas de la gramática *k'iche'*» publicado en 1990 con el Centro de Investigaciones Regionales Mesoamericanas (CIRMA), *Cinco siglos de encubrimiento: a propósito de 1992* de 1991 publicado por la Editorial Cholsamaj y «Xajoj

Tun vs. Quiché Vinak» en la revista Encuentro del Instituto Guatemalteco de Cultura Hispánica en 1993.

Su trabajo académico más reconocido es su traducción del *Popol wuj* (Ortiz, 2020). Este trabajo comenzó, según cuenta Sam Colop en el prólogo de la edición de 2019, con el propósito de actualizar el texto al alfabeto contemporáneo *k'iche'* el cual fue publicado por la editorial Cholsamaj en 1999. En esa transcripción surgió la decisión de una nueva traducción al español para corregir errores y, principalmente, rescatar el estilo poético de la obra, principal razón para usar esta traducción en el presente trabajo.

En la mayoría de traducciones se ha obviado el lenguaje en el que fue escrito el *Popol Wuj*. Se han enfocado más en su contenido. El lenguaje en que fue escrito este libro, combina verso y prosa. (Sam Colop en Anónimo, 2019, p. XIII)

Esta traducción la hizo directamente desde el manuscrito de Ximénez que se encuentra en la Biblioteca Newberry de Chicago. Para el proceso de traducción tuvo el apoyo de distintas instituciones como la Fundación Guggenheim de Nueva York, la Plumsock Mesoamerican Foundation y la Biblioteca de Newberry a través de becas. Esta nueva traducción se publicó por primera vez en 2008 con la editorial Cholsamaj y luego en 2011 por F&G Editores. Estos últimos lanzaron dos versiones, una popular y otra orientada a la academia (Ortiz, 2020).

Entre otros reconocimientos que recibió se encuentra dos veces la beca Fulbright. También escribía dos veces por semana una columna llamada «Ucha'xik» en Prensa Libre. Luis Enrique Sam Colop, el poeta cantelense (Pérez, 2020), falleció el 15 de julio de 2011 a los 56 años de un paro cardíaco (Ortiz, 2020).

## **2. Quauhtemallan: El contexto del *Popol wuj***

No se tiene conocimiento sobre los orígenes del contenido del *Popol wuj* excepto sus primeras apariciones en jarrones. Lo que mejor se puede contextualizar es la primera

transcripción del texto, la realizada por las «madres de la palabra» y los «padres de la palabra». Se conoce que se hizo durante el periodo de la colonia ya que en las primeras páginas se lee “Esto lo escribimos ya dentro de la prédica de dios, / en el cristianismo” (Anónimo, 2019, p. 2). También porque el texto termina narrando la ejecución de los Señores principales Oxib Kej y Belejeb Tz’i’ en el siglo XVI. “Oxib Kej y / Belejeb Tz’i’ la duodécima generación de Señores. / Ellos estaban gobernando cuando vino Donadiu / y fueron torturados por los castellanos.” (Anónimo, 2019, p. 196)

Aunque haya académicos que pongan en duda la identidad *k’iche’* del texto y se la adjudiquen a colonos (van Akkeren, 2003, pp. 237-239). Y también están presentes las voces que reclaman que, aunque la historia original pudo haber sido precolombina, su transición de lo oral a lo textual fue obra colona y en ese texto quedaron unidos de forma indiscernible la historia *k’iche’* y la ideología del transcriptor (Woodruff, 2011, p. 104). Académicos como Sam Colop quien en la introducción de la edición de 2019 defiende su identidad principalmente por mantener concordancia con vasos pintados y otros códices como el *Código de Desde* y el *Chilam Balam de Chumayel*.

Proviene el *Popol wuj* de la tradición oral, como evidencia su versificación semántica y organización sintáctica (Craveri, 2005), es difícil, si no imposible, establecer el contexto en el que surgió. Una aparición temprana de alguno de los mitos presentes en el eventual texto es un vaso mencionado en el párrafo anterior. Sam Colop menciona que ese vaso pertenece al periodo clásico maya, es decir entre aproximadamente el año 292 y el 909 de nuestra era (Céspedes en Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2002, p. 29). Este vaso, en todo caso no sería la representación más antigua. En 2009 un grupo de arqueólogos liderados por Richard Hansen de la Universidad de Idaho descubrieron en el sitio de El Mirador una escultura en un canal para movilizar el agua de la lluvia hacia el

centro de la ciudad (Zorich, 2010). Esa escultura representa a los dioses gemelos Junajpu y Xbalamke de camino al Xibalbá y data del año 200 antes de la era común (Zorich, 2010).

Esto quiere decir que el *Popol wuj* fue creado, por decirlo de alguna manera, a lo largo de un periodo que duró un mínimo de 1700 años. Siendo un periodo tan largo, no se podrá profundizar en el contexto histórico. La escultura de El Mirador, del 200 a. C. pertenece al periodo preclásico tardío. Alrededor de esta época comienzan a surgir los primeros estados dirigidos por reyes deificados, un orden teocrático (Demarest, 2004, p. 86). Durante el periodo preclásico también comienzan a surgir las primeras estructuras de gran tamaño y vestigios que llegan a ser bastante avanzados de la escritura jeroglífica (Demarest, 2004, pp. 83-86).

El periodo clásico es el que usualmente se asocia con la pintura mural, la arquitectura, las matemáticas y la calendarización. Esta época también se diferenció por el amplio uso de los símbolos y la información en general lo que permitió una aproximación más multidisciplinaria (Demarest, 2004, p. 89). El territorio estaba dividido en lo que se denominaba *ajawlel* y era gobernado por el *k'uhul ajaw*, el sagrado señor, quien tenía una esencia divina que le proporcionaba lo necesario para dirigir (Ciudad en Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2002, pp. 55-59). Por supuesto, la estructura política era más compleja, con más niveles de jerarquía y variaba de ciudad en ciudad.

La civilización maya clásica a partir del siglo X comienza lo que se ha considerado declive, término que es puesto en duda debido a que no afectó de la misma forma todas las ciudades (Demarest, 2004, p. 242). Este declive se ha referido a la simplificación de la política (Demarest, 2004, p. 242). Aunque durante muchos años las causas de la caída fueron consideradas un misterio (Demarest, 2004, p. 240) lo más probable es que se haya debido por una gran variedad de razones desde disputas políticas (Demarest, 2004, pp. 243-245), escasez de recursos (Demarest, 2004, pp. 245-246) hasta la mera casualidad (Demarest, 2004, pp.

240-243). En este periodo de declive se escribió el *Códice de Dresde* (Lacadena en Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2002, p. 85), texto que también hace referencia a alguno de los mitos dentro del *Popol wuj*.

A mediados de 1502 Cristóbal Colón, en su cuarto viaje, llegó a las costas de Centroamérica y dos décadas después estaría comenzando la Conquista en la región (Luján, 2012, pp. 17-18). La llegada de los españoles fue precedida por ciertos cambios políticos, en los siglos XIV y XV los pipiles mexicanos conquistaron tierras al sur y los *k'iche'* expandieron su territorio ganándose enemistades entre los aztecas (Luján, 2012, p. 21) y los kaqchikeles (Luján, 2012, p. 17). A finales de 1523, Pedro de Alvarado comenzó su descenso desde México. Antes de llegar a Quetzaltenango salió a enfrentarlos un grupo de tres o cuatro mil hombres, en esa batalla resultó muerto uno de los cuatro señores de Utatlán (Luján, 2012, pp. 22-23). Esta batalla no tiene referencia directa en el *Popol wuj*, pero sí menciona la muerte de los reyes Oxib Kej y Belejeb Tz'i' a manos de los españoles (Anónimo, 2019, p. 196).

El periodo de conquista provocó cambios demográficos principalmente por la violencia, ya sea con el propósito de esclavizar o subyugar, y las enfermedades importadas del viejo mundo (Luján, 2012, p. 18). Escribe fray Bartolomé de las Casas en su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (2008) “De la gran Tierra Firme somos ciertos que nuestros españoles, por sus crueldades y nefandas obras, han despoblado y asolado, y que están desiertas” (p. 13). Entre estas «crueldades y nefandas obras» incluye, de 1524 a 1531, quema de personas vivas, matanzas en las que se incluían a niños, mujeres y ancianos e incluso habla de canibalismo (de las Casas, 2008, pp. 41-44).

La conquista de Guatemala fue larga, Verapaz no llegó a ser sometido sino hasta 1545 (Luján, 2012, p. 37). Para la década de 1550, cuando fue escrito el *Popol wuj*, la mayor parte de la violencia que denunció fray Bartolomé de las Casas había ya terminado. En esa época

Guatemala estaba fuertemente segregada, los españoles y criollos poco a poco fueron tomando posesión de las tierras que quedaron desocupadas luego de las matanzas (Luján, 2012, pp. 45-46) y los indígenas quedaron relegados a ser una casta menor (Luján, 2012, p. 56). En este contexto de opresión, luego de décadas de violencia, fue puesto por escrito el *Popol wuj*.

## **B. José Luis de León Díaz**

José Luis de León Díaz nació el 19 de agosto de 1939 en San Juan del Obispo a las afueras de Antigua Guatemala, departamento de Sacatepéquez, Guatemala. Fue el quinto y último hijo de María Venancia Díaz Sicán y Ángel María de León. Su madre era de origen kaqchikel y se dedicaba a vender productos agrícolas en el mercado de Antigua Guatemala. Por su parte, su padre era mestizo y se dedicó a la talla de piedra, la dirección teatral y a la pintura de brocha gorda luego que fuera expulsado por indisciplina de la Policía Montada del presidente Ubico (Proyecto Luis de León, s. f.).

Según Mayarí de León, la hija de José Luis de León, en la presentación de la edición de 2020 de *El papel de la belleza: Antología poética* publicada por Ediciones del Pensativo, la infancia de de León Díaz estuvo acompañada por la muerte. Tres de sus cuatro hermanos, dos hermanas y un hermano, murieron a temprana edad por enfermedades respiratorias y gastrointestinales. Como reacción a esto, María Venancia y Ángel María procuraron darles a sus dos hijos restantes, José Luis y Lorenza, educación. Fue allí, en la escuela de la aldea donde comenzó a desarrollar su interés las letras. Interés que se fue complementando con la sabiduría que obtenía de sus abuelos maternos.

La escuela de la aldea llegaba únicamente al tercer grado de primaria, pero viendo su dedicación, sus profesores convencieron a sus padres para intentar conseguir una beca en el Instituto para Varones Antonio Larrazábal de donde se graduó de Maestro en educación primaria en 1960. Durante su época en el Instituto, comenzó su producción literaria con

poemas, cuentos y ensayos. También es durante esta época que comenzó su militancia política junto con su amigo Carlos García Vivar (de León en de León, 2020).

Luego de la escuela, intentó estudiar en la Universidad de San Carlos de Guatemala (USAC), pero su situación económica se lo impide. Debido a esto, decide invertir parte de su salario mensual que obtiene dando clases en diferentes escuelas e institutos a lo largo de Guatemala, en comprar libros. Esta búsqueda literaria lo llevó a conocer a varios intelectuales de la época y a familiarizarse todavía más con los movimientos revolucionarios de la época, participando y apoyando a agrupaciones magisteriales (de León en de León, 2020).

En 1965 contrajo matrimonio con María Tula González, con quien tuvo tres hijos: Dina Mayarí en 1966, Luis Ixbalanqué en 1969 y Hunaphú en 1977. El último de sus hijos murió al nacer. Después de las manifestaciones del Día del Maestro en junio de 1973 José Luis de León fue detenido y golpeado, acusado por desorden público. Solo pasó encarcelado por una semana hasta que la Asociación de Estudiantes Universitarios de la Universidad de San Carlos de Guatemala lo ayudara a quedar en libertad (García, 2020).

Este fue un evento radicalizador para de León, a partir de ese momento fue más activo en su militancia política y más seguro de sus ideales. Dentro de ese activismo, fue dirigente del Frente Nacional Magisterial (FNM), fundador del Comité de Emergencia de Trabajadores del Estado (CETE) y militó en el Partido Guatemalteco del Trabajo (PGT) (de León en de León, 2020).

En 1976, por necesidades económicas, laboró como profesor en el área de Ciencias Filosófico-Literarias de la Escuela de Psicología de la USAC gracias al apoyo de amigos intelectuales que lo llevaron a rendir un examen de oposición para conseguir la plaza. Se mantuvo dando clases hasta 1983 cuando lo despidieron por no contar con un título universitario (de León en de León, 2020).

Fue diagnosticado con diabetes en 1978. Logró convivir con la enfermedad a base de medicamentos naturales, pero cinco años más tarde empezó a perder la vista y en 1984 sufrió una crisis que lo dejó postrado dos semanas (García, 2020).

El 15 de mayo de 1984 a las 17:00, mientras iba a la Radio Centroamericana por unos casets de música, fue secuestrado por el Ejército de Guatemala en la 2da. Avenida y 11 calle de la zona 1 capitalina. En 1999 se filtró el Diario Militar, documento en el que se llevaba constancia de los secuestros y ejecuciones llevados a cabo por el Ejército durante la década de 1980. José Luis de León aparece registrado con el número 135 (Dirección de los Archivos de Paz, 2011). Fue hasta 2004 que el Estado de Guatemala reconoce su responsabilidad en estas acciones. Los restos de José Luis siguen sin ser encontrados (García, 2020).

### **1. Luis de León: El escritor**

Junto con Pedro Sicay y Juan del Día, Luis de León fue un pseudónimo con el que José Luis de León publicó su obra. A lo largo de su carrera publicó literatura infantil, ensayo, cuento, poesía y una única novela. Su producción literaria comenzó mientras asistía al Instituto con las que serían sus formas más recurrentes: el cuento y la poesía; producción que a lo largo de los años estaría compuesta por catorce publicaciones y varias participaciones en proyectos y publicaciones periódicas.

En 1961 comenzó a trabajar en escuelas rurales a lo largo de Guatemala, pero sin importar donde estuviera viajaba al centro de la ciudad para comprar libros en las librerías Altamira y El tecolote. A lo largo de su carrera magisterial ayudó a formar a alrededor de 50 niños y durante este periodo publicó sus primeras dos antologías de cuentos: Los zopilotes (1966) y Su segunda muerte (1969).

También visitaba las ferias de libros. De esta forma estableció contacto con diferentes intelectuales y escritores que abogaron por él para conseguir una plaza magisterial del Estado

y se estableciera en la colonia Monserrat I, zona 7, en 1973 donde escribió breve poemario *Uno más uno* que se publicó el año siguiente (de León en de León, 2020).

Con los libros que iba consiguiendo fue formando su biblioteca personal, la cual usaba como material educativo en su comunidad local. Organizó círculos de lectura y estudio sobre diferentes disciplinas. Otros miembros de la comunidad se decidieron incorporar y aportar más material a estas actividades y así fue como inició la biblioteca comunal de San Juan del Obispo, la cual lleva ahora el nombre del escritor y lleva en funcionamiento por más de sesenta años (Oxom, 2021).

Junto con la biblioteca y los círculos, promovió otras actividades culturales, educativas y de salud. Con la ayuda de Carlos García Vivar organizó y promovió grupos de teatro. También gestionó presentaciones teatrales y musicales provenientes de la capital. En el ámbito educativo, apoyó a padres de familia a conseguir becas e incentivos económicos para que sus hijos pudieran continuar con su educación. Invitó a estudiantes de la USAC para que impartieran charlas sobre nutrición y salud.

En 1972 escribió su única novela y obra cumbre *El tiempo principia en Xibalbá* con la cual ganó el segundo lugar en los Juegos Florales de Quetzaltenango, aunque el primer lugar se declaró desierto. La novela se mantuvo inédita hasta 1985, un año después de su secuestro, cuando apareció por primera vez publicada por Serviprensa Centroamericana. Eventualmente, en 1983 ganó el primer premio en los Juegos Florales de Mazatenango con su poemario *Poemas del volcán de fuego*.

En 1983, una vez expulsado de la USAC se dedicó a escribir. Entre su producción de esos años se encuentra su segunda colección de cuentos *La puerta al cielo y otras puertas* y múltiples poemarios. También en esta época organizó talleres literarios con sus estudiantes de los cuales salieron obras como *Una experiencia poética* publicada por Editorial Cultura en

2007 en la cual se recopilan los poemas escritos por sus estudiantes de la Escuela Nacional para Varones No.11 “Clemente Chavarría” de la zona 8 capitalina.

En vida publicó una cantidad reducida de su producción. La mayor parte de ella pasó un tiempo enterrada en su casa de San Juan el Obispo para evitar que la encontrara el ejército durante algún cateo. El poema «Y Dios creó a la mujer» quedó en su máquina de escribir el día que fue secuestrado. Luego de su desaparición, parte de sus manuscritos fueron entregados, como él había solicitado, a su amigo Francisco Morales Santos y se han ido publicando progresivamente desde entonces.

En total se han publicado quince obras de Luis de Lión. Cuatro de ellas en vida: *Su segunda muerte* (1969), *Uno más uno* (1974), *Los zopilotes* (1976) y *Poemas del volcán de agua* (1984). Póstumamente ha sido el resto, once obras: *El tiempo principia en Xibalbá* (1985), *Pájaro en mano* (1985), *La puerta del cielo y otras puertas* (1994), *Poemas del volcán de fuego* (1998), *Didáctica de la palabra* (2002), *Taller de poesía* (2002), *El libro José* (2002), *Una experiencia poética* (2007), *Música del agua* (2008), *Pequeñas lámparas* (2019) y *El papel de la belleza: Antología poética* (2020).

## **2. San Juan del Obispo: Contexto histórico de Luis de Lión**

San Juan del Obispo se ubica al sur de La Antigua Guatemala, Sacatepéquez. En las faldas del volcán de Agua es uno de los pueblos de mayor altura en el valle de Panchoy. Es, también, uno de los más antiguos. La población lleva el nombre de su patrono, San Juan Bautista, combinado con el del Obispo Francisco Marroquín quien decidió construir su residencia de campo en el territorio (Toledo, 2015, pp. 7-8).

En la casa número cuatro en la 4ta calle oriente de San Juan del Obispo se ubica actualmente la Casa Museo Luis de Lión. Junto a la Casa Museo también se encuentra la biblioteca fundada por él en 1962 y reabierto por su hija, Mayarí de León, en 2004. En la

Casa Museo se honra la memoria del escritor y se busca difundir el turbulento periodo de tiempo en el que él vivió (Boche, 2015).

El grueso de la información que se presentará a continuación se extrajo del libro *Breve historia contemporánea de Guatemala* (2012), a partir del capítulo X hasta el XII, escrito por el doctor Jorge Luján Muñoz

José Luis nació en 1939, en los últimos años de la dictadura de Jorge Ubico. Al caer Ubico en 1944 ocurre la Revolución, época denominada la «primavera democrática» que dura por diez años hasta 1954. El final de la «primavera» llega de parte del golpe de Estado dirigido por el coronel Carlos Castillo Armas y con el apoyo de la Agencia Central de Inteligencia (CIA) de los Estados Unidos en la Operación PBSUCCESS. Para este punto, Luis de Lión había llegado al mundo bajo una dictadura y cursado su infancia y adolescencia temprana bajo el régimen democrático de la revolución (Luján, 2012).

El periodo revolucionario pudo haber ayudado a germinar las ideas que luego se iban a volver su ideología de vida. Inspiró eso sí, parte de su obra, como los poemas «¡Octubre es un gran músico!», «el poema de la gloriosa victoria» y «poema para mañana», parte del poemario *El papel de la belleza* publicado en 2020 dentro de la antología homónima. También, permeado por un sentimiento de nostalgia el espíritu de la época se encuentra en otras obras.

Luego de la Contrarrevolución de 1954 se sucedió una época de constantes golpes de Estado. Comenzó cuando en 1957 fue asesinado Castillo Armas en la Casa Presidencial. El siguiente en la lista fue Ydígoras Fuentes que gobernó por seis años, pero en 1963 el coronel Enrique Peralta le da un golpe previendo la posible candidatura del recién llegado del exilio Juan José Arévalo, presidente durante la época revolucionaria (Luján, 2012).

En el año 1960 se iniciaron los intentos de un alzamiento popular inspirados por la victoria revolucionaria en Cuba en 1959. Ese año se podría considerar como el inicio del

Conflicto Armado Interno o guerra civil. Inicialmente se buscaba solo derrocar al gobierno y cambiarlo, pero eventualmente, debido a la radicalización y progresiva educación de los revolucionarios, se comenzó a predicar un cambio hacia el socialismo (Luján, 2012).

En el tomo tercero del Informe de recuperación de la memoria histórica, Guatemala: Nunca más (1998) del Proyecto Interdiocesano de Recuperación de la Memoria Histórica (REMHI) y la Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala (ODHAG) se aborda el aspecto histórico del Conflicto Armado Interno y se usará como base bibliográfica para la información presentada a continuación.

Durante la década de 1960, dentro del ejército existieron tensiones entre el grupo afín al presidente Ydígoras Fuentes y los que estaban en desacuerdo con los entrenamientos que estaban llevando a cabo junto con las fuerzas anticastristas cubanas. Esta inconformidad llevó a la planeación del levantamiento del 13 de noviembre, en el que se pensó dar un golpe de estado. Este golpe falló ya que no se movilizó el ejército completo, sino que gran parte de él se mantuvo fiel al gobierno. Los insurrectos derrotados emprendieron la huida hacia el extranjero y ayudaron a conformar las primeras guerrillas (ODHAG & REMHI, 1998).

En enero de 1963 el coronel y ministro de la defensa, Enrique Peralta Azurdía, con el apoyo de otros altos mandos del ejército, derrocó a Ydígoras Fuentes y se convirtió en el siguiente presidente guatemalteco. Durante su mandato, se derogó la Constitución de 1956, disolvió el Congreso. También, comenzó una campaña de represión en contra de los movimientos trabajadores o considerados comunistas de manera arbitraria buscando eliminar a miembros sindicales (ODHAG & REMHI, 1998).

En las elecciones del 6 de marzo de 1966 salió victorioso el abogado Julio César Méndez Montenegro prometiendo ser «el tercer gobierno de la revolución». De manera paralela, del 3 al 5 de marzo se llevaron a cabo capturas, torturas y asesinatos de varios dirigentes del PGT y las FAR (Fuerzas Armadas Rebeldes) provocando una escalada de

violencia que dominó la segunda mitad de la década de 1960. Méndez, el 4 de mayo de 1966 firmó un acuerdo que le daba independencia de acción al Ejército. Durante esta época también comenzaron a surgir los grupos paramilitares (ODHAG & REMHI, 1998).

El primero de julio de 1970 toma posesión el general Carlos Arana Osorio. En enero del siguiente año llevó a cabo una exhaustiva búsqueda de dirigentes y «cerebros» de una debilitada guerrilla. Para 1973 el Movimiento Revolucionario 13 de Noviembre (MR-13) se había quedado sin dirigentes comenzando con el asesinato de Yon Sosa en 1970, Luis Molina Loza en 1971 y Thelma Gracioso en 1973 (ODHAG & REMHI, 1998).

A finales del gobierno de Arana, se dio relativa apertura a los movimientos sociales resultando en un resurgimiento o refortalecimiento de los movimientos guerrilleros, potenciados por la victoria de la Revolución Sandinista en Honduras en 1979. El sucesor de Arana fue su ministro de defensa, el general Kjell Lauguerud. Notablemente, al final de su periodo, el 29 de mayo de 1978, se dio la Matanza de Pazós. En la plaza municipal, el ejército abrió fuego matando a cientos de indígenas que estaban protestando por los conflictos de tierras (Prensa Libre, 2018).

Dos meses y unas elecciones señaladas de fraude después, en julio de 1978, toma el poder el general Romeo Lucas García. Su gobierno representó la tercera ola de violencia con el objetivo de destruir los avances sociales que se habían conseguido a lo largo de la década de 1970 y en respuesta al fuerte movimiento insurgente. El 31 de enero de 1980 ocurre el incendio en la Embajada de España donde murieron 39 personas. En julio comenzaron las ofensivas militares en el área Ixil en la que el Ejército destruyó la aldea Cocop. En esa segunda mitad de 1980 también se inició una campaña de asesinatos selectivos en contra de líderes comunitarios. A finales del año fueron secuestradas la periodista Irma Flaquer y la poeta Alaíde Foppa (ODHAG & REMHI, 1998).

A partir de 1980, en el gobierno de Romeo Lucas se llevó a cabo un incremento de violencia contrainsurgente. En 1982 se convocó a elecciones, en las cuales salió ganador el general Aníbal Guevara, pero el ejército decidió dar un golpe de estado y dejar al mando del país al triunvirato conformado por el general Efraín Ríos Montt, el general Horacio Maldonado Schaad y el coronel Francisco Luis Gordillo. El triunvirato inmediatamente derogó la constitución. El 9 de junio del mismo año Efraín Ríos Montt disolvió el triunvirato y se proclamó presidente de la república (ODHAG & REMHI, 1998).

El gobierno de Ríos Montt fue corto. Tan sólo catorce meses después de proclamarse oficialmente presidente de la república, el 8 de agosto de 1983 fue depuesto por un nuevo golpe de estado. A pesar de haber gobernado por poco tiempo, sus decisiones políticas lo llevaron a ser condenado por los delitos de genocidio y crímenes de lesa humanidad contra la población Ixil (Organización de las Naciones Unidas, 2018). Las ofensivas contra el pueblo Ixil habían comenzado durante el mandato de Romeo Lucas, pero se recrudecieron, junto con el resto de estrategias contrainsurgentes, luego del golpe (Luján, 2012, p. 373). De la misma forma se amplió las Patrullas de Autodefensa Civil (PAC), grupos de civiles supuestamente voluntarios que operaban junto con el Ejército (Luján, 2012, p. 373).

A Efraín Ríos Montt lo sustituyó el general Óscar Humberto Mejía Víctores. El gobierno de Mejía Víctores tenía como propósito encausar a Guatemala hacia la democracia y restablecer el orden dentro del Ejército luego de un enfriamiento en las acciones contrainsurgentes. A pesar de esto, para 1984, las PAC habían llegado a tener un poco menos de un millón de miembros (García, 2002, p. 13). Lo más notorio de este periodo fue el caso del Diario Militar, también conocido como el Dossier de la Muerte.

Este documento de inteligencia documentaba información sobre grupos guerrilleros, su distribución a lo largo del territorio nacional, el armamento que se les había incautado, entre otra información (Dirección de los Archivos de la Paz, Secretaría de la Paz, 2011, p.

35). La sexta sección del documento consta de un listado de 183 personas consideradas insurgentes (Dirección de los Archivos de la Paz, 2011, p. 37). El nombre de José Luis de León Díaz se encuentra en el número 135 (Dirección de los Archivos de la Paz, 2011, p. 234).

### III. Estado de la cuestión

El *Popol wuj* y *El tiempo principia en Xibalbá* han sido extensamente estudiados a lo largo de los años. *Poemas del Volcán de Agua*, por contraste no.

El *Popol wuj* ha sido estudiado desde el ángulo mitológico como en *The Myths of the Popol Vuh in Cosmology, Art, and Ritual* de Holley Moyes y Allen J. Christenson en 2021 o en el artículo «The Meaning of Maya Myths» por Aleksandar Bošković en 1989. Se ha escrito sobre su simbolismo como en el artículo «Eight Reinterpretations of Submerged Symbolism in the Mayan Popol wuj» por Brian Stross en 2007. También se ha abordado desde el punto de vista del género como en el artículo de 1995 de Dora Luz Cobián titulado «El papel de la mujer en la historia maya-quiché, según el Popol Vuh» y el de Bettina L. Knapp de 1997 titulado «The Popol Vuh: Primordial Mother Participates in the Creation». Entre otra variedad de temas. De su estilo y de la estilística maya en general han escrito sus traductores como Dennis Tedlock en *The Spoken Word and the Work of Interpretation* de 1983 o la disertación de doctorado de Sam Colop titulada *Maya Poetics*.

*El tiempo principia en Xibalbá* es usualmente analizado desde el punto de vista decolonial y la identidad cultural. Desde el punto de vista decolonial está el posfacio escrito por Arturo Arias de la traducción de 2012 por Nathan C. Henne titulada «Racialized Subalternity as Emancipatory Decolonial Project: Time Commences in Xibalbá by Luis de Lión». Desde la perspectiva de identidad se encuentra «Luis De Lión's "El tiempo principia en Xibalbá" and the Foundation of a Contemporary Indigenous Literature in Guatemala» de Rita M. Palacios publicado en 2011, «Kaqchikel Maya Identity: Francisco Morales Santos and Luis de Lión» por Emil' Keme en 2021 o el prólogo de la edición de 2013 de *Del Pensativo* escrito por Mario Roberto Morales titulado «El indio por un indio. Una versión crítica del mestizaje indígena en Guatemala». Sobre el estilo de la novela han escrito Arturo Arias como prólogo titulado «Asomos de la narrativa indígena maya» en la edición de 1996

de la novela por Artemis Edinter y Aida Toledo en su artículo de 2002 titulado «Luis de Lión y El tiempo principia en Xibalbá: un recorrido fáustico y pagano de la intimidad maya.».

*Poemas del Volcán de Agua* es mencionado principalmente en estudios sobre poesía indígena.

La relación entre las obras se ha abordado en varios de estos análisis, principalmente los relacionados con la identidad en *El tiempo principia en Xibalbá*. Vania Vargas como un segundo prólogo de la edición de 2013 escribió «Xibalbá: una cartografía del descenso» en el que establece paralelos temáticos, simbólicos y de desarrollo entre ambos trabajos. Pero sus estilos no han sido comparados a profundidad.

Un trabajo que sí ha dado los primeros pasos hacia ese objetivo es el artículo de 2005 titulado «Luis de Lión y la persistencia de la tradición retórica maya» escrito por Ix'loom Laura Martin. En ese artículo habla sobre las similitudes estilísticas y simbólicas entre ambos textos. El texto es breve y no provee más que un ejemplo. Este trabajo es, pues, una extensión de la idea plantada por Ix'loom Laura Martin.

## IV. Marco teórico

La herramienta con la que se va a llevar a cabo la siguiente investigación es el análisis estilístico. Se realizará la aproximación desde la estilística descriptiva ya que el interés principal de este análisis es el de conocer la forma de construcción y uso de figuras retóricas específicas en estas obras y no su carácter hermenéutico. Se seguirá de manera general las líneas de la escuela vossleriana por su interés primordial en la estilística del habla, pero sin dejar de lado la influencia que tiene la lengua, valioso por la relación cultural que tienen las obras a analizar.

A continuación se va a abordar cada temática necesaria para el análisis de lo más general a lo más particular. Se comenzará por definir estilo y estilística, para luego abordar las figuras retóricas, sus divisiones y las figuras y tropos relevantes.

### A. Estilo

La palabra estilo viene del latín *stilus*, que se refería a un palo corto que se utilizaba en la época para escribir en tablillas de cera o *tabulae ceratae* (Santiesteban, 2014, p. 3). Actualmente el término es más vago teniendo en cuenta la gran variedad de definiciones que tiene según el crítico (Santiesteban, 2014, pp. 3-4). En términos generales se puede observar que el término se mantiene ligado al acto de la escritura y al aspecto individual de ella.

A continuación se presentarán diferentes definiciones a lo largo de los años. En la *Poética* de Aristóteles se podría llegar a interpretar que lo que caracteriza el estilo son las divisiones según “la índole de los poetas” (Aristóteles, 2004, p. 42) que los impulsa a escribir sobre un tema y no sobre otro. De esta forma clasificó a los poetas como los que representaban personajes nobles y los que representaban personajes bajos (Aristóteles, 2004, p. 42). Con esa índole se refería a lo que el poeta decidía imitar según los elementos que él observaba en la naturaleza y en la sociedad y le producía un placer estético individual (Aristóteles, 2004, p. 42).

Por su parte, Bally consideraba que el estilo sería los caracteres afectivos del lenguaje (Urrutia, 2013, p. 86). Estos se dividían en naturales y por evocación. Los primeros están relacionados con el pensamiento y la expresión, mientras que los segundos están relacionados con la semántica (Urrutia, 2013, p. 86). Similar al pensamiento aristotélico, Bally consideraba que tenía importancia el contexto sobre el estilo. En este caso, regiones, ambientes y clases sociales tienen un rol en los caracteres afectivos que usa una población (Urrutia, 2013, p. 86).

En Alemania, Vossler consideraba que “todo individuo que expresa una impresión espiritual, crea intuiciones, produce formas de lenguaje” (Urrutia, 2013, p. 87). El estilo provendría de la «impresión espiritual» y se vería reflejado en las intuiciones y formas de lenguaje. Para el español Amado Alonso, el estilo se encuentra en la expresión (Urrutia, 2013, p. 89). Mientras que para su compatriota, Dámaso Alonso, era la combinación de los elementos afectivos, conceptuales e imaginativos (Urrutia, 2013, p. 89).

Retamar considera que no es el estilo en general lo que estudia la estilística, sino uno en específico: “lo que haya de extralógico en el lenguaje” (Fernández, 1963, p. 4). Nogueira, cuando habla de estilo, aplicándolo en su acepción más amplia, dice que es “una forma propia, especial y bella de jugar, pintar, etc.” (Nogueira, 1970, p. 3). Toursinov (2014, pp. 13-14) plantea que es “conjunto de los medios de expresión artística característicos para una obra literaria, un autor, una tendencia literaria o una época entera, y los factores de los cuales depende la expresividad artística”

No solo existen estas definiciones, hay muchas más. En sus obras, Nogueira (1970, pp. 3-4) y Santiesteban (2014, pp. 4-13) recopilan diferentes aproximaciones al término de estilo. Este último, Santiesteban (2014, p. 6), concluye que una definición que resume de manera satisfactoria el conjunto sería la propuesta por T. Sebeok (1960, p. 427) solo agregando que un factor común parece ser que el estilo antepone la forma frente al contenido. La definición propuesta por Sebeok dice que

El estilo es un concepto de características a partir de los cuales se distinguen los autores -unos de los otros, un miembro de una subclase de otra, todos aunque son miembros de una misma clase general. (Sebeok, 1960, p. 427)

## **B. Estilística**

La estilística es la rama de la lingüística que se dedica al estudio del estilo (Santiesteban, 2014, p. 1). Entendido de otra forma, el objeto de estudio de la estilística es todo aquello que queda fuera de las fronteras de la gramática, todo lo que la transgrede y tenga valor estético (Santiesteban, 2014, p. 3). Para Toursinov (2014, p. 14) es una de las herramientas que se utilizan para entender una obra literaria y debe ir acompañada de otras disciplinas similares como la poética, la historia y la lingüística.

Inicialmente, Charles Bally se enfocaba en lo que vuelve peculiar un texto, no en su sistema generalizado y lo llamó valores afectivos (López, 2000, pp. 13-14). Establecido su objeto de estudio, divide el estudio estilístico en tres: general, colectivo e individual. La primera división se encarga del estudio del sistema lingüístico completo, la segunda de una lengua en específico y la última en un individuo concreto (López, 2000, p. 14). El planteamiento de Bally se centró principalmente en la categoría de lengua saussureana, por lo que no llegó a tratar el tema de la producción literaria (López, 2000, p. 14).

Aunque Bally no haya considerado posible el análisis estilístico individual, sus sucesores sí. Jules Marouzeau, aunque sin contradecir a su maestro, reconoce ya el análisis de un estilo por escuela o por época (Urrutia, 2013, pp. 86-87). Por otra parte, Maurice Cressot, Henri Morier, entre otros dieron apertura al análisis del estilo individual (Urrutia, 2013, p. 87). Otra figura importante dentro del estudio estilístico temprano es el alemán Karl Vossler quien considera que “todo individuo que expresa una impresión espiritual, crea intuiciones, produce formas de lenguaje” y es él el primero en crear una estilística idealista de la literatura (Urrutia, 2013, p. 87).

La tercera gran escuela estilística, las primeras siendo la francesa y la alemana, es la española. En ella destacan Amado Alonso y Dámaso Alonso quienes consideran que el análisis estilístico se puede aplicar a la lengua o al habla (Urrutia, 2013, p. 89). Para Dámaso Alonso estudiaba los elementos afectivos, conceptuales e imaginativos de una obra, entendido desde tres niveles de comprensión: La del lector, la del crítico y la científica, que es prácticamente imposible de acceder (Urrutia, 2013, pp. 89-90).

Amado Alonso, por su parte, pensaba que se debería dedicar a estudiar el aspecto más personal de la creación literaria: La expresión (Urrutia, 2013, p. 89). Él consideraba que lo estético y lo poético eran el centro del estudio estilístico (Vázquez, 1995, p. 633). Lo que tuvieron en común ambos teóricos fue que integraron “todas las dimensiones de la naciente estilística y orientarla, como hacía por su parte Spitzer, hacia los límites del estructuralismo” (Vázquez, 1987, p. 60).

Lo que busca la estilística es profundizar en el proceso creativo del autor y en las características que lo diferencian del resto (Toursinov, 2014, pp. 14-15). Este tipo de estudio permite entender a profundidad el texto, ya que “la obra del poeta puede ser una máscara, una convencionalización dramatizada, pero a menudo lo es de sus propias vivencias, de su propia vida” (Wellek & Warren, 1966, p. 95).

Para este análisis se seguirá en términos generales la línea vossleriana manteniéndolo dentro de la estilística descriptiva. Vossler, a diferencia de Bally centró su estudio en la categoría saussureana del habla, el aspecto individual del idioma (Fernández, 1963, p. 34). A pesar de su enfoque en esta categoría, no se dedica exclusivamente a ella. Junto con toda la escuela idealista alemana, veía la lengua no como lo hacía Saussure, sino como un «habla colectiva» que se extiende más allá del individuo, pero no es externo a él (Fernández, 1963, p. 33). La importancia de ambos registros del idioma para esta escuela la expone Retamar como

El estudio de una lengua se encontraba siempre con un estilo: el de la comunidad que la hablaba. Y esto era aún más visible si de la lengua pasábamos al habla, al uso que del idioma hace un individuo. De tal modo, la estilística, según va a entenderla esta escuela, culmina los estudios lingüísticos, y se interesa por la lengua tanto como por el habla, viendo a ambos como estilos —de un pueblo, de un hombre. (Fernández, 1963, p. 32)

Por otro lado, se tomará una aproximación descriptiva con la intención de conocer la forma en la que utilizan y construyen en las obras a estudiar las figuras retóricas. No se tiene interés primario en estudiar su uso hermenéutico, por lo que se deja de lado los estudios de percepción (Toursinov, 2014, pp. 19-41) y recepción (del Castillo, 2018, pp. 28-34) de la estilística.

### **C. Figuras retóricas**

También llamadas tropos, recursos estilísticos, medios estilísticos o de otras formas más se la ha llamado a una transgresión de la norma gramatical realizada con la intención de conseguir un efecto estilístico (Beristán, 1995, p. 211). Un elemento clave de las figuras es su elemento de intencionalidad (Toursinov, 2014, p. 59). Esto descarta toda errata o falta. Las figuras se han heredado principalmente de la retórica y se han mantenido sin cambios significativos a lo largo del tiempo, a pesar de eso, sus usos difieren (Toursinov, 2014, p. 58).

Según Nogueira (1970, p. 26) los tropos, en este caso refiriéndose a la categoría general de figuras retóricas, nacen por la necesidad de expresar nuevos conceptos. En vez de utilizar otra palabra, se comenzó a adjudicar nuevos significados a palabras conocidas. Por otro lado, comenta Toursinov (2014, p. 62) sobre Lotman que las figuras sirven como clave para entender que lo que el lector tiene enfrente no representa a la realidad. La expresión artística plasma algo que es similar a la realidad, pero no llega a ser su equivalente. Las figuras, también, tienen el objetivo de embellecer las obras (Azaustre & Casas, 1997, p. 83)

Existen muchas formas de dividir las figuras, aunque usualmente la idea general ha permanecido. Lo que cambia principalmente es la especificidad con la que se realiza cada división. Por ejemplo, para Toursinov (2014, p. 59) menciona dos categorías principales: medios figurativos, que también llama tropos, y medios expresivos, o figuras de habla. A estas dos categorías las acompaña con los medios estilísticos temáticos, refiriéndose a la importancia estilística que tiene el tema elegido por el autor.

Por su parte, Azaustre y Casas (1997, p. 83) hacen también tienen dos divisiones principales: tropos y figuras. En su caso, la categoría de figuras tiene dos divisiones claras e importantes: figuras de pensamiento y figuras de dicción. Nogueira (1970, pp. 27-42) hace su división principal entre tropos de calidad y tropos de relación. Beristán (1995, p. 212) hace un rescate histórico al mencionar que en la antigüedad se clasificaron por sus propiedades sobre la lengua: *puritas* o *perspicuitas*. O según su forma de modificación: adición, supresión, sustitución o permutación.

Por ser generalmente las más aceptadas, para este análisis se estará utilizando la clasificación de Azaustre y Casas. Se puede observar que las divisiones de ambos Nogueira y Toursinov coinciden en los aspectos generales y, en su mayoría, solo difieren por el nombre que se les da.

### **1. Tropos.**

Tropo viene de una palabra griega que significa cambio o giro (Nogueira, 1970, p. 26). Aunque a veces se ha utilizado como sinónimo de figura (Beristán, 1995, p. 487) en su sentido amplio, también denomina a una categoría específica de las figuras estilísticas. Específicamente se refiere a aquellas figuras que alteran el significado de la expresión (Beristán, 1995, pp. 487-488). La alteración que crean es el cambio de su significado directo a uno figurado (Nogueira, 1970, p. 26).

En la lengua, se espera que, al momento de comunicarse, se utilice la palabra adecuada para el concepto que se quiere transmitir. Los tropos rompen esa norma; consisten en utilizar de manera intencionada una palabra inapropiada (Azaustre & Casas, 1997, p. 83). Este uso inapropiado, con el tiempo, resulta en una «plurivalencia» (Nogueira, 1970, p. 27), o en polisemia, al momento en que el nuevo significado, el figurado, se normaliza y se integra como un significado más de la palabra (Nogueira, 1970, p. 26).

Según Beristán (1995, p. 488) los tropos se pueden dividir en tropos de dicción y tropos de pensamiento. Los de dicción, o de palabra, se limitan a palabras únicas, mientras que los de pensamiento se refieren a oraciones completas (Beristán, 1995, p. 487). Por su parte, Nogueira (1970, p. 27) los clasifica según su carácter en tropos de calidad y tropos de relación. A partir de allí, subdivide los tropos de calidad en metafórico, metonímico y mixto. Los de relación los subdivide en relaciones de coincidencia, relaciones de contradicción y relaciones de desigualdad.

Para este análisis se estará haciendo uso específicamente de alegorías, dualidad y metáforas.

**a. Alegorías.** La alegoría es una figura que se ha clasificado como una de calidad y perteneciente al subgrupo mixto (Nogueira, 1970, p. 27). Se utiliza usualmente con un lenguaje muy poético rico en metáforas (Nogueira, 1970, p. 41). Otro nombre que se emplea con este tropo es el de metáfora continuada porque puede estar conformada por una sucesión de ellas (Beristán, 1995, p. 35). Se utiliza principalmente con la intención de dar a entender de manera sutil un significado más profundo escondido detrás de un texto que se podría entender de manera literal (Beristán, 1995, p. 35).

Nogueira (1970, p. 41) define la alegoría como una “representación de una idea abstracta mediante un objeto simbólico o una imagen representativa del rasgo principal de aquella idea”. Según Beristán (1995, p. 35), y por lo que Nogueira la clasifica como un tropo

mixto, la alegoría crea un metalogismo, es decir afecta a la oración, pero desde el plano lógico (Beristán, 1995, p. 35). Al mismo tiempo, está compuesta por metasemas, alteraciones en la semántica de la oración (Beristán, 1995, p. 35).

En el mundo clásico, las alegorías e imágenes alegóricas fueron comúnmente utilizadas para representar conceptos abstractos. Ya sea conceptos filosóficos como la justicia, la sabiduría o la felicidad. También se han usado para representar el cosmos u otros fenómenos naturales, esto principalmente en religiones primitivas. Estas alegorías usualmente han sido personificaciones de cada concepto en un dios o algún personaje mitológico (López, 1997, p. 336).

**b. Dualidad.** La dualidad no se podría considerar como tal como una figura estilística a pesar de que se ha usado y se usa constantemente como recurso literario. La dualidad significa la “existencia de dos caracteres o fenómenos distintos en una misma persona o en un mismo estado de cosas” y ha estado presente en el imaginario humano desde el inicio (Durkheim, 2011, p. 190). Ya que se encuentra naturalmente en claras dicotomías como Noche-Día, Vida-Muerte o Tierra-Cielo se incorporó en las creencias religiosas, incluyendo la maya (Morales, 2002, p. 200 y Martín, 2005, p. 6), y otras formas de interpretar el mundo desde el inicio y ha estado presente a partir de entonces.

En la literatura se puede ver aplicada como “una construcción de la escritura, como un aspecto formal y temático” (Bogoya, 2016, p. 88) y se puede encontrar en diferentes planos, como en personajes, estructura narrativa o con el mundo. Aquí se incluyó bajo la categoría de tropos ya que amplía el significado de cada parte de la dualidad con la mera existencia de su opuesto o par. Esto lo hace sin hacer un cambio sintáctico ni morfológico. Su función dentro de una narración puede ser para formar un contraste entre cada una de sus partes, para acentuar sus similitudes o hacer ambas cosas al mismo tiempo. También, uniendo

ambas partes de la dualidad, se puede mostrar un elemento como completo. Una unidad conformada por dos partes antagónicas (Morales, 2002, p. 200).

*c. Metáforas.* La metáfora es la figura más común y utilizada en el español (Beristán, 1995, p. 308). Se encuentra a lo largo de toda la historia universal de la literatura (Curtius, 1955, p. 425). Les ha dado su nombre a operaciones matemáticas, ha dado algunos de los adjetivos con los que denominamos a las personas, ha proveído una buena cantidad de frases hechas o dichos que han permanecido en el habla por muchos años. Está profundamente relacionada con la cultura de la época (Curtius, 1955, p. 425) En el español, la metáfora puede estar presente en cualquier posición de la oración: Como nombre, adjetivo, verbo, adverbios o, incluso, como oraciones completas.

Aristóteles (2004) en su Poética dice que la metáfora “es la traslación de un nombre ajeno” (p. 92) y la divide como traslaciones desde “el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie, o por analogía”. La función que le da Aristóteles es la de elevar el lenguaje y evitar que el texto sea prosaico. Aun así, advierte que su uso excesivo puede causar efectos adversos a la belleza del texto, por lo que “esto es lo único que no se puede tomar de otro y es señal de talento; pues hacer buenas metáforas es intuir las semejanzas” (Aristóteles, 2004, p. 100).

La definición aristotélica se ha mantenido, en términos generales, sin cambio significativo. Nogueira en 1970 repite la noción de la metáfora como traslación, aunque amplía la definición añadiendo que la traslación se hace “por una analogía o semejanza que las dos guardan entre sí” (Nogueira, 1970, p. 35). Él no solo ve este recurso como una herramienta para embellecer, sino también desde una perspectiva más práctica. Las metáforas pueden ayudar a entender mejor lo que el autor quiere decir y para mantener la claridad evitando la repetición de las palabras. También, a diferencia de la clasificación aristotélica, Nogueira hace una separación más reducida: Metáforas estables y metáforas eventuales.

## **2. Figuras de dicción.**

Dentro de la retórica, una de las divisiones clásicas de las figuras es la de figuras de dicción (Azaustre & Casas, 1997, pp. 90-91). Dentro de esta categoría se agrupan las figuras que juegan con la morfología de una palabra individual o con la sintaxis de una frase (Beristán, 1995, p. 212). Afectan principalmente el significante de la palabra, aunque también pueden modificar su significado (Azaustre & Casas, 1997, p. 91). Su uso se ha considerado delicado, ya que tenía que verse justificada. Cuando era justificada se consideraba una licencia poética; cuando no, un vicio (Beristán, 1995, p. 212).

La diferencia entre una licencia poética y un vicio de lenguaje nace de la idea de que existen dos lenguajes diferentes: el literal y el figurado (Beristán, 1995, p. 212). El primero se consideraba que tenía que regirse por las normas del lenguaje, pero el segundo tenía la libertad de transgredirlas (Beristán, 1995, p. 212). Esta libertad de transgredir es lo que se ha llegado a considerar como la esencia del estilo, aunque también había voces en oposición que defendían que era el orden y la propiedad lo que provocaba un placer estético (Toursinov, 2014, p. 60).

En el caso de las figuras que afectan a palabras individuales, se subdividieron según su “modo de operación” (Beristán, 1995, p. 212): Por adición, por supresión, por sustitución o por permutación. En el caso de las que afectan a las oraciones completas, a lo largo del tiempo se han colocado en clasificaciones aparte y denominado de diferentes formas como figuras de elocución, figuras de construcción o metataxas (Beristán, 1995, p. 213). Otras propuestas dividen las figuras de dicción en: de metaplasmo, de repetición, de omisión o de posición (Azaustre & Casas, 1997, p. 91).

La categoría más relevante para este análisis es la de repetición. Como su nombre lo indica, las figuras de repetición se caracterizan por la repetición o “el uso de un elemento verbal que ya había sido empleado en el discurso” (Azaustre & Casas, 1997, p. 96). Por lo

general, esta repetición no es estricta, sino que usualmente se van introduciendo ligeras variaciones en cada repetición (Azaustre & Casas, 1997, p. 96). Esta categoría también se puede subdividir todavía más siguiendo la forma tradicional, según su estructuración verbal (Azaustre & Casas, 1997, p. 23): *inventio*, *elocutio*, *dispositio*, *complexio*, *traductio*, que es la repetición de un vocablo y donde pertenece el paralelismo (Azaustre & Casas, 1997, p. 102), y *quiasmo* y *commutatio* (Azaustre & Casas, 1997, pp. 96-105).

La función de este tipo de figuras es, al igual que el resto, aumentar “la emotividad y expresividad del enunciado a cuenta del orden sintáctico inusual” (Toursinov, 2014, p. 57). Por otra parte, constituyen parte del estilo propio del escritor, con lo que pueden mostrar su individualidad, apelar a los lectores y hacer énfasis en las ideas que consideran importantes dentro del texto (Beristán, 1995, p. 212). La única figura de dicción que se va a estar abordando es la del paralelismo.

**a. Paralelismo.** El paralelismo es un recurso constructivo en el que se repiten estructuras a lo largo de un texto. Está cercanamente relacionado con el isocolon ya que ambas se basan en el recurso de la repetición (Hervé, 2007, p. 66). De esta forma también llega a tener relación con la métrica, la rima, el estribillo, siempre por su naturaleza repetitiva (Beristán, 1995, p. 383). También se da el caso de paralelismos complejos en los que coinciden las estructuras en más de un nivel lingüístico, a estos se les ha denominado *coupling*, traducido sería emparejamiento o apareamiento (Beristán, 1995, p. 383).

El paralelismo puede usarse con diferentes fines. Por su forma repetitiva, resalta la importancia de la relación entre las palabras que lo conforman. Esas relaciones pueden ser por analogía o por oposición (Beristán, 1995, p. 383). Si la relación entre la estructura del texto se da por analogía, similar a la composición de una metáfora (Beristán, 1995, p. 35), agrega una nueva capa de significado, provee de armonía e intensifica el mensaje (Azaustre

& Casas, 1997, p. 105). Por otro lado, también se puede construir un paralelo negativo en el que se acentuaría el contraste entre los dos elementos.

## V. Análisis estilístico

A continuación se realiza el análisis estilístico de las obras seleccionadas. Se hizo en orden cronológico de publicación por lo que se comenzará con el *Popol wuj* para después pasar a la obra de Luis de Lión. El análisis de cada obra inicia con menciones generales del estilo para después pasar a las figuras de interés que se encuentran en el Marco Teórico. El orden en el que se analicen las figuras también será con el que se presentan en el Marco Teórico.

Los fragmentos a analizar se seleccionaron de manera manual, intencionada y a conveniencia. La selección según figura es proporcional a la frecuencia en la que aparezca dicha figura. Se priorizan los que contengan las temáticas más recurrentes y las que se considere que tengan mayor peso narrativo, pero no se limita a ellas con el propósito de mostrar la variedad en su uso. Se realizó de esta forma para darle énfasis a las tendencias estilísticas de los textos, ya sea la priorización de una figura o una temática sobre otras.

### A. El estilo del *Popol wuj*

El *Popol wuj*, en la edición que se usa en este análisis, traducida por Sam Colop, cuenta con doscientas páginas, excluyendo la introducción, el prólogo, las notas y el resto de contenido que no es estrictamente parte de la historia. Está dividido en cinco capítulos: «*Nabe*», «*Ukab*», «*Rox*», «*Ikaj*» y «*Ro'*». Los capítulos no cuentan con la misma longitud, el más largo de todos es el tercero, «*Rox*», con setenta páginas y los más cortos son el primero y el segundo, «*Nabe*» y «*Ukab*», con veinte páginas cada uno. El cuarto y el quinto tienen cincuenta y ocho y treinta y uno respectivamente.

Temáticamente, el capítulo «*Nabe*» cuenta la creación del mundo después de una pequeña introducción comentando la naturaleza del texto. El segundo, «*Ukab*», gira en torno a Wuqub Kak'ix y sus hijos Sipakna y Kabraqan, su derrota en manos de los gemelos Junajpu y Xbalamke. En «*Rox*» se retrocede en la línea temporal, no es una narración lineal, y se

presentan los padres, Jun Junajpu y Wubuq Junajpu, de los gemelos anteriores, su descenso al Xibalba, el origen Junajpu y Xbalamke, la pelea con sus hermanos mayores y, finalmente, el descenso y conquista de Xibalba. El capítulo de «*Ikaj*» marca el cambio a la parte histórica del texto. Es un capítulo transicional que contiene todavía aspectos mitológicos que poco a poco pierde al ir abordando el nacimiento de las casas reales. El último, «*Ro '*», lista eventos notables y los reyes de cada casa. Termina de la misma forma que comenzó, saliendo de la narración y haciendo un comentario sobre el texto en sí.

Está escrito principalmente en verso libre con una métrica variable con versos de arte menor y otros, la gran mayoría, de arte mayor. Siendo un texto traducido es complicado hablar de rima aunque no hay ninguna perceptible a lo largo del texto, la musicalidad se encuentra en la estructura de las estrofas lo cual se abordará más adelante. Sam Colop en la introducción de la edición menciona que el texto no está únicamente construido con versos, sino que los combina con prosa (Sam Colop en Anónimo, 2019, p. XXV).

### **1. Alegorías.**

La primera alegoría del texto es una que aparece de manera recurrente en los primeros capítulos. Es una imagen que representa el cosmos o el plano de la existencia en el contexto de la creación a partir de la nada:

Es grande su descripción

y el relato de cómo se terminó de crear todo el Cielo y

la Tierra:

sus cuatro esquinas

sus cuatro lados

su medición

sus cuatro ángulos;

doblez de la cuerda para medir

extensión total de esa cuerda en el Cielo,  
en la Tierra;  
en las cuatro esquinas  
en los cuatro lados, como se dice por parte de Tz'aqol,

Bitol; (2019, pp. 2-3)

En la anotación número trece (p. 204), Sam Colop aclara que con «cuatro ángulos» se está haciendo referencia a un campo de sembrado, más específicamente a las esquinas que lo delimitan. Esta interpretación queda reforzada por los versos siguientes: «doblez de la cuerda de medir», cuerda que, literalmente, es una herramienta que se utiliza para medir terreno. Más adelante se sigue con la alegoría asociando la siembra con el nacimiento de la vida:

Eran tres, pues, las manifestaciones de Uk'u'x Kaj  
cuando vinieron a hablar con Tepew Q'ukumatz,  
cuando se concibió el origen de la vida:  
—¿Cuándo tendrá que ser la siembra y  
el amanecer?

¿Quiénes serán los proveedores,  
los cuidadores? (2019, p. 5)

Con esta repetición de la expresión «época de la siembra», que se puede encontrar más ejemplos en la Tabla A1, teniendo en cuenta que es después de que los animales anteriormente creados fallaron en adorar a sus creadores, queda claro, junto con el verso siguiente, «Construyamos quien nos sustente», que no es simple vida a lo que se refiere tal siembra, sino es adoradores, quienes sustentan a las divinidades. Y en el siguiente par de versos se menciona el requisito mínimo que debe tener el «sustento» y es la capacidad de hablar, nombrar. Comprendiendo a los adoradores como sustento a través de su capacidad de

nombrar y venerar la alegoría cobra sentido al representar el espacio vacío como un campo de siembra.

La alegoría de la siembra reaparece de una forma distinta al momento en que los gemelos deciden emprender su camino al Xibalba, atendiendo al llamado de los Señores:

Vamos a sembrar unas matas de maíz en medio de nuestra casa,  
allí las vamos a sembrar.

Será señal de nuestra muerte si se secan.

¿Acaso han muerto? Han de decir cuando se sequen.

Pero cuando retoñen: ¡Están vivos! Han de decir. Querida abuela,  
y tú, madre nuestra, no lloren.

Queda señal de nuestra existencia con ustedes, dijeron.

Luego procedieron: sembró una mata Junajpu

la otra fue sembrada por Xbalamke. (2019, pp. 80-81)

Una vez más, la siembra representa la vida, solo que en este caso es una representación directa de la vida de los gemelos, de su existencia.

Los animales anteriormente mencionados fueron creados a partir del pensamiento de Uk'u'x Ulew. Todos los animales fueron creados y les fue asignado su hábitat, pero cuando exigieron ser adorados se llevaron la decepción de que los animales no eran capaces de hacerlo:

—¡Digan nuestros nombres,  
alábennos, a nosotros su madre creadora  
a nosotros su padre creador!

Digan entonces:

Jun Raqan,

Ch'ipi Kaqulja,

Raxa Kaqulja;  
Uk'u'x Kaj,  
Uk'u'x Ulew;  
Tz'aqol,  
Bitol;  
Alom,  
K'ajalom;  
¡Hablen,  
invóquennos,  
adórennos!, les fue dicho.

Pero no pudieron hablar,

no como la gente;

sólo chillaban

sólo cacareaban,

sólo aullaban. (2019, p. 9)

Al darse cuenta de esto, las deidades arremeten contra ellos:

Hemos cambiado nuestro parecer:

su comida,

sus porciones;

sus habitaciones,

su lugar de reproducción.

Lo de ustedes serán los barrancos

los bosques porque no lograron adorarnos

no lograron invocarnos.

Todavía hay quien mire hacia nosotros,

seres que adoren

seres que respeten, habremos de hacer.

Sólo acepten su destino,

sus cuerpos serán masticados.

¡Que así sea! (2019, p. 10)

Esta es la explicación alegórica sobre los hábitats de los animales y de la cadena alimenticia: Los animales fueron creados, pero al no poder invocar a sus creadores, perdieron sus privilegios y fueron condenados a ser comidos.

Un destino similar tuvieron los seres de madera. Cuando no lograron hablar, invocar y alabar a sus creadores fueron degradados:

Les hicieron daño:

desesperados,

corrían apresurados,

querían subir sobre las casas;

pero las casas se desmoronaban y ellos caían;

querían subir sobre los árboles y

los árboles los rechazaban,

querían entrar en las cuevas y

las cuevas se cerraban ante ellos.

Así fue, pues, la destrucción de esa gente

la gente formada,

la gente desperdiable

cambiable;

fueron desaparecidos

se les destrozó sus bocas

sus caras a todos.

Se dice ahora que sus descendientes son los micos que habitan los

bosques;

son su señal porque sólo madera se empleó para sus cuerpos por el Creador,

por el Formador.

son los micos que parecen gente

señal de una generación de gente creada

de gente formada;

que sólo eran muñecos y

sólo gente de madera. (2019, pp. 19-20)

En este pasaje queda claro el origen mítico de los monos, la razón de su parecido con los humanos e, incluso, su afinidad con los árboles y su capacidad de trepar.

Al inicio del segundo capítulo se retoman las alegorías que se utilizan para dar explicación al origen del cosmos con la introducción de Wuqub Kak'ix:

Cuando apenas había poca claridad sobre la faz de la Tierra y aún no había Sol, había un ser que se enorgullecía de sí mismo,

Wuqub Kak'ix era su nombre.

Y estaban el Cielo y

la Tierra,

pero todavía era tenue la luz del Sol y

de la Luna. (2019, p. 21)

En la nota cuarenta y siete (p. 209) Sam Colop comenta que la traducción literal de Wuqub Kak'ix es «Siete Guacamaya». Siete son también las estrellas que conforman la constelación de la Osa Mayor. Se puede encontrar una descripción del personaje unos versos más adelante:

Es grande mi esplendor

soy camino y

andar seguro para la gente porque de plata son mis ojos que brillan

cual piedras preciosas

cual gemas verdes.

Asimismo mis dientes resplandecen de piedras como la faz del Cielo.

En cuanto a mi nariz, resplandece tan lejos como si fuera la Luna. (2019, p. 21)

Uniendo la idea del siete presente en el nombre con su descripción, la luz que emana y el resplandor de varias partes de su rostro, es probable que Wuqub Kak'ix sea una personificación alegórica de la Osa Mayor. Siguiendo este hilo lógico, su pareja, Chimalmat, representaría la Osa Menor por la relación de ambos, pero no hay evidencia en el texto para sustentarlo. Algo que sí se puede interpretar a partir del texto es que estas constelaciones eran más brillantes, competían con el brillo del sol y la luna ya que al vencer los gemelos a Wuqub Kak'ix se dice que le roban sus «joyas»:

Le sacaron entonces los dientes a Wuqub Kak'ix

solamente fueron granos de maíz blanco los que pusieron en su lugar

y sólo estos granos de maíz blanco eran los que resplandecían en su boca.

De inmediato le curaron los ojos a Wuqub Kak'ix

le desollaron los ojos,

acabaron sacándole sus joyas sin que lo sintiera,

estaba con la mirada perdida

cuando terminaron de despojarlo de lo que se enorgullecía

Esto era idea de Junajpu y

Xbalamke.

Así fue, la muerte de Wuqub Kak'ix

y así recuperó su brazo Junajpu. (2019, p. 27)

Los hijos de Wuqub Kak'ix y Chimalmat, Sipakna y Kabraqan, también son personificaciones alegóricas solo que, en vez de serlo del cosmos, lo son de la tierra. Sipakna crea montañas, mientras que Kabraqan agita la tierra y las destruye:

Mientras tanto, Sipakna nada más jugaba con las grandes montañas  
con el volcán de Fuego,

el volcán de Acatenango,

el Pekul,

el Ya'xkanul,

el Makamob,

el Julisnab como se llamaba a esas montañas cuando amaneció.

Sólo una noche necesitaba Sipakna para hacer surgir estas montañas.

En cuanto a Kabraqan, éste movía las montañas

meneaba pequeñas montañas

grandes montañas. (2019, pp. 23-24)

Con esa caracterización se puede ver el origen alegórico-mítico de las montañas y de los temblores. Más adelante, cuando los gemelos se enfrentan a cada uno, se les define con un poco más de detalle relacionándolos con su forma final. Primero con Sipakna al momento en que los gemelos le hacen creer que en una cueva al pie de la montaña hay un cangrejo para que pueda comer:

Luego se fue metiendo boca arriba

entró por completo

ya sólo sus rodillas se miraban,

como si se lo hubiera tragado

cuando se derrumba la gran montaña sobre su pecho.

Ya no pudo voltearse,  
en piedra se convirtió Sipakna.

Así, pues, fue la derrota de Sipakna por parte de los muchachos Junajpu y  
Xbalamke.

Aquel que hacía montañas, según la tradición antigua  
primer hijo de Wuqub Kak'ix.

Debajo de una montaña

llamada Me'awan, fue vencido. (2019, pp. 34-35)

Sipakna no sólo creaba montañas, sino que se volvió una, o al menos parte de una.

Sigue el segundo hermano:

El tercero de los soberbios,

era el segundo hijo de Wuqub Kak'ix, llamado Kabraqan.

—Yo soy el destructor de montañas, decía. (2019, p. 35)

Un poco más adelante se explica la forma en que destruía las montañas:

Mientras tanto Kabraqan seguía sacudiendo montañas.

Al más pequeño golpe de sus pies sobra la tierra,

se derrumbaban de inmediato grandes montañas,

pequeñas montañas por su causa. (2019, p. 36)

Junajpu y Xbalamke también vencieron a Kabraqan usando la comida. Esta vez le dan  
de comer un pájaro lleno de tierra que le quita las fuerzas y lo deja vulnerable:

Cuando terminó de comer al pájaro, se fueron de nuevo

llegaron al Oriente donde estaba la gran montaña.

Pero para entonces Kabraqan ya no tenía fuerzas en los pies ni

en las manos;

ya no pudo hacer nada por la tierra con que untaron el pájaro que se comió.

Ya no hizo nada

no lo hizo nada a la montaña;

no la destruyó

no la derribó.

Enseguida fue amarrado por los muchachos

le ataron los brazos en su espalda

le fueron aseguradas las manos por parte de los muchachos;

también le amarraron los tobillos en par

y enseguida lo arrojaron al suelo y lo enterraron.

De esta manera fue vencido Kabraqan tan sólo por Junajpu y

Xbalamke

son innumerables las cosas que hicieron aquí sobre la Tierra. (2019, pp. 38-39)

Cabe resaltar que los gemelos no mataron a Kabraqan. Lo dejaron vivo debajo de la tierra y esa es la explicación alegórica de que los temblores no se hayan acabado, sino que sigan.

Recapitulando, la familia de Wuqub Kak'ix son representaciones alegóricas ya sea del cosmos o de la tierra. Wuqub Kak'ix se puede interpretar como la personificación alegórica de la Osa Mayor y Chimalmat, aunque carezca de evidencia en el texto, se podría llegar a tomar como al de la Osa Menor. Sus hijos, Sipakna y Kabraqan, representan las montañas y los temblores respectivamente. Entre ellos, el único que no se podría considerar como una personificación alegórica es Sipakna ya que, aunque se volvió parte de la montaña con su muerte, él las creaba, mientras que el resto son lo que representan.

Antes de la derrota de los hijos de Wuqub Kak'ix se narra una escena en la que Sipakna conoce a un grupo de muchachos que acarreaban un tronco para su choza. Asustados

por la fuerza de Sipakna, los muchachos deciden matarlo, pero él se entera del plan y sobrevive. En venganza los mata a todos:

Todos fueron golpeados

no hubo uno solo

ni dos que sobrevivieran de los cuatrocientos muchachos;

fueron muertos por Sipakna,

hijo de Wuqub Kak'ix.

Así, pues, fue la muerte de los cuatrocientos muchachos.

Se dice que se convirtieron en estrellas,

las Pléyades así llamadas;

aunque esto sólo puede ser un juego de palabras. (2019, p. 32)

Los muchachos, se insinúa, son las Pléyades. En este caso, a diferencia del caso de Wuqub Kak'ix y Chimalmat, no se refiere a ningún brillo que tengan, por lo que puede ser que, como dice el texto, no sea más que un juego de palabras y no una representación alegórica del nacimiento de estas estrellas. Lo que podría asociarse con este grupo de estrellas es el número de muchachos. Cuatrocientos quiere decir «muchos». El sistema numeral maya es vigesimal, cuatrocientos es veinte por veinte. Muchos eran los muchachos como muchas son las Pléyades.

En el tercer capítulo se narra el origen alegórico de más elementos de la naturaleza y otras características de los animales. Como el origen de la jícara luego de que Jun Junajpu y Wuqub Junajpu hayan sido derrotados por los Señores del Xibalba:

Le cortaron la cabeza a Jun Junajpu,

sólo su cuerpo enterraron junto al de su hermano menor

—Vayan a dejar su cabeza en medio del árbol

aquel que está sembrado en el camino, dijeron Jun Kame y

Wuqub Kame.

Cuando fueron a poner la cabeza entre las ramas del árbol,

al punto fructificó aquel árbol.

No daba frutos;

sino hasta que se colocó la cabeza de Jun Junajpu entre sus ramas.

Éste es el árbol de jícaro que le llamamos ahora,

“cabeza de Jun Junajpu”, se le dice. (2019, p. 52)

Más adelante, después del nacimiento de Junajpu y Xbalamke del escupitajo de la cabeza de Jun Junajpu, cuando están vigilando su terreno de cultivo de quienes lo hacen crecer se habla de las características físicas de los animales y por qué surgieron:

Se agruparon bajo los árboles

bajo los bejucos cuando aparecieron,

cuando se mostraron ante ellos.

Los primeros eran el puma y

el jaguar;

quisieron atraparlos;

pero ninguno se dejó.

Luego se acercaron el venado y

el conejo;

pero sólo por sus colas los agarraron

y sólo se las arrancaron quedando la cola del venado entre sus manos;

por esa razón la cola del venado

la cola del conejo son cortas. (2019, p. 72)

Y más adelante:

Luego apareció otro animal

era el último;

venía dando saltos cuando llegó;

de inmediato lo detuvieron y

atraparon por el cuello al ratón.

Después de capturado

lo apretaron por detrás de la nuca,

querían estrangularlo;

le quemaron la cola sobre el fuego

y por esa razón así es la cola del ratón,

que no tiene pelos en la cola;

asimismo es la razón de sus ojos saltones,

desde que intentaron estrangularlo los muchachos Junajpu y

Xbalamke. (2019, pp. 72-73)

Pasa de explicar las características de los animales a la cadena alimenticia cuando los gemelos son citados por los Señores del Xibalba para jugar con ellos el juego de pelota:

—¿No quieres que te trague?

Ya verás que camino más rápido,

así llegaremos pronto-

—¡Está bien!, le dijo el piojo al sapo.

Y al instante fue tragado por el sapo. (2019, p. 78)

Unos versos después:

—Pero vas sin prisa, por lo que veo.

Yo llegaría más rápido, le dijo la serpiente al sapo.

—¡Entra!, le fue dicho.

Enseguida fue tragado el sapo por Saqikas.

Y así fue como las serpientes adquirieron su comida,  
que se tragan a los sapos hoy en día.

Entonces se fue rápida la serpiente.

En turno, fue encontrada la serpiente por Wak,  
un pájaro grande.

De una vez fue tragada la serpiente por parte del Wak.

Al rato llegó a la orilla del campo de juego.

Desde entonces adquirieron su alimento los halcones  
que comen serpientes en las montañas. (2019, p. 72)

Es de notar que las alegorías que no rodean a un personaje, los cuales tienen un nombre propio, explicitan los cambios. Utilizan versos como «por esta razón», «y así fue como». Fenómeno que no ocurre con las historias de, por ejemplo, Wuqub Kak'ix y sus hijos.

La escena con los animales que entregan el mensaje del reto a los gemelos también menciona el origen de varias características del sapo:

—Tengo un mensaje adentro, contestó el sapo.

Luego trató de vomitar;

pero no vomitaba nada,

sólo se le llenaba la boca de baba.

Lo intentó de nuevo pero no vomitó nada.

Entonces ya le querían pegar los muchachos.

—Eres un embustero, le fue dicho.

Y le agarraron las ancas a patadas,

le quebraron de una vez el hueso de las ancas con las patadas.

Probó otra vez,  
pero sólo saliva echaba de su boca.  
Entonces le rasgaron la boca al sapo,  
le fue rasgada por los muchachos,  
buscaron dentro de la boca  
y allí estaba pegado el piojo entre los dientes del sapo;  
en su boca se había quedado,  
no lo había tragado,  
sólo pareció como si se lo hubiera tragado.  
Así, entonces, fue engañado el sapo.  
No está claro qué comida le fue asignada;  
y como no corre, se volvió alimento de serpientes. (2019, pp. 79-80)

En este caso menciona sobre el alimento incierto del sapo y de su forma de desplazamiento, pero se pueden extraer otras interpretaciones más. El haberle rasgado la boca indica el porqué de la boca grande de los sapos. Los constantes intentos de vomitar la pulga podrían representar el croar del sapo.

Ya en Xibalba, luego del primer juego de pelota donde los gemelos dejaron que los Señores ganaran, por perder los obligan a llevar al día siguiente unos pétalos de flores mientras que pasaban la noche en la Casa de los Chayes. Con la ayuda de las hormigas, obtuvieron los pétalos burlando a los guardianes, el xpurpuweq y el pujuy. El castigo de los guardianes por parte de los Señores explica el aspecto de estos pájaros:

Y de una vez les rasgaron los picos,  
fue su castigo por haber dejado robar lo que cuidaban.

Así fue, pues, la derrota de Jun Kame y

de Wuqub Kame por parte de Junajpu y

Xbalamke.

A raíz de este suceso

es que tienen el pico partido,

el pico del xpurpuweq está partido hoy en día. (2019, p. 90)

Luego de que los gemelos vencieran a los Señores en todas las pruebas que les pusieron, en el juego de pelota, y, finalmente, dándoles muerte se explica lo que se convierte en el área de acción de los Señores:

—¡Está bien, pues!

Ésta es nuestra palabra que vamos a decirles.

Oigan todos ustedes de Xibalba:

puesto que ya no serán grandes sus días

ni los de su descendencia;

tampoco ya no serán grandes las ofrendas que reciban.

Ya sólo un poco de sangre coagulada,

ya no habrá sangre limpia para ustedes.

Sólo comales,

sólo ollas viejas,

sólo trastos inservibles;

ya sólo, pues, de las criaturas de los pajonales

de las criaturas de los despoblados comerán.

No será de ustedes ninguna de las hijas nacidas en claridad

de los hijos nacidos en claridad.

Sólo los que se menosprecian serán de ustedes,

esos son los que tienen culpa,

los que pelean,

los que se entristecen,

los que se afligen.

¡Dónde haya culpa, pueden entrar!

Ya no atacarán repentinamente a toda la gente

¡Sólo serán invocados sobre sangre coagulada!, les fue dicho a todos

los de Xibalba.

Así fue, entonces, como empezó su desaparición

y la negación a ser invocados. (2019, p. 106)

Los Señores vieron reducida su área de acción de cualquier ser vivo a solo los animales «criaturas de los pajonales» y «criaturas de los despoblados», los viciosos «los que tienen culpa», «los que pelean», etcétera y los muertos «¡Sólo serán invocados sobre sangre coagulada!». En la otra cara de la moneda, los gemelos, victoriosos, en la última página del capítulo se convierten en el Sol y la Luna, llevando el amanecer a la Tierra:

Luego ascendieron para acá, en medio de la claridad.

De inmediato ascendieron al Cielo:

uno fue el Sol

y el otro fue la Luna.

Entonces se iluminó la bóveda del Cielo

la faz de la Tierra,

en el Cielo se establecieron.

Luego subieron los cuatrocientos muchachos muertos por Sipakna.

En sus compañeros se convirtieron;

en estrellas del Cielo se volvieron. (2019, p. 109)

En este pasaje se confirma que los muchachos sí son estrellas. Anteriormente era incierta su naturaleza diciendo que «aunque esto sólo puede ser un juego de palabras.», tal vez no sean las Pléyades. Con la presencia del Sol, la Luna y las estrellas queda completo el cosmos. En esta composición del cosmos hay también dos personificaciones alegóricas que son solo mencionadas. Estas personificaciones son Junajpu Wuch' y Junajpu Utiw mencionadas en la primera página del texto. En la nota tres (p. 201), Sam Colop menciona que sus nombres se traducen a «cazador tacuazín» y «cazador coyote». Ellos son las representaciones del amanecer y del anochecer respectivamente. En la página noventa y cuatro aparece mencionado Junajpu Wuch' como «el tacuazín».

Al inicio del cuarto capítulo la narración regresa a los intentos para crear a los seres humanos. Esta vez lo consiguen exitosamente usando el maíz como base:

De Paxil

de K'ayala', así llamados

vinieron las mazorcas amarillas,

las mazorcas blancas.

Éstos son los nombres de los animales

los que trajeron el alimento: la zorra

el coyote;

la cotorra,

el cuervo.

Fueron cuatro animales los que trajeron noticia de las mazorcas amarillas

de las mazorcas blancas.

Ellos venían de Pan Paxil,

y fueron los que enseñaron el camino a Paxil.

Allí encontraron el alimento,

los ingredientes para el cuerpo de la gente creada,  
la gente formada.

Agua se usó para la sangre,  
en sangre humana se convirtió  
maíz fue lo utilizado por Alom

K'ajalom. (2019, p. 112)

Más adelante, después de la creación de los primeros seres humanos, de su descendencia y de las primeras casas se les son asignados a cada uno un dios al que alabar. Con esa asignación de dioses se explican las diferencias lingüísticas entre los pueblos:

De esta manera, entonces, se denominaban los tres grupos k'iche'es.

No se separaron porque tenían una misma deidad. Tojil para los K'iche'es,

Tojil para los Tamub e

Ilokab;

uno solo era el nombre de su deidad

y por eso no se separaron los tres grupos k'iche'es.

Era en verdad grande la naturaleza de los tres: Tojil

Awilix y

Jaqawitz.

Luego entraron todos los demás pueblos:

los Rabinaleb,

los Kaqchikeleb,

los Ajtz'ikinaja,

y la gente mexicana, como se llaman ahora,

Allí fue donde se alteró el idioma de los pueblos,

sus idiomas empezaron a diferenciarse. (2019, p. 125)

El siguiente tema que se explica de manera alegórica son el culto a los dioses y la forma en que los pueblos consiguieron el fuego:

—¿Qué es lo que deben dar los pueblos, tú, Tojil,  
los que han venido a pedir tu fuego?, le preguntaron, pues, Balam Ki'tze',  
Balam Aq'ab,  
Majuk'utaj e  
Ik'ibalam.

—¡Está muy bien!

“¿Querrán dar sus costados  
sus sobacos?

¿Querrán sus corazones, abrazarme, yo que soy Tojil?

Si no quieren,

entonces no les daré su fuego, dice Tojil,

deben decirles. (2019, p. 130)

En otras palabras, Tojil les estaba exigiendo sacrificios a cambio del fuego. Con «sus costados» y «sus sobacos» se refieren, según se aclara en el verso siguiente, a el corazón.

Continuando con el tema de los sacrificios aparece más adelante:

Así que no debemos ser capturados por ellos.

Mientras tanto ofrézcanos las criaturas de los pajonales

de los juncos

como las crías de venado

las crías de las aves;

vengan a entregarnos un poquito de esa sangre.

¡Tengan piedad de nosotros!

Que queden las pieles de venado,

cuídenlas porque servirán para engañar  
déjenlas arrancadas.  
Que el venado sea  
la representación nuestra que ustedes enseñen a los pueblos.  
Cuando les pregunten ¿dónde está Tojil?  
enseñenles los envoltorios de piel de venado,  
y ustedes tampoco se enseñen.  
Asimismo, hay otra cosa que tienen que hacer  
y esto los engrandecerá.  
Derroten a todos los pueblos;  
que traigan su sangre  
su sustancia ante nosotros.  
Ellos tienen que venir a abrazarnos  
ellos ya nos pertenecen, dijeron, pues, Tojil,

Awilix y

Jaqawitz. (2019, pp. 145-146)

Se agregan a la lista el sacrificio de animales y la guerra. Guerra para defender a sus dioses de los pueblos enemigos y para complacerlos con la sangre.

En este momento de la narración sale, finalmente, el Sol que han esperado ansiosamente los pueblos y los dioses desde el inicio del texto, pero es más fuerte su luz de lo que esperaban:

De inmediato, también, fueron convertidos en piedras Tojil,

Awilix y

Jaqawitz;

al igual que las imágenes de los pumas,

de los jaguares,  
la serpiente cascabel,  
la serpiente barbamarilla.

Pero Saqik'oxol se ocultó en el bosque cuando aparecieron el Sol,  
la Luna,  
las estrellas

todos los demás se convirtieron en piedras.

Si no tal vez nosotros no estaríamos vivos a causa de los animales voraces:

el puma,  
el jaguar;  
la serpiente cascabel,  
la serpiente barbamarilla (2019, p. 141)

En esta escena alegórica se explican las características de la tierra, el origen de las representaciones escultóricas de los dioses y la capacidad de supervivencia de los humanos. También se confirma la transformación de los gemelos en el Sol y la Luna. El personaje mencionado, Saqik'oxol, según la nota doscientos cincuenta y cinco (p. 238) “es el ‘dueño’ de las montañas y ‘guardián’ de los animales.”. Esta fue la última alegoría del texto.

Como repaso, la alegoría central a lo largo de todo el texto es la que representa el cosmos o la existencia como un campo de plantación. El plano de la existencia se encuentra dentro del perímetro marcado por «cuatro estacas» o «cuatro ángulos» y es allí donde los dioses «siembran» la vida. Vida, siendo más específicos, humana, capaz de alabar a los dioses que los crearon y ser, por tanto, su «sustento». La «siembra» va acompañada usualmente con el «amanecer» que representa, igualmente, el inicio de la vida. Una vez que «amaneció» se repite la alegoría como referencia temporal a ese momento. Finalmente también se registra como representación de vida más concreta, no del género humano en su

totalidad, sino como la vida de individuos, como Junajpu y Xbalamke, o como la descendencia de un pueblo.

La mayor parte del resto de las alegorías sirven como una explicación mitológica a por qué la vida y su entorno es como es. Como los fenómenos del cosmos como Wuqub K'ak'ix, Junajpu, Xbalamke y los cuatrocientos muchachos; los fenómenos de la tierra como Sipakna, Kabraqan y la sequedad de la tierra. También explican la vida misma. Vida que puede ser humana, como la de los hombres de maíz, o animal como el nacimiento de los monos al fallar la creación de hombres de madera. En una de las alegorías también se da la explicación de algunas de sus prácticas espirituales como con el sacrificio y el origen de las estatuas que representan deidades.

No sólo de dónde salió la vida sino también por qué es como es. En esta categoría caen principalmente las explicaciones alegóricas de la apariencia y fisionomía de los animales que menciona el texto como el venado, el conejo, el sapo, la serpiente, el ratón, el xpurpuweq. Buena parte de estas características siendo directamente provocadas por las acciones de Junajpu y Xbalamke o situaciones relacionadas a ellos dos.

## **2. Dualidad.**

El primer caso de dualidad que se encuentra en el texto está en los primeros versos cuando se está presentando el contenido que va a tratar:

Aquí iniciamos la enseñanza,

la aclaración y

la relación de lo oculto y

lo revelado por Tz'aqol

Bitol;

Alom,

K'ajalom nombres de Junajpu Wuch',

Junajpu Utiw;  
Saqi Nam Aq  
Sis;  
Tepew Q'ukumatz;  
Corazón del lago  
Corazón del mar. (2019, p. 1)

Ese listado presenta cuatro pares de nombres: Tz'aqol y Bitol, Alom y K'ajalom, Junajpu Wuch' y Junajpu Utiw y Saqi Nam Aq y Saqi Nam Sis, en este último caso, en el texto se omiten las partículas «Saqi» y «Nam», pero, según la nota cuatro (p. 201) el nombre completo es Saqi Nam Sis. El primer par de nombres significa literalmente, según la nota uno (p. 201) «constructor» y «creador» respectivamente. Son quienes ayudan a «construir» el mundo. El segundo par significan, según la nota dos (p. 201), «mujer que concibe» y «hombre que engendra» respectivamente. Son, de forma alegórica, la madre y el padre de la creación. La tercera representa al amanecer y al anochecer según la nota tres (p. 201). Finalmente, la cuarta son otra pareja siendo Saqi Nam Sis traducida como «diosa madre» y Saqi Nam Aq como «su consorte» según aparece en, otra vez, la cuarta nota (p. 201).

Unos versos más adelante se hace referencia a otra pareja. En este caso lo que representan es, todavía, cuestión de debate aunque el mismo texto explica el rol que tienen:

Los de la superficie plana,

los de la bóveda azul, como se dice,

se nombra,

se menciona a la comadrona

al abuelo, Xpiyakok

Ixmukane,

así llamados los protectores,

amparadores,  
dos veces comadrona,  
dos veces abuelo, como se les dice en la historia k'iche'  
cuando lo narraron todo,  
junto con lo que hicieron en la claridad de la existencia  
claridad de la palabra. (2019, p. 2)

En las primeras páginas del texto se encuentra también un dúo que va a ser recurrente a lo largo del mismo: el de género:

Madre y

Padre de la vida

de la existencia;

dador de la respiración,

dador del corazón;

Creador y

Pálpito de la luz,

de la eternidad;

de las hijas nacidas en claridad

de los hijos nacidos en claridad. (2019, p. 3)

Es común el uso que le da el texto a la generalización a través de los opuestos. En este caso «hijas nacidas en claridad» e «hijos nacidos en claridad» se contraponen como opuestos. Marcando los opuestos se presupone que se incluye un todo. Por tanto, la combinación de hijas e hijos significa simplemente toda la humanidad.

Cuando el mundo está a punto de ser creado aparece un nuevo personaje: Uk'u'x Kaj. Entre este nuevo personaje y Tepew Q'ukumatz, quien en el primer listado no tenía pareja, se crea un paralelo diferente a los anteriores:

Se encontraron y  
juntaron sus palabras y  
sus pensamientos.

Estaba claro,  
se pusieron de acuerdo bajo la luz;  
se manifestó la humanidad y  
se dispuso el surgimiento,  
la generación de árboles  
de bejucos y  
el origen de la vida,  
de la existencia en la oscuridad  
en la aurora, por parte de

Uk'u'x Kaj llamado Jun Raqan.  
Kaqulja Jun Raqan, el primero,  
el segundo es Ch'ipi Kaqulja y  
el tercero Raxa Kaqulja. (2019, p. 5)

Uk'u'x Kaj y Tepew Q'ukumatz forman una dualidad comunicativa. Teniendo en cuenta que el mundo comienza por la palabra, el primero es el emisor y el segundo el receptor. La combinación de los roles, la conversación ya que «juntaron sus palabras» y «sus pensamientos», es la que crea el universo.

Relacionada con este evento aparece mencionada dos veces una criatura dual: la Serpiente Emplumada:

Sólo estaban Tz'aqol  
Bitol,  
Tepew Q'ukumatz,

Alom,

K'ajalom en el agua.

Dimanaban luz

estando envueltos en plumas de quetzal

en plumas azules;

de ahí la nominación de “Serpiente Emplumada”. (2019, p. 4)

Y, más adelante:

Así, pues, se puso contenta la Serpiente Emplumada:

—Estuvo bien que hayas venido tú Uk'u'x Kaj,

tú Jun Raqan y

tú Ch'ipi Kaqulja

Raxa Kaqulja. (2019, p. 6)

La Serpiente Emplumada tiene también un aspecto metafórico, pero eso se tratará más adelante. Este ser representa la unión de dos naturalezas opuestas: el Cielo y la Tierra. En el último pasaje presentado también vale la pena notar que Uk'u'x Kaj suma otro nombre a sus denominaciones por lo que pasa de tener las tres con las que se presenta originalmente a tener cuatro. En este caso no parece que los nombres representen dúos, pero sí revela la predominancia del dos y sus múltiplos.

Al momento de crear la Tierra se separan los elementos creando las naturalezas opuestas de la Serpiente Emplumada:

El Cielo fue separado y

la Tierra fue apartada de las aguas (2019, p. 7)

En esta separación se presenta una triple dicotomía. Primero la separación Cielo-Tierra, siendo «Tierra» todo lo terrenal. La segunda, Tierra-Aguas, dentro de lo terrenal se separa la tierra literalmente, la superficie sólida, de las aguas.

La gran dualidad Cielo-Tierra continúa con la creación de los animales:

Es mejor que tengan sus guardianes, dijeron.

Fue entonces cuando pensaron

cuando decidieron

y fueron creados de una vez los venados y

los pájaros;

luego les repartieron sus moradas a los venados y

a los pájaros. (2019, p. 7)

Los venados son un animal de tierra, mientras que los pájaros lo son del cielo. Usando esta pareja de animales de naturalezas opuestas lo que se representa es la totalidad. No se crean únicamente esas dos especies de animales, son usadas para representar la totalidad del reino animal.

Continúan apareciendo parejas de personajes cuando se introducen los gemelos, Junajpu y Xbalamke:

Éste es el principio de su derrota

la caída del día de Wuqub Kak'ix por parte de dos

[muchachos, Junajpu, llamado uno

Xbalamke, el nombre del

[segundo. (2019, p. 23)

Sobre los gemelos y su naturaleza dual se comentará con extensión más adelante.

Unos versos más adelante figura otro par, los hijos de Wuqub Kak'ix: Sipakna y Kabraqan:

Wuqub Kak'ix tenía dos hijos: el primero era Sipakna

el segundo era Kabraqan. (2019, p. 23)

Se explica la naturaleza de cada uno:

Mientras tanto, Sipakna nada más jugaba con las grandes montañas  
con el volcán de Fuego,

el volcán de Acatenango,

el Pekul,

el Ya'xkanul,

el Makamob,

el Julisnab como se llamaba a esas montañas cuando amaneció.

Sólo una noche necesitaba Sipakna para hacer surgir estas montañas.

En cuanto a Kabraqan, éste movía las montañas

meneaba pequeñas montañas

grandes montañas. (2019, pp. 23-24)

Cada uno de los hermanos se dedica a una tarea opuesta. Uno construye y el otro destruye. Dentro de esa oposición hay algo que los une: sus padres. A pesar de ser tan opuestos, provienen de los mismos padres. También, los volcanes y montañas enumeradas suman un total de seis. Otra vez, no parece tener representar algún mensaje más profundo, pero sigue siendo un múltiplo de dos.

Siguiendo con las parejas de personajes, al inicio del tercer capítulo se presentan los padres de Junajpu y Xbalamke al igual que sus hermanos mayores:

Éste es su relato:

he aquí sus nombres, Jun Junajpu y

Wuqub Junajpu se llamaban;

y los nombres de sus padres eran Xpiyakok e

Ixmukane.

En la oscuridad

al amanecer nacieron Jun Junajpu y

Wuqub Junajpu de Xpiyakok e

Ixmukane.

Ahora bien, Jun Junajpu engendró dos hijos,

dos varones: Jun Batz' se llamaba

el primogénito

Jun Chowen se llamaba

el segundo. (2019, p. 41)

Los nombres de Jun Junajpu y Wuqub Junajpu, al igual que de otras duplas de personajes, tienen una posible carga metafórica, pero eso, otra vez, se abordará más adelante. Estas dos parejas de personajes, a diferencia de Sipakna y Kabraqan, no actúan como opuestos. De hecho, muchas veces, como con el nacimiento de los gemelos, casi se toman como el mismo personaje:

—¡Que así sea!

Dijo la cabeza de Jun Junajpu

Wuqub Junajpu

pero no sólo fue idea de ambos lo que hicieron,

era el mandato de Jun Raqan

Ch'ipi Kaqulja

Raxa Kaqulja.

Así regresó la doncella a su casa,

después que le fueron dados muchos consejos.

De inmediato fueron concebidos los hijos en su vientre por la sola virtud

de la saliva

y así fueron engendrados Junajpu y

Xbalamke. (2019, p. 55)

La estructura del Xibalba es por pares. De esa forma se presenta a los personajes por primera vez:

Los llamados Jun Kame y

Wuqub Kame eran los jueces supremos.

En cuanto a los otros Señores, cada quien tenía su oficio y

su autoridad dados por

Jun Kame y

Wuqub Kame.

Así pues, Xikiri Pat y

Kuchuma Kik' los nombres de los Señores,

tenían como oficio enfermar la sangre de la gente.

Por aparte, Ajal Puj y

Ajal Q'ana, nombres de los Señores

tenían el oficio de hinchar a las personas

hacerles brotar pus de sus piernas

ponerles amarillenta la cara; lo que se llama ictericia.

Tal era la autoridad de Ajal Puj y

Ajal Q'ana.

Los siguientes Señores eran Ch'amiyaqab y

Ch'amiyajalom, alguaciles de Xibalba:

cuyas varas eran de hueso.

La ocupación de éstos era enflaquecer a la gente

hasta que los volvían sólo huesos

sólo calaveras.

Cuando se morían sólo el esqueleto se recogía.

Éste era el oficio de Ch'amiyaqab y

Ch'amiyajalom, así llamados.

Los otros eran los Señores Ajal Mes y

Ajal Toq'ob, así nombrados.

En cuanto a los Señores Xik y

Patan, así llamados

su oficio era causar la muerte de la gente en los caminos,  
muerte súbita, se denomina. (2019, pp. 43-44)

Cada oficio realizado por los señores se hace en pareja. Otra vez, aunque se presentan en dúos, más que mostrar opuestos, muestran igualdad.

La vida y la muerte son mutuamente excluyentes. En múltiples ocasiones esa línea es transgredida. Jun Junajpu todavía pudo hablar con Ixkik y embarazarla a pesar de estar muerto, decapitado. Cuando los gemelos están siendo puestos a prueba por los Señores del Xibalba se transgrede otra vez después de que Junajpu pierda su cabeza en la Casa de los Murciélagos:

De inmediato los muchachos fueron a traer la cabeza de Junajpu

pusieron el chilacayote de Xbalamke

asentaron el chilacayote sobre el campo de juego.

La cabeza de Junajpu era ya su verdadera cabeza

y los muchachos se pusieron muy contentos. (2019, p. 95)

En este caso no solo puede Junajpu seguir moviéndose con un chilacayote como cabeza, sino que regresa a una vida «completa» simplemente recuperando su cabeza. En la Tabla A2 se registra el resto de ejemplos de esta dualidad. También, en el texto se crea ambigüedad entre la vida y la muerte con el uso del vocabulario. Al final de combates, en

ocasiones se prefieren términos como «vencer» o «derrotar» sobre «matar» dejando incierto el estado del personaje perdedor. Se registra esos ejemplos en la Tabla A2.

Luego de superar su propia muerte y vencer a los Señores de Xibalba, los gemelos ascienden y se transforman en el Sol y la Luna:

Luego ascendieron para acá, en medio de la claridad.

De inmediato ascendieron al Cielo:

uno fue el Sol

y el otro fue la Luna.

Entonces se iluminó la bóveda del Cielo,

la faz de la Tierra,

en el Cielo se establecieron. (2019, p. 109)

Similar al caso de los hermanos Sipakna y Kabraqan, los gemelos también representan cosas distintas, pero comparten origen. No parecen representar elementos completamente distintos por esa misma razón.

A lo largo del texto aparecen más menciones de parejas de personajes, pero, al igual que con los múltiples nombres de Uk'u'x Kaj, no parecen aportar más profundidad de significado:

Nuestros corazones estarán satisfechos cuando traigan una señal,

ésa será la prueba en nuestros corazones de que ellos las poseyeron, dijeron, pues,

los señores cuando instruyeron a las doncellas.

Eran dos,

éstos son sus nombres: Ixtaj, se llamaba una doncella,

Ixpuch, se llamaba la otra doncella. (2019, p. 153)

Lo más peculiar en este pasaje es que las dos doncellas que se mencionan son enviadas con el propósito de engañar y vencer a los dioses. Los dioses son tres: Tojil, Awilix y Jaqawitz.

Más adelante se habla de la descendencia de los primeros hombres. Entre ellos, dos tienen dos hijos, uno de ellos solo uno y el último no tuvo descendencia:

Éstos son los nombres de sus hijos:

fueron dos los que engendró Balam Ki'tze':

K'oka'ib se llamaba el primero,

K'oqawib se llamaba el segundo;

éstos eran los hijos de Balam Ki'tze', abuelo y

padre de los Kaweq.

Fueron también dos los que engendró Balam Aq'ab,

y éstos son sus nombres:

K'o'akul se llamaba el primer hijo,

K'o'akutek le decían al segundo hijo de Balam Aq'ab, de los Nija'ib.

Sólo uno engendró Majuk'utaj:

K'o'ajaw se llamaba.

Fueron tres los que tuvieron hijos,

pero Ik'ibalam no tuvo hijos. (2019, p. 165)

También vale la pena resaltar la dualidad más ligera que existe entre Jun Junajpu, Wuqub Junajpu y sus hijos, Junajpu y Xbalamke. Relacionados no solo por la sangre sino por seguir el mismo camino y enfrentarse a los mismos retos al ser llamados por los Señores de Xibalba.

Las dualidades presentes en el texto se podrían agrupar de tres formas diferentes. Primero para denotar polos opuestos, como se utiliza el venado y el pájaro para referirse a

todos los animales e hijas e hijos para referirse a toda la humanidad. También, hasta cierto punto, Uk'u'x Kaj y Tepew Q'ukumatz necesitaron roles opuestos para crear el mundo, pero dado que tuvieron una conversación la oposición es más borrosa.

La segunda forma y la más usual es en la que los dos elementos representan lo mismo o algo similar. Esta se podría subdividir en dos. Uno, cuando el par cumplen el mismo rol, como los Señores de Xibalba y Jun Junajpu y Wuqub Junajpu. En este caso se podría interpretar que la dualidad acentúa el rol, les da más autoridad, o simplemente algo más subjetivo referente a la predilección del número dos. Dos, cuando dos cosas son opuestas pero comparten la misma naturaleza. En esta subdivisión estarían Junajpu y Xbalamke al igual que Sipakna y Kabraqan. La más notoria dentro de esta categoría sería Vida-Muerte. Ambas son notablemente diferentes, pero a lo largo del texto la división entre ellos se desdibuja.

La tercera y última forma es en la que no parece tener una carga de significado como con los hijos de los primeros hombres, con las doncellas que envían para engañar a los dioses, con el número de volcanes y montañas que se asocian con Sipakna o los nombres de Uk'u'x Kaj.

### **3. Metáforas.**

Algunas de las metáforas que se encuentran a lo largo del texto se pierden en la traducción, pero gracias a las anotaciones de Sam Colop se pueden apreciar. La primera metáfora se encuentra entre los primeros versos del texto cuando todavía no hay nada:

Los de la superficie plana,

los de la bóveda azul, como se dice

se nombra

se menciona a la comadrona

al abuelo, Xpiyakok

«La superficie plana» es una metáfora para decir la tierra y «la bóveda azul» para decir el cielo. Sam Colop comenta en la sexta nota (p. 202) que traducido literalmente sería «el plato plano» y la «bóveda» sería un recipiente redondo. Esta metáfora aparece en otros momentos del texto:

Ésta es, pues, su narración:

todo está en suspenso,

todo está en reposo,

en sosiego,

todo está en silencio;

todo es murmullo y

está vacía la bóveda del Cielo. (2019, p. 3)

Más adelante también:

¡Que así sea!

Hagan honor a su nombre Deidad del amanecer

Deidad del anochecer;

dos veces Concebidora,

dos veces Engendrador;

anciana madre

anciano padre;

los de las piedras preciosas

los de las joyas;

los talladores,

los escultores;

los de la superficie verde

los de la bóveda azul;  
maestros del incienso  
maestros artesanos  
abuela del Sol  
abuela de la claridad. (2019, pp. 13-14)

La siguiente metáfora aparece cuando se presenta a la Serpiente Emplumada:

Sólo estaban Tz'aqol,

Bitol,

Tepew Q'ukumatz,

Alom,

Kajalom en el agua.

Dimanaban luz

estando envueltos en plumas de quetzal

en plumas azules;

de ahí la denominación de “Serpiente Emplumada”. (2019, p. 4)

Con «Dimanaban luz» puede que se haga referencia a la sabiduría o al poder que tenían todos esos personajes y que iban a utilizar para crear la Tierra. Después de eso, la luz envuelta entre plumas hace referencia al quetzal como menciona Sam Colop en la nota diecinueve (p. 205). El quetzal debajo de las plumas verdes tiene plumas blancas.

Al momento en que se presenta Wuqub Kak'ix usa dos metáforas para describir sus facciones. En ambos casos brilla, lo que da pie a la alegoría que se analizó en dicho apartado:

Es grande mi esplendor

soy camino y

andar seguro para la gente porque de plata son mis ojos que brillan

cual piedras preciosas

cual gemas verdes.

Asimismo mis dientes resplandecen de piedras como la faz del Cielo. (2019, p. 21)

Simplemente representa la blancura de sus ojos y sus dientes con objetos que brillan: la plata y las piedras preciosas.

Los pares de nombres que incluyen «Jun» y «Wuqub» como Jun Junajpu y Wuqub Junajpu, al igual que Jun Kame y Wuqub Kame según Sam Colop comenta en la nota setenta y seis (p. 212) podrían tener un significado metafórico. «Jun» significa «uno», mientras que «Wuqub» significa «siete», argumenta Sam Colop que “cuando se combinan los 13 números del calendario con los 20 nombres de los días, comenzando con el 1, indefectiblemente se termina con el 7”. Por tanto, la combinación de «Jun» y «Wuqub» representan el inicio y el fin.

Una metáfora recurrente en el texto aparece por primera vez cuando Jun Junajpu y Wuqub Junajpu se enfrentan contra los Señores de Xibalba:

—Los acabamos, Señor.

—¡Está bien!

Hoy se acabaron sus días.

Van a morir;

van a desaparecer;

vamos a acabarlos,

aquí quedará oculta su presencia:

—¡Serán sacrificados!, dijeron Jun Kame y

Wuqub Kame. (2019, p. 52)

Aunque la metáfora se pierde en la traducción, la nota noventa y nueve (p. 215) de Sam Colop precisa que la traducción literal en vez de decir «vamos a acabarlos» diría «vamos a quebrarlos». Esto hace referencia a la forma de representar a la familia con un árbol. Jun

Junajpu y Wuqub Junajpu serían las ramas del árbol, de allí «quebrarlas» como sinónimo a matarlos. Esta representación arbórea aparece más adelante haciendo referencia a las familias descendientes de los primeros hombres:

Tres linajes distintos existieron,  
pero no está en el olvido el nombre de los abuelos,  
de los padres;  
los que procrearon  
los que se propagaron allá donde sale el Sol.  
Además, vinieron los Tamub,  
los Ilokab junto con las trece ramas de pueblos,  
trece casas reales: (2019, p. 119)

Y una vez más cuando se inicia el listado del linaje humano:

Éstas son, pues, las generaciones  
las secuencias de los Señores.

Vamos a comenzar desde sus raíces,  
de cómo fueron entrando los Señores,  
cuando llegaban  
cuando se sucedían cada generación de Señores;  
los antepasados,  
los Señores de las ciudadelas,  
todos y cada uno de los Señores. (2019, p. 195)

Cuando Ixxik' quedó embarazada del escupitajo de Jun Junajpu y huye de Xibalba se narra con una metáfora:

¡Que así sea!  
Esto es, pues, lo que yo he hecho contigo.

Sube a la superficie de la Tierra que no has de morir,

porque entras en la palabra. (2019, pp. 54-55)

Teniendo en cuenta que la Tierra nació de la palabra, de la conversación entre Uk'u'x Kaj y Tepew Q'ukumatz, se puede interpretar «entras en la palabra» como «entras a la vida». En este caso, vida en sentido doble. Por una parte, porque Ixkik' lleva desde ese momento vida en su vientre. Por la otra, ella vivía en Xibalba, el reino de la muerte, su viaje a la superficie es un tipo de nacimiento. En ambos casos, «entra en la palabra», entra en la vida. Esta metáfora se repite con la creación de los hombres de maíz:

Esto lo dispusieron Alom,

K'ajalom;

Tepew Q'ukumatz, así llamados.

Luego pusieron en la palabra su creación,

la construcción de nuestras primeras

madres y

padres. (2019, p. 113)

Más adelante, cuando están Junajpu y Xbalamke protegiendo su terreno de siembras, se encuentra otra metáfora:

Estaba alzado el corazón de la noche cuando llegaron

venían hablando todos,

esto es lo que decían en su lenguaje:

—¡Levántense, árboles!

¡Levántense, bejucos!, decían al venir. (2019, p. 72)

Con «corazón de la noche» se refiere a la Luna. Estando alzada se interpreta que el momento es la media noche.

Cuando los animales se tragan unos a otros para llevarle el mensaje de los Señores de Xibalba a los gemelos, el mensaje va dentro de un sobre metafórico:

En eso estaba sentado un cachorro [de sapo] a la orilla del camino

Tamasul era el nombre del sapo.

—¿Adónde vas?, le dijo el sapo al piojo.

—Llevo un mensaje adentro,

voy hacia donde los muchachos, le dijo el piojo a Tamasul. (2019, p. 77)

Regresando a las metáforas para describir el momento del día, en la noche en que los gemelos pasaron en la Casa de los Murciélagos, ocurre con el amanecer:

En eso ya quería amanecer

ya estaba teñido de rojo el horizonte

—¡Engrécelo otra vez!, Abuelo, le fue dicho a la deidad del amanecer.

—¡Está bien!, dijo el anciano y lo tizó.

Enseguida oscureció otra vez.

Cuatro veces tizó el horizonte aquel abuelo.

“Está tizando el tacuacín” dice ahora la gente

cuando se tiñe el horizonte de rojo y azul

y así estableció su existencia. (2019, p. 94)

El tacuacín es la figura alegórica del amanecer. Es nombrado únicamente una vez en los primeros versos y solo se hace referencia en este momento por lo que no se tomó como una alegoría presente en el texto. En la nota tres (p. 201) comenta Sam Colop que los nombres Junajpu Wuch' y Junajpu Utiw se traducen literalmente como «cazador tacuacín» y «cazador coyote», respectivamente. Estos cazadores se asocian a los dioses del amanecer y del anochecer. La metáfora se encuentra en el acto de tizar, llenar de hollín, el Cielo, es decir lo volvió a oscurecer para atrasar el amanecer y así darles más tiempo a los gemelos.

Con la creación de los humanos, los dioses buscaban que tuvieran capacidad de entendimiento para poder adorarlos. Allí se encuentra la siguiente metáfora:

Tuvieron respiración

y podían ver;

al punto se extendió su mirada

alcanzaron a ver

alcanzaron a conocer todo lo habido debajo del Cielo.

Cuando miraban, al instante observaban y

contemplaban la bóveda del cielo,

la faz de la tierra. (2019, p. 115)

La mirada o la capacidad de ver refieren a el conocimiento. Mientras más vea una persona, más conocimientos adquiere. A los dioses no les gusta que los humanos posean tanto conocimiento, así que limitan su visión acentuando la metáfora:

Enseguida cambiaron la naturaleza de su creación

de su formación.

Sus ojos fueron empañados por parte de Uk'u'x Kaj,

fueron opacados como cuando se echa el aliento sobre la faz de un espejo,

se puso borrosa su visión.

Ya sólo podían ver lo que estaba cerca

sólo era claro lo que estaba a su alrededor.

Así fue, entonces, la pérdida de su sabiduría

junto con todos los conocimientos de los cuatro humanos. (2019,

pp. 117-118)

Aparece la metáfora una vez más cuando se narra sobre los Señores videntes y su capacidad de prever la guerra:

Ellos sabían si había que hacer guerra,

todo estaba claro para ellos.

Podían ver si habría mortandad,

si habría hambre,

si habría que pelear.

Lo sabían muy bien,

porque tenían dónde verlo,

había un libro,

*Popol wuj* llamado por ellos. (2019, p. 190)

Para hablar sobre los sacrificios humanos, se utiliza una metáfora:

—¡Está muy bien!

“¿Querrán dar sus costados

sus sobacos?

¿Querrán sus corazones, abrazarme, yo que soy Tojil?

Si no quieren,

entonces no les daré su fuego, dice Tojil,

deben decirles.

“Esto todavía no ocurrirá

no es ahora que deben dar sus costados

sus sobacos. Manda a decir”,

Les dice.

Ésta fue la respuesta a Balam Ki'tze',

Balam Aq'ab,

Majuk'utaj e

Ik'ibalam.

Luego ellos transmitieron las palabras de Tojil.

—¡Está bien!

Que se amamante,

y está bien que lo abracemos, dijeron entonces,

cunado toleraron

y aceptaron la palabra de Tojil. (2019, pp. 130-131)

En este pasaje se encuentran múltiples formas de referenciar el sacrificio. Primero entregando sus costados y sobacos, por su proximidad al corazón lo reemplazan para crear la figura. Segundo, cuando Balam Ki'tze' y el resto responden «Que se amamante». Amamantar es nutrir a través del pecho. En este caso, nutrir a Tojil a través de su alabanza y el sacrificio y con lo que está dentro del pecho: el corazón.

Otra metáfora aparece cuando se narra una de las migraciones de los pueblos:

No está claro cómo cruzaron el mar,

como si no hubiera mar pasaron;

sólo sobre unas piedras pasaron

allí estaban las piedras en la arena,

y le pusieron por nombre

Piedras en Hilera

Arenas Arrancadas, llamaron al lugar por donde pasaron el mar. (2019, p. 134)

Ellos no cruzaron literalmente un mar. Como anota Sam Colop (p. 237) no es literal, es una metáfora que se refiere un terreno inundado solamente.

Al inicio de la creación se utiliza una metáfora para referenciar una conversación.

Vuelve a aparecer más adelante con el consejo de los pueblos:

De nuevo celebraron consejo todos los pueblos:

—¿Hasta cuándo los vamos a soportar?

En verdad se ha vuelto grande su condición, dijeron al juntar sus pensamientos. (2019, p. 157)

Y, al momento de la creación:

Habló con Tepew Q'ukumatz,

dijeron entonces cuando pensaron

cuando meditaron.

Se encontraron y juntaron sus palabras y

sus pensamientos, (2019, p. 5)

En ambos casos hace referencia al diálogo, la conversación, la deliberación.

Cuando se narra la derrota de los pueblos ante Balam Ki'tze', Balam Aq'ab y

Majuk'utaj se da parte de la sentencia en forma de metáfora:

—¡Tengan piedad de nosotros,

no debemos morir!, suplicaron.

—¡Está bien!

Aunque su destino es morir,

serán tributados mientras haya Sol,

mientras haya claridad, les fue dicho. (2019, p. 164)

Teniendo en cuenta que el amanecer, la salida del Sol, ha representado el comienzo de la existencia del tiempo a lo largo del texto, «mientras haya Sol» se puede interpretar como «para toda la existencia».

Cuando inician las guerras entre los pueblos se utiliza una metáfora:

Éste fue, pues, el origen de su separación,

fue cuando se voltearon unos contra otros

cuando se arrojaron los huesos,

las calaveras de los muertos. (2019, p. 177)

Menciona Sam Colop en la anotación trescientos treintaiuno (p. 250) que «arrojar los huesos, las calaveras de los muertos» quiere decir que disturban la memoria de los muertos.

Esas fueron las metáforas del *Popol wuj*. Buena parte de ellas utilizan la naturaleza para sustituir otro concepto, como un árbol por la familia, o al contrario, algo más por la naturaleza, como la superficie de la Tierra y la bóveda del Cielo. También se encuentran metáforas para representar conceptos abstractos como la eternidad, la memoria de los muertos o el conocimiento.

#### **4. Paralelismo.**

El *Popol wuj* está escrito en versos paralelos. La repetición es constante a lo largo de los versos. Según escribe Sam Colop en la introducción al texto (p. XXVI) la estructura es principalmente de tercetos o cuartetos donde el último verso rompe la secuencia para dar fluidez a la narración:

Aquí iniciamos la enseñanza,

la aclaración y

la revelación de lo oculto y

lo revelado por Tz'aqol

Bitol;

Alom,

K'ajalom nombres de Junajpu Wuch',

Junajpu Utiw;

Saqi Nim Aq

Sis;

Tepew Q'ukumnatz;

Corazón del lago

Corazón del mar. (2019, p. 1)

En estos versos iniciales se puede ver el estilo que va a dominar a lo largo de toda la obra. En este pasaje hay tres cuartetos encadenados. El primero inicia con «Aquí iniciamos la enseñanza» y es seguida por la repetición de la estructura. El cuarto verso rompe con la secuencia introduciendo el segundo cuarteto con la mención de Tz'aqol. El cuarto verso del segundo cuarteto también rompe con la secuencia introduciendo a Junajpu Wuch'. Ese último cuarteto se rompe al omitir el resto del nombre de Saqi Nim Sis.

La siguiente estrofa también sigue la misma estructura:

Los de la superficie plana,

los de la bóveda azul, como se dice,

se nombra,

se menciona a la comadrona

al abuelo, Xpiyakok

Ixmukane,

así llamados los protectores,

amparadores,

dos veces comadrona,

dos veces abuelo, como se les dice en la historia K'iche'

cuando lo narraron todo,

junto con lo que hicieron en la claridad de la existencia

claridad de la palabra. (2019, pp. 1-2)

Otra vez, la secuencia se rompe en el último verso para introducir la siguiente cadena de versos paralelos. Los versos que siguen al primero suelen elidir parte de la oración. Incluir todos los ejemplos de paralelismo sería imposible sin transcribir el texto en su totalidad, pero

se podrá ver su presencia a lo largo del texto en los ejemplos que se proveerán para tratar construcciones concretas de paralelismo.

Es de notar que, cuando en pares de versos paralelos se hace referencia al género, el femenino va, en casi todas las ocasiones, de primero:

Madre y

Padre de la vida

de la existencia;

dador de la respiración,

dador del corazón;

Creador y

Pálpito de la luz,

de la eternidad;

de las hijas nacidas en claridad

de los hijos nacidos en claridad. (2019, p. 3)

Más ejemplos quedan registrados en la Tabla A3. El único caso en el que no se sigue este patrón es cuando se habla de los abuelos Xpiyakok e Ixmukane. En ese caso se presenta primero él y luego ella:

—Mejor digámosle a Xpiyakok

Ixmukane;

Deidad del amanecer

Deidad del anochecer,

que consulten la cuenta de los días

la división de las semillas, se dijeron a sí mismos el Creador

el Formador (2019, p.

12)

Sólo al nombrarlos se altera el orden, cuando se hace referencia a ellos de otra forma, se retoma la costumbre de mencionar el femenino antes que el masculino:

Que venga pues tu palabra comadrona

anciano guía,

nuestra abuela

nuestro abuelo, Xpiyakok

Ixmukane. (2019, p. 13)

También ocurre unos versos más adelante:

¡Que así sea!

Hagan honor a su nombre Deidad del amanecer

Deidad del anochecer;

dos veces Concebidora,

dos veces Engendradora;

anciana madre

anciano padre;

los de las piedras preciosas

los de las joyas;

los talladores,

los escultores

los de la superficie verde

los de la bóveda azul;

maestros del incienso

maestros artesanos

abuela del Sol

abuela de la claridad. —Así llamados por

nuestro Creador y  
nuestro Formador—. (2019, pp.

13-14)

Se comienza haciendo referencia primero a Xpiyakok, «Deidad del amanecer» según el pasaje de la página doce, y después a Ixmukane, «Deidad del anochecer», pero después de esa mención inicial el orden se invierte y se menciona el femenino antes que el masculino. Esta excepción a la regla se podría interpretar como que se está siguiendo otro orden en la organización de los nombres. Este otro orden que aparece en ciertas ocasiones a lo largo de la narración es el de la jerarquía. Siguiendo esa lógica, Xpiyakok tendría un puesto jerárquico superior a Ixmukane, aunque en el texto no se encuentra evidencia para sostenerlo.

En caso en el que se puede apreciar este orden jerárquico es cuando los gemelos llegan a Xibalba. Su primera prueba consistió en decir los nombres de todos los Señores en orden:

Enseguida dieron los buenos días:

—¡Buenos días, Señor Jun Kame!

—¡Buenos días, Señor Wuqub Kame!

—¡Buenos días, Señor Xikiri Pat!

—¡Buenos días, Señor Kuchuma Kik'!

—¡Buenos días, Señor Ajal Puj!

—¡Buenos días, Señor Ajal Q'ana!

—¡Buenos días, Señor Ch'amiyabaq!

—¡Buenos días, Señor Ch'amiyajalom!

—¡Buenos días, Señor Xik!

—¡Buenos días, Señor Patan!

—¡Buenos días, Señor Kik' Re!

—¡Buenos días, Señor Kik' Rixk'aq!, dijeron cuando llegaron.

Todos fueron identificados,

dijeron los nombres de todos,

ni un solo nombre se les escapó. (2019, p. 84)

Otro caso que se podría interpretar como un orden jerárquico es cuando se habla en relación a la edad. Se suele mencionar primero las personas de más edad y después las más jóvenes. Ese caso se puede observar cuando los gemelos están por atender el llamado de los Señores de Xibalba y se despiden, primero de su abuela y luego de su madre:

Vamos a sembrar unas matas de maíz en medio de nuestra casa,

allí las vamos a sembrar.

Será señal de nuestra muerte si se secan.

¿Acaso han muerto? Han de decir cuando se sequen.

Pero cuando retoñen: ¡Están vivos! Han de decir. Querida abuela,

y tú, madre nuestra, no lloren. (2019, pp. 80-81)

Más ejemplos quedan registrados en la Tabla A4.

Otra construcción recurrente está relacionada con el tamaño. Usualmente se menciona primero lo pequeño y después lo grande:

No poseemos nada, muchacho;

solamente a las pequeñas montañas

solamente a las grandes montañas vamos, muchacho. (2019, p. 36)

Más ejemplos se registran en la Tabla A5. Esta secuencia se rompe más veces que la de género. Los lugares se invierten y se menciona primero lo grande y después lo pequeño. Se rompe por primera vez cuando se describen las acciones de Kabraqan:

Al más pequeño golpe de sus pies sobre la tierra,

se derrumban de inmediato grandes montañas,

pequeñas montañas por su causa. (2019, p. 36)

Kabraqan es uno de los soberbios junto con su hermano Sipakna y su padre Wuqub Kak'ix.

El fragmento que más destaca dentro de estas excepciones a la regla de los tamaños se da cuando los hombres de maíz son creados y ven lo que les rodea por primera vez:

Nos sentimos muy bien,  
hemos conocido lo que está lejos  
lo que está cerca.

Asimismo hemos visto lo que es grande  
lo que es pequeño debajo del Cielo, y  
sobre la Tierra.

Gracias a ustedes hemos sido creados,  
hemos sido contruidos  
hemos sido formados,  
hemos sido originados. ¡Tú, abuela nuestra  
Tú, abuelo nuestro!, dijeron dando  
gracias por su creación y  
su formación.

Acabaron por conocerlo todo,  
vieron las cuatro esquinas  
los cuatro lados;  
la bóveda del Cielo,  
la faz de la Tierra.

Pero esto no lo oyeron con gusto el Creador y

el Formador.

—No está bien lo que han dicho nuestras criaturas,

nuestras obras:

“Hemos entendido todo, lo que es grande

lo que es pequeño”, han dicho. (2019, pp. 116-117)

Se considera importante por la reacción de los dioses. A continuación de ese comentario proceden a limitar la vista de los hombres, reduciendo así su entendimiento, por lo que se puede asumir que no pretendían que conocieran tanto. Lo que llama la atención es que esté agregado el pareado de «lo que es grande» y «lo que es pequeño». Se podría interpretar de que mencionar lo menor antes que lo mayor es algún tipo de símbolo de humildad y que los primeros hombres no se hayan mostrado humildes disgustó a los dioses.

Se altera el orden una vez más después de que Tojil haya exigido la guerra y el sacrificio como modo de veneración:

Fue allá donde fueron derrotados y

sometidos los grandes pueblos,

los pequeños pueblos;

cuando fueron sacrificados ante Tojil;

y le ofrendaron su sangre

su sangre coagulada,

su costado,

sus sobacos toda la gente. (2019, p. 132)

Otra construcción que tiene carga de significado tiene que ver con la cantidad de objetos o personas:

Todos los adoradores y

los penitentes hablaron ante los pueblos;

se habían reunido todos, entre sí;

no hubo un solo grupo,

ni dos grupos que faltara. (2019, p. 151)

Esta repetición parece tener la intención de acentuar el hecho de que se reunieron todos los pueblos. Ni uno, ni dos, la totalidad.

Vuelve a aparecer cuando los pueblos buscan enfrentarse contra Balam Ki'tze, Balam Aq'ab y Majuk'utaj:

—¡Mejor ¡Invadámoslos,

matémoslos!

¡Armémonos de arcos,

de escudos!

¿Acaso no somos numerosos?

¡Que no haya uno

ni dos que quede de ellos!, dijeron cuando celebraron consejo. (2019, pp. 157-158)

Los paralelismos dominan el texto. Se pueden diferenciar tres secuencias comunes que aparecen repetidamente a lo largo de la obra. La primera es la de género, en la que en casi todas las ocasiones se menciona el femenino antes que el masculino. Es únicamente excepción cuando se dicen los nombres de Xpiyakok e Ixmukane. Esa excepción puede que sea porque pertenece a otra de las categorías, la jerárquica. Usualmente se presenta primero lo que tiene mayor posición jerárquica, ya sea con la presentación de los Señores de Xibalba, o según la edad de las personas. La tercera es la de tamaño. Primero se menciona lo pequeño y después lo grande. La excepción parece estar presente en situaciones con connotación negativa.

Dentro de las composiciones paralelas también se pueden identificar dos funciones distintas. Primero, cuando se presentan dos cosas distintas, opuestas. En ese caso se puede interpretar que tienen una función totalizadora. Es decir, se dicen los opuestos y, por consiguiente, lo que está entre uno y otro, aunque esté omitido, está presente. Se puede ver esta función con las tres secuencias descritas en el párrafo anterior. Cuando se refiere a las hijas y a los hijos quiere decir toda la descendencia. Cuando menciona los abuelos y los padres, se refiere a todos los hombres. Cuando dice las montañas pequeñas y las montañas grandes, se refiere a todas las montañas.

La otra función no se trató de manera tan explícita, pero se puede ver a lo largo de todos los fragmentos de evidencia provistos para esta sección. La segunda función se da cuando los versos paralelos, en vez de opuestos, presentan sinónimos o conceptos adyacentes. La función de esos versos es la de reforzar, hacer hincapié, en la idea o sentimiento que se esté plasmando. Como cuando dice que no faltó ningún pueblo, ni uno, ni dos, se refuerza la idea de que no faltó ninguno. O, los seres que fueron creados, contruidos, formados, originados.

Los paralelismos cumplen también funciones dentro de la tradición oral y cultural (Craveri, 2005), pero no se profundizará en ellas por quedar fuera del foco de la investigación.

## **B. El estilo de Luis de Lión**

Del escritor Luis de Lión se analizaron dos obras, su novela y libro más conocido, *El tiempo principia en Xibalbá*, y uno de sus poemarios, *Poemas del Volcán de Agua*. Este análisis, al igual que el anterior se hacen con el propósito de comparar ambos estilos más adelante. El primero, en su edición a analizar, tiene una longitud de ciento dieciocho páginas y está dividido en seis capítulos: «Primero fue el viento...», «La otra mitá de la noche ya no durmieron...», «Y el día llegó...», «Y de verdad estaban vivos...», «Epi...tafio» y «Prólogo».

Los capítulos varían en longitud siendo el más corto el «Prólogo», el último capítulo, de sólo cuatro páginas y el más extenso «Primero fue el viento...», el primero, con treinta y seis. El resto cuenta con veintiocho, veintidós, veintidós otra vez y ocho respectivamente.

Por su parte, el poemario comprende treinta y seis páginas de la antología *El papel de la belleza* y está conformado por quince poemas. Cabe mencionar que en la antología se agrega un poema, «Hijo mío», que no estaba incluido en la edición del 2009 del poemario. Los poemas varían en extensión siendo el más corto «poema de la niña» con doce versos, mientras que el más largo es el anterior, «poema a mi niño», con noventa y un versos. La mayoría de los poemas se encuentran dentro de un rango que va de los treinta hasta los setenta versos.

En la contraportada de la edición de 2013 por Ediciones Del Pensativo de *El tiempo principia en Xibalbá*, Lucía Escobar escribe que la novela es “Una cínica interpretación social y de género, un juego de exploración al deseo, el poder, el pecado y el placer.”. Tiene como eje central la religión y la relación de un pueblo indígena con ella. Todos los capítulos, exceptuando «Epi...tafio» comienzan con una narración apocalíptica de la devastación de un pueblo muerto. Después de esa narración regresa a la que se podría considerar principal. En el primer capítulo se introduce al personaje de La Concha, los primeros esbozos del pueblo y la relación entre ambos. El segundo se centra en Pascual, un niño del pueblo, y su regreso luego de viajar fuera. En «Y el día llego...», el tercer capítulo, se llega al clímax de la historia, el rapto y violación de la imagen de la Virgen de Concepción. El siguiente, «Y de verdad estaban vivos...», regresa a enfocarse en La Concha y su desaparición. «Epi...tafio» sigue a Juan Caca, esposo de La Concha, luego de la desaparición. Finalmente, «Prólogo» combina ambas narraciones, la apocalíptica y la central.

*Poemas del Volcán de Agua* revela su enfoque temático con su subtítulo «poemas míos». Los poemas que contiene son personales, tratan sobre su pueblo, como pedazo de

tierra y como las personas que lo habitan. Hay poemas que hablan sobre su familia como «Hijo mío», «poema de la niña» y «poema a mi niño», este último siendo sobre su niño interno. Otros, como se dijo anteriormente, hablan sobre su pueblo como sociedad: «poema para el niño del volcán de agua» y «mi casa»; como su gente: «el rey», «poema del que pretendió ser novio», «lo héroes» y «el jefe»; a través de su naturaleza: «poema a mi barrilete», «la alfombra», «el ojo del agua» y «el poema viejo». Dentro del poemario se puede sentir un tono de melancolía mezclado con denuncia social.

La novela está escrita enteramente en prosa y en ella destaca su doble narración, mencionada anteriormente, las escenas apocalípticas y las del pueblo. Su lenguaje representa la forma de hablar del grupo étnico que está tratando de representar, una comunidad indígena, abundan grafías como «verdá» en vez de «verdad», «cateyen» en vez de «cateen», «peliarse» en vez de «pelearse», entre otras. También emplea el voseo. La última oración de la novela, “Entonces, esa noche, primero fue el viento...” (p. 147) revela su naturaleza circular ya que es también el nombre del primer capítulo.

Los poemas están escritos en verso libre sin una métrica establecida. Los poemas contienen versos de arte mayor y de arte menor siendo los más breves solo una conjunción monosilábica. Los poemas no tienen ningún tipo de rima. Luis de Lión evita las mayúsculas y las usa principalmente con intencionalidad. Anteriormente se mencionó que los poemas tienen un tono melancólico, eso se evidencia principalmente porque los poemas están escritos en pretérito.

## **1. Alegorías.**

En la novela, *El tiempo principia en Xibalbá*, la alegoría principal está construida sobre la iconografía religiosa. La iglesia es el pilar del pueblo en el que transcurre toda la

narración. La religión católica está presente también. Ambas cosas son presentadas como símbolos para representar la colonia y el racismo:

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. (2013, p. 59)

A lo largo de la novela la religión se presenta como algo ajeno, algo impuesto. Se evidencia cuando un principal besa la imagen de la Virgen de Concepción y despierta el deseo del resto de hombres:

Pero desde la noche del beso los hombres se dieron cuenta que la querían con apetito, con deseo. No, aunque el padre lo dijera ella no era sus madre. (2013, p. 101)

No llega a representar las vivencias del pueblo. Se presenta, en ocasiones como un elemento de adoctrinamiento:

Recuerdo que había fue la misa mas larga que había habido hasta entonces, pues para las otras, el padre llegaba con prisa para terminar pronto y sólo se detenía en el sermón por un rato para predicar en contra de los protestantes, de los que no había ni uno en el pueblo, en contra de los liberales y los masones, que eran parecidos a los protestantes, pero de los que nadie conocía ni uno para muestra, y de vez en cuando también en contra de los comunistas 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*; y finalmente 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. (2013, p. 46)

Queda sintetizada y explicitada la idea cuando expresan sus sentimientos hacia la Virgen y Cristo:

veían en la Virgen a una madrastra y a los cristos de la iglesia como hermanastros, pero no hermanastros comunes y corrientes sino como una especie de invasores, de ambiciosos de las tierras que sus padres les dejarían como herencia, como opresores futuros. (2013, p. 102)

Específicamente la Virgen de Concepción es representación a la belleza, pero una belleza más relacionada a la adoración del poder, a la búsqueda de conquistar lo inalcanzable: ellos, amando a la Virgen mientras hacían, se movían sobre sus mujeres, cesaban, se agotaban; lo hijos, agarrando de la mano a sus novias, pero por no poder agarrar la de la otra. (2013, p. 102)

Haciendo eco a este sentimiento:

la soñabas desnudita en tu cama, que la sentías que la oías cesa, acabar, que la probabas y no pensando en si era virgen o madre o puta sino mujer blanca, ladina, mujer del otro lado, de la otra raza (2013, p. 104)

Y, finalmente:

—Es que ella no es nuestra madre. Ella es una mujer ladina cualquiera; pero puesta aquí para darnos carita, una ladina de pueblo, qué se entiende. La prueba está en que vienen de la ciudá y entran a la iglesia y la ven como si nada. Claro, no es la Virgen de sus Catedral, no es siquiera una putita de sus cantinas. En cambio aquí todos se desviven por ella, le hacen grandes fiestas, la tienen como la Reina, pero ya se sabe por qué. —Parecía como si al hablar se estuviera vaciando, como si se estuviera desangrando una herida antigua pero aún fresca. —¿Sabés una cosa? Yo me he fijado en eso: en la ciudá los hombres de aquí buscan en las ladinas la cara de la Virgen, aquí buscan en la Virgen la cara de las ladinas. Por eso la Virgen es la Reina y ellas la niña tal, la Señó tal. En cambio, nosotras somos la Juana, la Concha, la Venancia ¡Las gallinas del patio! (2013, p. 121)

Distanciándose de las dos grandes alegorías, en los inicios de la novela se encuentra una alegoría que describe una lluvia torrencial:

Mentiras que ese año el cielo fuera chicoteado tanto por los rayos que su pellejo azul se haya puesto negro, redonde como nacido y que durante todo el invierno, no aguantando a contener su sangre muerta y para seguir viviendo allá arriba, se haya agujereado el cuerpo y haya dejado caer sobre la tierra, sobre la cara de la tierra, su lodo de vida muerta a chorros, a torrentes como por tubos prendidos en las nubes hasta vaciarse, borrando las casas, el pueblo, los caminos, las siembras como si estuvieran pintadas con lápiz, arrastrando a mucha gente de la que sólo se encontraron después pedacitos de trapo, caites, huesos quebrados, lonjas de carne podrida prendidas entre las ramas de los árboles, a la orilla de los barrancos recién abiertos como heridas. (2013, p. 53)

Hay una escena, después del regreso de Pascual en la cual él y su interlocutor son representados como un coyote y una gallina respectivamente:

Y gallina entró. Y como cacaraqueando de la alegría de que lo hubiera dejado entrar, casi voló entre los cafetales y llegó al rancho donde vivía Coyote. (2013, p. 84)

Un poco más adelante:

Lo vio como se ve a un dios soltero y hasta le tembló el corazón deseando ser Coyota. En cuanto se acercó, Coyote se levantó de donde estaba tendido, sacudió su cuerpo con orgullo y le tendió la mano. Su apretón fue duro, como de quebrantahuesos. No era más alto que Gallina pero a pesar de su tamaño, se respiración era anhelante, llena de fuerza, de vida. Parecía como si todo el aire hubiera sido creado sólo para él, para darle fuerza a esa mirada, a ese su andar, a esos sus brazos, a ese su cuerpo.

Después de su deseo de ser Coyote, Gallina sintió envidia pero luego volvió en sí asumiendo su permanente condición de ave que sentía miedo. Tenía que defenderse. (2013, pp. 84-85)

Luego del encuentro:

Desde hoy, Gallina empieza a vigilar estrechamente la casa de Coyote. En cuanto tiene tiempo sale, lo saluda cacaraqueando, se echa frente a él cacaraqueando, quiere que le rasque el ala.

Quién sabe qué pasa adentro del cuerpo, del alma de Gallina. Lo cierto es que ve a Coyote como si fuera su sombra. Y quisiera que se lo comiera porque siente que se ser-gallina se está rompiendo, rasgando. Quisiera metamorfosearse en Coyote para ser como el otro porque tiene miedo. (2013, p. 88)

En *Poemas del Volcán de Agua* hay una serie de poemas alegóricos. El primero de ellos que aparece es el de «poema para el niño del volcán de agua» en el que se personifica San Juan del Obispo en un niño:

vive en los brazos del volcán de agua  
porque es hijo de ese padre.  
tiene más de 400 años,  
aunque apenas empieza a ser adulto. (2020, p. 41)

El niño alegórico comparte parte de la historia de San Juan del Obispo igual que parte del rol y relación percibidas por el autor con otras partes de Guatemala:

ahora construye en nuevo techo  
porque el otro lo derribó el terremoto. (2020, p. 41)

Y unos versos más adelante:

ha sido soldado de quien lo oprime  
y no tiene ni voz ni voto en las cosas de la tierra.

por eso, deposita gotas de trabajo  
en las alcancías de la iglesia,  
pues cree aún que no hay aquí posibilidades de paraíso.  
mira mucho para el cielo y también para su surco  
porque ama como nadie el invierno y el verano se prolonga,  
siembra de todo para cosechar de todo,  
pero más siembra esperanza y cosecha desconsuelo.  
la ciudad lo deslumbra con una cara de su moneda,  
pero al ir a conquistarla, le da la otra. (2020, p. 41)

En los últimos versos revela la alegoría cuando presenta el nombre del niño y sus características:

san juan es su nombre; del obispo su apellido.  
es semiindio, semianalfabeto, semiingenuo.  
ahora todavía tiene un pedazo de tierra donde poner el pie;  
pero, mañana...  
bueno, ya no tarda en ser todo  
del color de esta bandera. (2020, p. 42)

El poema siguiente, «poema para mi cielo», también es alegórico. Se construye principalmente sobre la representación del conocimiento, la experiencia, con el cielo:

claro  
que también  
mi cielo era pequeño:  
se tendía  
del cráter del volcán de agua a las montañas de sumpango  
y del cráter del volcán de fuego al cerro del cucurucho

y bajo ese techo  
sólo estaban mi aldea y otros pueblos  
y una sola ciudad...  
sí, yo no sabía que el mundo era redondo  
y más bien creía que si me subía al cerro de enfrente  
podría tocar el cielo  
y mancharme los dedos de azul. (2020, p. 44)

En esa estrofa limita el espacio conocido a su aldea, los pueblos y la ciudad. Esa limitación va acompañada con conocimiento limitado «yo no sabía». Unas estrofas más adelante, el cielo crece:

pero crecí  
y mi cielo se volvió adolescente  
y, en lugar de barriletes, se pobló de flores  
y, en lugar de ángeles, se pobló de vírgenes.

y  
crecí más  
y conocí el sur  
y entonces se juntó la sal del mar con el azúcar  
de mi cielo.

y  
crecí más y más  
y mi cielo se prolongó por otros rumbos. (2020, pp. 44-45)

El cielo del que se habla crece una vez se conoce más «y conocí el sur». Poco a poco se prolonga a medida que el narrador crece. Llega a su conclusión en la última estrofa:

ahora, claro que aún se matiza de pájaros,

barriletes,

árboles,

hojas,

aviones,

etcétera,

pero definitivamente

ya no es infantil ni aldeano

sino adulto,

maduro como una fruta,

lleno de cicatrices y pronto a adquirir arrugas,

es decir,

con las huellas naturales de la vida,

pero es también un cielo internacional

porque es la prolongación de otros cielos,

porque es parte de este azul de todo el mundo. (2020, p. 45)

Con el tiempo, el cielo adquiere cicatrices y arrugas por las experiencias. También, la consciencia se vuelve internacional. El cielo se prolonga y une a todos los otros cielos.

El poema «mi casa» es una descripción alegórica del útero materno:

y protegido por esa casa,

que parece de cuento pero no lo es,

y en medio de esa agua

navegaba yo,

y navegaba feliz sin ahogarme,  
como un pez  
navegaba,  
buscando puerto  
navegaba,  
navegaba  
mientras me preparaba para salir a este mundo,  
navegaba. (2020, pp. 48-49)

De manera similar el poema «poema a una señorita» es una descripción alegórica de una campana. Se representa su sonido como un dulce canto:

ella convocaba  
a las fiestas  
con su voz de señorita  
y los niños nos bebíamos esa miel  
por los oídos.

por eso, el sueño de todo niño  
era crecer  
para subir al campanario  
y derramar  
su azúcar sobre el valle. (2020, p. 51)

Y su forma y su color como flores y polen:

las flores  
habían formado su metal  
a través

de las abejas.

era de polen. (2020, p. 51)

El siguiente es «el ojo del agua». En él se describe el lago de Atitlán y la población que lo rodea representándolo con un ojo:

ya era el maestro de sus hijos

y él siempre estaba vigilante

si yo era bueno y si les enseñaba la verdad.

de otro modo,

no me explico sus mutadas de silencio.

pero tenía todo el derecho,

era el padre. (2020, p. 61)

A lo largo del poema se le van atribuyendo más características:

yo vivía

en su ceja de guardabarrancas y pinos

y,

a veces,

descendía

hasta sus pestañas de casas, campanarios y hombres

y me lanzaba adentro de sus aguas.

claro que nunca me secaba.

de sus aguas yo salía transparente.

como una gota de rocío

al que sólo un rayo de sol le hiciera falta

para convertirme en pájaro. (2020, pp. 61-62)

Finalmente, en el poema «el jefe» se representa un juego de cincos como una guerra:

jugábamos en grupos,  
formábamos partidos  
que se peleaban la capital  
como le decíamos al agujero primero.  
una vez ganado éste,  
todo era fácil.  
el segundo y el tercero  
y, luego, el retorno para hacer cuarto en el segundo  
era sencillo.  
pero, luego, venía el combate final,  
el quinto,  
que se llevaba a cabo en el primero.

no había pena si se estaba a la ofensiva,  
pero si se estaba a la defensiva  
porque nadie de nosotros había ganado el primero,  
entonces,  
el jefe,  
el estratega,  
el con nombre de segundo dios  
pero, como nosotros, tan terrestre,  
el teórico de la experiencia suya y nuestra,  
nos enmontaba en las vecinas cumbres  
y...

sí, nos convertía en feroces guerrilleros de los cincos. (2020, p. 76)

Cada uno de los libros tiene alegorías con un tema distinto. En *El tiempo principia en Xibalbá* están relacionadas con la religión y sirven para denunciar el colonialismo, el racismo y temas similares. Todas excepto en la que se describe una lluvia torrencial. Por una parte, personificando esos elementos en la imagen de la Virgen de Concepción. Por otra, se encapsula en el concepto de la religión.

Por su parte, varias de las alegorías dentro de *Poemas del Volcán de Agua* están relacionadas con el hogar común, como pueblos y aldeas, u hogar individual. El hogar es lo representado en los poemas «poema para el niño del volcán de agua» y «el ojo de agua». En el caso de «mi casa» está presente en ambas formas, una casa física, una edificación, para representar el hogar que es el útero materno.

En el caso de «poema para una señorita» se personifica un objeto, la campana como una señorita, al igual que San Juan del Obispo en «poema para el niño del volcán de agua» y, de manera más reducida, el lago de Amatitlán en «el ojo de agua». Las estrofas de «el jefe» es la única alegoría que no está relacionada con el hogar ni es una personificación.

## **2. Dualidad.**

“La Virgen de Concepción era una puta.” (2013, p. 38) Con esa oración se establece la dualidad central dentro de *El tiempo principia en Xibalbá*. Concha ha tenido relaciones sexuales con todos los hombres del pueblo, pero físicamente es comparada con su opuesto:

La Virgen de Concepción:

Y que, además, era incansable pero que no perdía su cara de trece años o sea el tiempo en que alguien descubrió que se parecía a la Virgen de Concepción que había en la iglesia y de donde le venía su apodo: el mismo pelo, la misma cara, los mismos ojos, las mismas pestañas, las mismas cejas, la misma nariz, la misma boca y hasta el mismo tamaño, con la diferencia nada más de que era morena, que tenía chiches, que era de carne y hueso y que, además, era puta. (2013, p. 38)

Más ejemplos se registran en la Tabla B1.

No sólo son Concha y la Virgen de Concepción los personajes duales, sino también, aunque de una manera mucho menos evidente y, tal vez, más abstracta, Juan Caca y Pascual. Ellos dos representan naturalezas distintas y cada uno se relaciona con las primeras.

La relación del pueblo con las Virgen de Concepción plantea otra dualidad, en este caso de sentimientos. Por un lado, el amor y deseo que le tienen como mujer ladina y como personaje religioso. Por el otro, el odio porque en ambos casos anteriores, representa la opresión. Cuando Pascual está desvistiendo a la imagen se da cuenta de esta dualidad en el trabajo del escultor:

hasta que ella quedó limpia, pura, brillante en toda su desnudez, en toda la madera, con nada más la ropa simulada de la misma madera que tenía encima, una tela delgada, apenas gruesa de escultor ¿indio?, sí, indio, le había dejado tan sólo para disimular su amor y su odio. (2013, p. 98)

El amor y odio que genera la imagen de la Virgen en las mujeres, hombres y jóvenes del pueblo se registra en la Tabla B2.

Otro ejemplo es como Concha ha tenido relaciones con todos:

¿Quién le faltaba en la lista? Volvió a repasar casa por casa de calle por calle. Y nadie. Todos habían puesto su lápiz en su vagina. Le habían dejado allí sobre su montaña su tinta semitransparente, su ejército de espermatozoides indios. (2013, p. 51)

Pero de todas formas fue casi expulsada del pueblo según la petición del sacerdote: La exigencia era que había que echarla del pueblo. Pero simplemente se mudó a otro rancho en donde, solitaria, actuaba con más libertad. 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. Y de allí ya no pasó. (2013, p. 41)

Otra dicotomía planteada a lo largo del texto es la del color. No sólo del color de piel que se ha evidenciado a lo largo de los extractos anteriores, principalmente entre Concha y la Virgen de Concepción. También oponer los colores blanco y negro, unas veces representado como suciedad-limpieza. Se encuentra principalmente cuando se habla de la Casa Blanca, el hogar de Juan Caca, característico por ser completamente blanco:

—No hagás eso, ve que el señor se puede enojar. Aquí todo está limpio y vos ya lo vas a ensuciar. (2013, p. 37)

Cuando Concha se va a vivir con Juan Caca a la Casa Blanca, ésta, a ojos del pueblo, deja de ser blanca para volverse negra:

Tenían miedo de que la negrura que había invadido a él, a su cama y a su casa también los invadiera a ellos, y, aunque tuvieran necesidad, ya nadie llegó a su casa, no tanto porque habiendo ya para quien su dinero y su maíz y sus flores no les diera nada, sino porque su blancura ya era negra. (2013, p. 43)

El color percibido cambia otra vez después de que los habitantes de la Casa se casaran:

Y desde ese día, la casa negra volvió a ser blanca en la lengua de toda la gente que solo esperaba que la manchara de lodo, basuras y travesuras el niño milagro para que, aunque sucia, pareciera más blanca. (2013, p. 47)

También aparecen esos colores cuando el viejo amigo de Pascual, referido como Gallina, va a visitarlo:

Y Gallina sacó de un matate que traía al hombro una manta llena de maíz blanco y otra llena de frijol negro y se las puso en las manos. (2013, p. 87)

Estos alimentos aparecen mencionados cada vez que llegan los pobladores a la Casa Blanca, son los alimentos básicos, pero no se referencia explícitamente el color excepto en este caso.

Concha también abandona a Juan Caca con base en esta dicotomía en su versión sucio-limpio:

—No te quiero porque no te manchás las manos con mierda... (2013, p. 124)

La última dualidad presente y que se va a tratar de la novela es la de vida-muerte. Está presente principalmente en los pasajes apocalípticos:

Todos respiraron. Pero fue peor. Porque entonces, después de haberse apagado el balazo, todo pareció como antes de la vida, como antes del mundo. Como en el tiempo de la nada. (2013, p.32)

En todas estas escenas, la división entre la vida y la muerte se ve desdibujada. En el pasaje anterior todo lo que rodea a los personajes parece pertenecer a la muerte. En otros casos son los mismos personajes los que no están seguros si están vivos o no:

Pero como ahora eran los segundos los de hule, empezaron a hacerse la señal de la cruz cuando se rozaban porque creyeron que tal vez ya estaban muertos desde hacía tiempo pero que aún no se habían dado cuenta y se sintieron difuntos ya muy viejos que ahora sólo estaban espantando y espantándose, se sintieron ánimas de hombres que por ánimas sólo podían vivir en la oscuridad, y pensaron que si estaban velando la luz del sol era para dejar de seguir penando, ya que la oscuridad no les servía siquiera para hacer más muertecitos. (2013, p. 66)

En este pasaje no sólo se muestra confusión sobre su vida, sino se menciona la inhabilidad de procrear, crear más vida, referidos como «muertecitos», mientras se mantengan en la oscuridad. Esta confusión continúa en el capítulo siguiente:

Después, empezaron a buscarse, a verse, a reconocerse. Pero todavía se espantaban entre sí, se miraban y salían corriendo, se metían debajo de las camas y trataban de recordar qué día habían muerto, qué olor tenía la caja fúnebre, el silencio y el tiempo, cómo había sido el dolor de la primera mordida del primer gusano; y luego, se habían salido de la tierra y habían colado, si habían pasado junto a la luna, junto al sol y hasta qué punto más allá de la última estrella habían llegado, (2013, p. 93)

Cuando la madre de Juan Caca la aconseja conseguir esposa:

A veces creo que ya me he muerto y que sólo porque te veo solito me regreso. (2013, p. 131)

Y, finalmente, cuando Juan Caca está desesperado por haber sido abandonado por Concha y se ve en el espejo:

Se paró frente al pilar, pero con miedo, sin mirarse todavía, sólo asomando la cara poco a poco. Cuando creyó que ya estaba todo él del otro lado, entonces atravesó los ojos para saludarlo, para que lo saludaran, para que le dijeran que no tuviera pena, que estaba El con El acompañándolo. Pero del otro lado sólo estaban sus huesos, sólo su calavera recién muerta, con algunos pedazos de carne todavía, pero muy mínimos, apenas retacitos podridos. (2013, p. 141)

Esas fueron las dualidades presentes en *El tiempo principia en Xibalbá*. A continuación se comenzará con las presentes en *Poemas del Volcán de Agua*.

El primer poema que se construye o utiliza el recurso de la dualidad es «Hijo mío» en el que el nombre de su hijo, Luis Ixbalanqué, da pie a nombrar al personaje del *Popol wuj* o *Popol Vuh*, según la grafía de Luis de Lión:

Si te he sacado del Popol Vuh no ha sido por gusto.

Aquí las tareas son muy grandes y de niños como vos se necesitan miles.

Por eso te dije:

—Basta ya de ser leyenda, es necesario que estés aquí de carne y hueso.

—Y te arranqué de las páginas de nuestro gran libro. (2020, p. 57)

Esta representación dual entre su hijo y el personaje sirve para hacerle un llamado a la acción:

Pero en lo que no estoy de acuerdo es en que no te des cuenta

que estemos en pleno Xibalbá y no usés tu cerbatana. (2020, p. 57)

Y también en los últimos versos:

¡A preparar, pues, tus bodoques de acero y tu cerbatana

de fuego! (2020, p. 58)

Establece también relación entre la realidad del autor con el texto al mezclar las armas de cada momento. «bodoques de acero», bodoque como lo que disparan las cerbatanas, de acero representando balas. «cerbatana de fuego», haciendo referencia a un arma de fuego.

También lo hace con el contexto general:

Mirá los informes de Amnistía Internacional.

Mirá los periódicos, la tv.

Oí la radio.

¿Verdad que está aquí?

Y más cruel ahora que en la leyenda. (2020, p. 57)

En «poema a mi niño» se plantea en varios versos una dualidad entre trabajadores rurales y animales:

el niño es un esclavo,

lleva en la frente

la huella del mecapal

como una marca de ganado. (2020, p. 64)

En la estrofa siguiente:

mientras sube el volcán,

es una hormiga.

lo manchan el azul y el verde. (2020, p. 64)

Unos versos más adelante:

él se sube a los árboles

y se desplaza entre las ramas como una ardilla,

él corta las frutas,

ella las recoge.

más tarde,

ambos descenderán y dejarán el volcán atrás,

pero descenderán como dos bestias de carga:

ella aplastada bajo el peso de un canasto,

él, doblegado por el peso de una red. (2020, pp. 64-65)

Y, finalmente:

mañana,

otra vez dejarán atrás la aldea,

pero esta vez será camino a la ciudad,

a pie recorrerán la carretera,

nuevamente, aplastados, doblegados por el peso de la carga,

irán sudando como bestias; (2020, p. 65)

Una vez más se utiliza este recurso en el poema «los héroes», en este caso para denotar las diferencias entre los niños que juegan al fútbol:

eran altos

y presumían del verde

o  
del azul  
con que miraban  
y del amarillo que les chorreaba en la cabeza,  
eran hijos  
de los dueños de la casa de tejados,  
del pequeño cementerio  
y  
de la parte del volcán que producía manzanas.

éramos pequeños  
y  
morenos,  
éramos campesinos,  
pero sobre todo,  
éramos descalzos  
y los pies de ellos presumían de llevar un cuero  
recubriéndolos. (2020, p. 73)

En ambos textos de Luis de Lión predominan las dualidades que se terminan mezclando o confundiendo. Ya sea Concha y la Virgen de Concepción, el amor y el odio, la vida y la muerte, trabajadores y animales, Ixbalanqué hijo y mitológico. Las dualidades que se mantienen opuestas son únicamente el blanco y el negro de la casa de Juan Caca, al igual que lo sucio y limpio, y los niños del poema «los héroes».

### **3. Metáforas.**

*El tiempo principia en Xibalbá* comienza con una metáfora:

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. (2013, p. 29)

Esta primera metáfora sirve para describir la corriente de aire que llega al pueblo y da inicio a la novela. Una novela con gran cantidad de metáforas. La siguiente se utiliza para describir el sonido que surge luego del viento:

Un hilo fue lo primero que se oyó. Un hilo largo, largo, largo. Después, al primer hilo se le unió otro. Después, otro. Y otro. Y al poco rato entre todos habían tejido una salve de muerto que se alargaba y encogía. (2013, p. 30)

Un poco más adelante, este tejido que fue creado con el sonido se rompe:

Pero el trapo se rompió. Sólo quedaron pedazos. Como si le hubieran metido un machetazo. Las hilachas de aullidos que estaban cerca de las trompas de los animales fueron recogidas, tragadas otra vez, rápidamente, pero las otras tardaron mucho en deshacerse en la noche de los oídos asustados. (2013, p. 31)

Después del ruido causado por los animales representado como el trapo o tejido de los extractos anteriores son las personas las que comienzan a hacer ruido:

Oyeron cómo de repente sus dientes chocaron unos contra otros para sacarse chispas y calentarse, sintieron cómo se les quebraban los huesos y el pellejo se les chupaba como si quisiera ponerse al revés buscando algún sol que hubiera adentro. (2013, p. 31)

Lo que causó el ruido, el castañear de los dientes y el temblar del cuerpo, fue el frío. Frío que desaparece con “sus costales de hielo a la espalda” (2013, p. 32), otra metáfora. Este periodo después del paso del viento está cargado de metáforas. Después del frío llegó el miedo:

Entonces el miedo que estaba en el pellejo del presentimiento se volvió un animal que se puso a arañas, como los chuchos, en las puertas de los corazones. (2013, p. 32)

Una madre le pide a su hijo que no toque nada utilizando una metáfora: “amarrarte las manos traviesas con un lazo invisible.” (2013, p. 37). Se describe la delgadez con otra: “se fue poniendo puro huesito de la buena tuberculosis.” (2013, p. 40). Y un beso:

Pero el hombre inmediatamente siente que encima de él hay otra boca que les está robando el oxígeno y se defiende. (2013, p. 56)

En el momento en el que Pascual regresa al pueblo. En sus ojos se encuentran sus vivencias:

Y a este pueblo vos regresaste; vos, el que aquí dejó enterrado su ombligo y se llevó su vida, el que regresó por su ombligo para morir junto a él pero dejó en otro lado lo mejor de su vida; vos, el que regresó con los ojos llenos de mundo, mundo odiado, mundo ladino en donde fuiste discriminado; (2013, p. 60)

Esta metáfora se repite cuando los pobladores están tratando de verificar si están muertos o vivos:

se miraban los ojos si los traían azules de tanto cielo y si sus ropas eran pedazos de nubes con hilos botones y zíperes de estrellas; (2013, p. 93)

Cambia la forma de representar los conocimientos que tiene una persona cuando Juan Caca es rechazado por Concha. El conocimiento ya no lo llevan en los ojos sino sobre los hombros:

Se había ido niño indio, aunque su tata tenía dinero, y había vuelto adolescente, cargado de otro mundo, de otras costumbres. (2013, p. 121)

Al inicio del segundo capítulo, el tiempo se narra lento mientras las personas esperan la salida del sol:

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 tetuntes de los cerros. (2013, p. 65)

En esa oscuridad se vuelve a asentar el miedo, quedando mudos de él:

Entonces, los pedazos de lengua que todavía les sobraban terminaron de comérselos las hormigas del miedo. (2013, p. 66)

Se le recrimina a Pascual el no ser hijo de su padre ni de su madre. No ser como los demás, no haber trabajado la tierra:

Bueno, claro que sí, claro que vas a la tierra, a la tierra que te heredaron, pero no como el hombre que se rompe sobre el surco sino el finquerito de aldea que sos. (2013, p. 67)

Se repite la metáfora para decir delgado cuando nace Pascual: “Era un huesito” (2013, p. 71) y más adelante se le dan características de un perro cuando se hace el inocente: “con la cola entre las canillas” (2013, p. 73). Cuando regresa al pueblo y los otros personajes tratan de recordar quién es, el recuerdo se convierte en un objeto:

Quienes lo vieron llegar se preguntaban: —¿Dónde he visto a este baboso? —y volvían a verlo y trataban de buscarlo debajo de todos sus recuerdos y de capturarlo en el instante en que se les había metido por primera vez adentro de la cabeza. (2013, p. 78)

Se mantienen como un objeto cuando amanece para el pueblo arrasado y las personas comienzan a recordar:

pensaron si pensaban y luego empezaron a caminar para atrás, de reculado, a chocar contra todos los recuerdos, (2013, p. 95)

Y cuando empiezan a soñar:

y cuando recordaron todo empezaron a caminar para adelante, a chocar contra todo lo que deseaban, (2013, p. 95)

Cuando regresa busca la cantina porque se dice que “traía además un ladrillo seco en la garganta” (2013, p. 80). Al pájaro piscoy se le caracteriza como “pájaro del presentimiento” (2013, p. 107). La metáfora se invierte más adelante cuando se presenta como un pájaro algo que no lo es:

Pájaro de bronce, pájaro importado, pájaro católico y, además, amujerado, la campanona de la iglesia, (2013, p. 108)

La campana pasa de ser un pájaro a adoptar indumentaria humana unas líneas más adelante:

Pensaron que los tres vergazos que dio el badajo en la nagua de la campana habían sido obra del viento. (2013, p. 108)

Regresa la campana una vez más al final de la novela para romper con la quietud:

Y sólo de repente, el doblar de las campanas rompían el trazo detenido del aire y el avemaríapurisimasinpecadoconcebida detrás de algún ataúd como empujándolo para que navegara pronto en el polvo. (2013, p. 145)

Se describe la lucha luego de la desaparición de la Concha vuelta Virgen diciendo que “todos hacían retazos el aire con sus machetes” (2013, p. 119). Cuando Juan Caca cae dormido:

Porque entonces sí la cabeza se le puso negra, la noche se trasladó de afuera a dentro de su cabeza y... (2013, p. 129)

A lo largo de la novela se encuentran múltiples metáforas relacionadas con el cielo y los cuerpos celestes. La primera de ellas se encuentra en el inicio:

Entonces, los chuchos se salieron de donde se habían escondido durante el viento, caminaron para las puertas de calle, se sentaron y, mirando para donde el sol se desbarranca, empezaron a hacer coro largamente (2013, p. 30)

El sol que se desbarranca representa la caída del sol, el atardecer. Más adelante, es el cielo nocturno el que se describe:

Arriba, clavadas en el gran techo de lámina azul, las estrellas temblaban, imposibilitadas de reunirse y darse ánimo. (2013, p. 33)

Cuando Pascual, de joven, le corta el dedo a uno de los niños que lo acompañaba: El dedo estaba solitario, recostado sobre la mesa del cielo cuando de repente, zas, algo brillante se levantó del suelo (2013, p. 75)

Al inicio del tercer capítulo, luego de la oscuridad:

Pero no era el mismo de todos los días sino otro, uno totalmente nuevo porque llegó sin anuncios de pájaros y de repente y cuyo sol de cobre nació del lado contrario a donde siempre nacía y no débil sino tan fuerte que les aventó tanta luz y tanto calor que algunos se quedaron ciegos y otros estuvieron a punto de incendiarse. (2013, p. 93)

Un poco después, habiendo cuestionado si estaban vivos o muertos:

si habían atravesado a nado o a pie el Jordán del cielo. (2013, p. 93)

De manera inversa, también se utiliza los cuerpos celestes para representar algo más:

Entonces, la que llevaba, después de mirar para adentro con los soles negros de sus ojos, se puso a bailar otra vez. (2013, p. 34)

Otro gran tema en el que abundan las metáforas es la sexualidad. Los órganos sexuales y el acto mismo se describen metafóricamente a lo largo de la novela:

Tendida sobre la cama, nerviosa, ansiosa, dudosa, sintió cómo su hombre le levantó el fustán sólo hasta la barriguita, se sacó algo de la bragueta de su calzoncillo y se la

puso en la puerta rodeada de negro alambres que tenía en medio de su cuerpo y empezó a metérsela. (2013, p. 39)

Se registran estas metáforas en la Tabla B3

Esas fueron las metáforas encontradas en *El tiempo principia en Xibalbá*. A continuación se presentarán las de *Poemas del Volcán de Agua*, aunque el grueso de ellas sean parte de las alegorías tratadas anteriormente. La primera de ellas, en «poema para el niño del volcán de agua», une el sudor de los trabajadores con monedas “deposita gotas de trabajo / en las alcancías de la iglesia,” (2020, p. 41).

En el poemario continúa siendo el cielo el objeto de metáforas. Una de ellas se encuentra en «poema para mi cielo»:

mi cielo

era un barrilete azul

que yo volaba desde el llano de carmona.

o

una cabeza llena de piojos luminosos

o

un nido lleno de innumerables huevecillos. (2020, p. 44)

«poema a mi barrilete» es casi una recopilación de diferentes metáforas para describir un barrilete. En el primer verso representándolo como el sol, literalmente, “era un sol” (2020, p. 53). Unos versos más adelante, cambia de ser el sol a ser una flor:

era una corola

que del jardín verde de la tierra

volaba

a florecer

al jardín azul del cielo, (2020, p. 53)

Inmediatamente después de ser flor se convierte en sirena:

era una sirena

que nadaba

en un océano de aire, (2020, p. 53)

Y finalmente, en un pájaro:

era un pájaro,

del cual

yo recogía

solamente las plumas

olvidadas en la hierba.

porque era ajeno

y no mío. (2020, p. 53)

En todas las metáforas va acompañada con una que convierte el cielo en el medio por el que se mueva la nueva representación del barrilete.

El poema «la alfombra» reemplaza completamente un valle por una alfombra:

por la suavidad de su grama,

por su color,

era,

en verdad,

una alfombra verde

en cuyo centro había

una flor de piedra. (2020, p. 55)

En el poema «el rey» se encuentran dos metáforas relacionadas con los animales.

Primero haciendo referencia a la cantidad de pájaros:

el rey

amaba a todos los árboles,  
pero más  
a los que se llenaban de flores  
porque eran imanes  
para atraer  
lluvias de pájaros y abejas. (2020, p. 59)

Y más adelante con relación al canto del guardabarranca:

nosotros jugábamos de guardabarranca  
-ese pájaro que toca la flauta  
dulcemente- (2020, p. 60)

El niño de «poema a mi niño» piensa en sus propias metáforas para describir lo que ve  
en su día a día y su propia condición:

el niño es un poeta,  
lleva en su lengua  
cientos de palabras para nombrar las cosas:  
al pino: pino,  
al encino: encino;  
al barranco: cajón de marimba;  
a los pájaros: aviones;  
a los insectos: chompipes, vaquitas, etcétera  
el niño es un esclavo,  
lleva en la frente  
la huella del mecapal  
como una marca de ganado. (2020, p. 64)

Una metáfora que se repite de la novela es la de concentrar el conocimiento y las vivencias de una persona en sus ojos. Se encuentra en «poema de la niña» en la que su inocencia se representa como “sus ojos eran vírgenes” (2020, p. 67).

Cuando los niños del poema «los héroes» comienzan a jugar fútbol “el campo de alegría se transformaba en uno de batalla” (2020, p. 74). El uso del vocabulario de guerra también está presente en el poema «el jefe» en el que se describe a este personaje con una serie de metáforas distintas:

ése era su oficio  
y él lo teorizaba y discutía con nosotros.  
por eso era nuestro jefe.  
era un artista del pulso,  
un poeta de su técnica.  
era un estratega de los cincos. (2020, p. 76)

La escritura de Luis de Lión es rica en metáforas. La mayor parte de ellas se construyen dando características humanas o animales a quienes no las poseen. Incluso, como en el caso de los recuerdos, conceptos abstractos se vuelven físicos. También, muchas de ellas están relacionadas con la naturaleza, ya sea siendo lo representado o siendo lo que representa.

En *El tiempo principia en Xibalbá* se repite en múltiples ocasiones el uso de metáforas para hablar de un tema. Es el caso del cielo y los cuerpos celestes que aparece a lo largo de la novela y aparece también en el poemario. Casi siempre se representa el cielo como un objeto cotidiano, como un tejido, un techo o una mesa, o, como un cuerpo de agua, como un río o un océano. También se utiliza al contrario, objetos cotidianos se representan como un cuerpo celeste.

Otro de los grandes temas es la sexualidad en el que en la novela abundan las formas de representar los órganos sexuales y las relaciones sexuales. Este tema no es tratado en el poemario.

Finalmente, uno que está presente en ambos, aunque no en muchas ocasiones, es la de concentrar los conocimientos o las vivencias de las personas en sus ojos. Aparece en la novela con el personaje de Pascual y los pobladores después del viento. En el poemario en «poema para la niña».

#### **4. Paralelismos.**

Las construcciones paralelas y las repeticiones en general dominan *El tiempo principia en Xibalbá*. Cuando llega el viento y reina la confusión:

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. (2013, p. 30)

En el párrafo anterior se da una estructura circular, termina donde comienza. Ambos extremos son estructuras paralelas, unos buscan a otros, lo único que cambia es el orden. También se presenta una repetición que da fuerza a la idea original, que los pájaros no pueden moverse.

Cuando llega la carretilla luego del viento:

Pero la señora Pancha, la viajera del pueblo, no vivía por el cementerio. Ni ninguna otra. Nadie, pues. Ni los recuerdos. Sólo los que hora eran una mata de chipilín, de macuy, una flor de cruz, una campánula, un gusano gordo, una hormiga. (2013, p. 33)

En este caso, dentro de la lista de lo que sí vive por el cementerio el paralelo se rompe. Comienza con «una mata de chipilín», paralelo con «de macuy», pero el siguiente elemento de la lista rompe el patrón «una flor de cruz». A partir de esa ruptura se sigue el siguiente patrón con el determinante «un» o «una».

Unas líneas más abajo hay dos párrafos paralelos:

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

Abajo, con cara de brutos, los patojos 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. (2013, pp. 33-34)

Ambos párrafos comienzan indicando la posición de los sujetos: Arriba, las estrellas; abajo, las personas. No solo eso, en el segundo párrafo se repite la estructura «más los» para resaltar la actitud protectora de los padres hacia sus hijos.

Cuando se presenta por primera vez la Casa Blanca, el hogar de Juan Caca:

Y sólo entonces comprendías que si eras un niño debías dejar en la puerta de calle tus carritos de madera, tu rueda, tu pelota de trapo, tus cincos, limpiarte el polvo en verano o el lodo en invierno antes de poner un pie en la casa, amarrarte las manos traviesas con un lazo invisible. (2013, pp. 36-37)

Este caso funciona diferente a los anteriores. En los extractos anteriores se repetían sinónimos o acciones similares para acentuar el mensaje. En los dos casos de este extracto, se enumeran objetos de la misma naturaleza, juguetes y suciedad, para transmitir la idea de la totalidad. No es sólo que los niños no pudieran entrar esos juguetes específicamente, sino cualquier juguete. No sólo el polvo y el lodo se tenían que limpiar, sino cualquier suciedad.

En el momento es que se habla de la casi expulsión de Concha del pueblo:

Fue por gusto que las mujeres -madres maduras, madres jóvenes, madres abuelas y solteras- le hicieran la señal de la cruz, le quemaran chile seco, la maltrataran, le quisieran pegar. Allí se detuvo. Y por ser un lugar solitario, con más libertad recibía a abuelos, padres e hijos para que o agotaran sus últimas reservas, o variaran un poco, o se estrenaran o se reestrenaran. (2013, pp. 41-42)

Este extracto contiene múltiples estructuras paralelas. Primero se trata las acciones y sentimientos de las mujeres y luego las de los hombres. Después, la enumeración de las personas que componen el término «las mujeres» cumple la utilidad abordada anteriormente, reforzar la idea de la totalidad de las mujeres. No solo eso, sino también que las mujeres son madres. Con los hombres pasa lo mismo, se enumera del de más edad al más joven, pero es para hacer referencia a todos. La lista de las razones para ir a ver a Concha sirve, otra vez, el mismo propósito: cualquier excusa.

El listado según edades se invierte cuando los hombres se asoman a ver a la pareja de recién casados en su cuarto:

Recuerdo que entonces los hombres que todavía tenían dudas se convencieron, que alguno que creía que lo que pasaba era que él no era hombre sino menos que hombre también se convenció de que no era ni lo uno ni lo otro sino que tal vez un santo y que todos -jóvenes, hombres, abuelos- se mordieron la lengua por sacrílegos. (2013, pp. 48-49)

Llegan Juan Caca y Concha a la iglesia para casarse y se narra con otro grupo de paralelismos:

Cuando entraron a la iglesia, ya la misa hacía rato que había principiado. Y nadie los esperaba. Ni el padre, ni la gente ni la iglesia ni los santos. Ella, desde que el padre la había descubierto públicamente de que se metía con un hombre casado, no se había atrevido a llegar otra vez a la iglesia; él, desde que se había llevado a la Virgen de Concepción a su casa, como si fuera su única vergüenza, tampoco había llegado otra vez a la iglesia. (2013, pp. 43-44)

Nadie los esperaba como enfatiza la repetición. Después, se explican las razones por las cuales ninguno de los dos había estado yendo a la iglesia, primero ella, después él.

Los feligreses lo desapruban y el sacerdote se da cuenta de ello:

Como los murmullos crecían, el padre tuvo que volverse nuevamente y vio. Primero, vio las caras adustas, arrugadas y disgustadas de la gente que lo miraba a él como a un juez de repente flojo; vio la nave de la iglesia en donde la gente esperaba no naufragar nunca y cuyo capitán parecía temblar de pronto, pese a estar anclado para siempre en la tierra; vio más allá de la iglesia como buscando a Dios, no en los santos ni en la hostia ni el Cristo de madera que no lo miraba, pues tenía la cabeza agachada de tanta muerte, sino en el cielo enmarcado en la portada del templo que como que se alargaba como un túnel; se vio el alma porque cerró por un momento los ojos para verse por dentro; y, finalmente, los vio a ellos. Los vio puros como si él cargara todos los pecados de ella y ella llevara toda la blancura de él y les sonrió. (2013, pp. 44-45)

Cada nuevo lugar que ve el sacerdote construye una escena de incertidumbre. Ni él ni los feligreses creen que los dos personajes se deberían de casar. Ese sentimiento contrasta con el último lugar en donde fija los ojos: ellos. Se convence a casarlos porque los ve puros, como se explica con otro paralelismo. Primero, él carga lo de ella; después, ella lo de él.

Concha piensa en que, tras casarse, va a poder acostarse con su esposo:

Pero lo que más recuerdo es que mucho antes de que se casaran y nadie supiera lo que ocurría en el cuarto, ella, antes de apagar la luz, se desnudaba toda, lo miraba, lo llamaba, le pedía favores, que ahora te toca apagar la luz, que mira que me duele aquí, que rásame en esta parte, que fijate que no tengo sueño, que tengo frío, que porque no te venía a acostar conmigo, sin que él le hiciera caso, sin que él le volviera la vista, y que entonces ella se mordía la lengua, se dañaba los senos, se ponía a llorar y soñaba sueños peligrosos y que cuando se casaron ella se puso feliz porque pensó que tal vez porque vivían sólo así él no le hacía nada y que esa noche del matrimonio, ella se preparó como si fuera la primer noche de su vida, pero como ni esa noche ni la otra

ni nunca, antes y después del casamiento, él se quiso dormir con ella, mejor se propuso disimular que era feliz y punto. (2013, p. 49)

La lista que hace Concha para ver con qué hombres del pueblo se ha acostado:

A la mierda...

Juan Díaz, Pedro García, Daniel Machán, Luis Sacontó, Pedro Chonay, Miguel Sicán, Rafael Baeza, José Tajtaj, Benigno Julián, José León de León, Chico Pajpaj, Cruz Castellanos, Patricio Musón, Pedro Toribio, Santos Ventura, Francisco Aquino, Celestino Vivar, Chayo Pérez, Oscar Chilío, Emilio Aguilar, Juan Gonzalez, Nicolás Chajón, etc., etc., calle por calle, casa por casa: casados, solteros, viudos y viejos, maduros, nuevos, con nombre, con apellidos, a veces con apodo cuando no se acordaba de los apellidos (2013, p. 50)

Narrando la relación que tienen Concha y Pascual:

Mentiras que haya sido en ese momento, según le habían contado sus tatas, cuando los hicieron a los dos. Mentiras de que antes de que nacieran ya se buscaran, que hayan sido ellos mismos los que empujaron a sus respectivos tatas a que se amaran, a que los hicieran, a que los tuvieran. Mentiras de que mientras crecieran se miraran, se buscaran, se desearan. Ella lo recordaba. Mentiras de que sus respectivos tatas se hayan dado cuenta de que ya no se aguantaban las ganas y que sólo esperaran a que estuvieran a punto para casarlos. Mentiras porque a ella no le importó que él se fuera al cuartel. Mentiras porque a él no le importó nada saber que ella se iba a casar. Se miraban, sí, se deseaban, sí pero como se mira o desea a cualquier mujer u hombre, no a alguien especial. (2013, pp. 53-54)

En este pasaje se repite constantemente el inicio de las oraciones: «Mentiras». No sólo eso, sino después se repite la misma estructura resaltando la mentira.

Pascual, descontento con el poco cambio que hay en el pueblo, piensa que en el único momento en el que cambia en algo es cuando llega alguna catástrofe:

Y también, sólo de repente, alguna peste: tosferina, sarampión, tuberculosis, hambre, que se lleva a los patojos, a gente ya lograda, a viejos que ya no es necesario que vivan, pero así tan natural, tan de vieja manera como la costumbre. (2013, p. 60)

Se forma un paralelo con los dos listados. Primero, las plagas; segundo, las personas afectadas. La segunda indicando que es cualquiera quien puede morir.

Las personas después del viento ansiosamente esperando la salida del sol:

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 encendían, eran como rojos granizos de fuego congelado; entonces, sobaban piedras contra piedras pero las piedras se desgastaban hasta volverse montoncitos de polvo que no alumbraban, polvo muerto, ceniza de polvo, ceniza de ceniza. (2013, p. 65)

“Nunca fuiste hijo de tu padre, menos de tu madre” (2013, p. 67) comienza un pasaje en el que se cuestiona la actitud de Pascual. Ese pasaje termina de la misma forma:

Lo que no sabés es que a quien adornaste fue a tu único padre, a tu única madre: la muerte, tu muerte.

Porque vos nunca fuiste hijo de tu padre, menos de tu madre. (2013, p. 68)

Es otra construcción circular a través del paralelismo entre la primera oración y la última.

Narrando la infancia de Pascual:

mientras rodaba y se hería y le salía sangre que no salía; mientras aprendía a caminar tantaleando por años como espantapájaros flojo, flojísimo; mientras aprendía a hablar balbuciendo gangosamente las palabras que se negaban a salir de su boca; mientras

aprendía a jugar pero solo porque aunque estuviera con otros niños éstos se negaban a prestarle algún juguete cualquiera; mientras aprendía a llorar porque todos los niños le pegaban; mientras su madre más veía que en lugar de crecer parecía como que se quedaba estacionado y a veces como que venía de regreso de la vida hasta que un día se dio cuenta que su Pascualito por fin había crecido, que no había caminado su tiempo al revés sino hacia adelante y que viviría su tiempo. (2013, p. 72)

De una manera similar se narra la vida de Pascual ya de adulto luego de escapar del pueblo:

él, que había desertado del ejército con todo y arma, que había estado en la cárcel pero por robo, que había jefeadado una pandilla de ladrones de almacenes, que había integrado otra de cuatreros en la costa, que había entrado otras veces más a la cárcel, que había pasado la frontera y había vivido por un tiempo en otro país al que nunca alguno de este pueblo iría ni en sueños, que había estado en una revolución de shute pero había estado, que había vivido con una prostituta que nunca le dio un hijo porque no quería que fuera indio igual a su padre pero a quien él amaba por su color, se sintió desolado como si recuperar algo que había perdido pero que le era inútil ya, inútil y sin embargo necesario porque para eso había vuelto. Y ya no preguntó por dónde quedaba su casa ni se recordó de su madre. (2013, pp. 79-80)

Cuando llega la Gallina a visitar al Coyote, Pascual. Y el último explica sus razones para regresar al pueblo:

—Así parece. Pero aunque te odien, el calor de tu rancho no lo vas a encontrar en ningún lado, sobre todo si sos indio. Sí, te abren las puertas pero en cuanto miran tu color, tu cara, tu pelo piensan que no sos hombre sino su remedo, que más te parecés a un animal, que tu condición es ser menos que ellos y te cierran la puerta y re abren la otra, la de la calle, la de la cárcel. Entonces, vagás, te volvés mañoso para no morir de

hambre, te volvés ladrón, andás de arriba para abajo como judío errante, No, aunque te odien aquí, este odio parece amor porque si te morís te entierran, no te dejan para comida de zopes, te lloran, te recuerdan, te ponen tu cruz. (2013, pp. 85-86)

Otra vez una composición circular. El pasaje comienza con «aunque te odien», luego cita las razones por las cuales salir del pueblo es malo. Empieza su última oración de igual manera, regresando a la idea principal, y comenta la razón por la cual es mejor quedarse.

En el momento en que los pobladores de la versión apocalíptica comienzan a recordar y a soñar se encuentra un largo pasaje lleno de paralelismos:

pensaron si pensaban y luego empezaron a caminar para atrás, de reculado, a chocar contra todos los recuerdos, por ejemplo, en las cosas banales que precedieron a la primera mitad de la última noche, luego cuando nacieron sus primeros hijos, luego cuando se casaron, luego cuando probaron o a la primera mujer o al primer hombre, luego cuando tartamudearon para decirle a alguien que lo querían, luego cuando les empezó a nacer pelos entre las canillas y/o cambiaron de voz o les brotó frutas en el pacho, luego cuando Hitler, luego cuando llegó al pueblo el primer automóvil, luego cuando el teléfono, luego cuando la primera guerra mundial de la que sólo se oyeron las noticias pero nunca los cañonazos, luego cuando el chapulín y la sequía y el hambre y tuvieron que comer guineos en lugar de tortillas, luego cuando la viruela, luego cuando llegaron los primeros protestantes que fueron apedreados y la Revolución de Barrios, luego cuando se murieron los bisabuelos que les contaban estas historias a los abuelos, luego cuando se murieron los abuelos que les contaban estas historias a los padres, luego cuando se murieron los padres que les contaban estas historias a los hijos y así hasta toparse con el último recuerdo que ya no recordaban y cuando recordaron todo empezaron a caminar para adelante, a chocar contra todo lo que deseaban, por ejemplo, un pedazo de tierra, que los hijos no se

murieran de sarampión, de tosferina, que ganaran sus años en la escuela, que cuando crecieran los niños no fueran a ser borrachos o mujerereros y que a las niñas no les fueran hacer nada antes de tiempo, que no hubiera sequía, que si el pajarito se les parara nuevamente que ya no pudiera fabricar mas muchachitos, que el próximo gobierno no fuera otro hijo de puta, que les compusieran el puente, que les bajara el agua, que les construyera otra escuela, que ya no se llevaran a los hijos al cuartel, que los patrones a donde sus hijas se iban a servir no se las cogieran y las dejaran abandonadas con hijos, que no hubiera tercera guerra mundial, que ya no hubiera ese cuento de bolos que se llamaban elecciones, que los hombres no se fueran a la luna porque eso era un insulto a Dios, que los gringos se fueran a la mierda y se hicieran mierda con los rusos pero no con otras naciones y, en fin, que estuvieran de verdad vivos y no muertos. (2013, pp. 95-96)

En esta extensa lista de paralelismos se va rompiendo la secuencia en múltiples veces agregando contexto a lo que recuerdan o sueñan. Se vuelve mucho más exacta, sin tantos cambios cuando habla de la muerte de los bisabuelos, abuelos y padres que contaban historias. Finalmente, la lista de deseos replica a la inversa la lista anterior.

Más adelante, cuando Pascual planea el robo de la Virgen de Concepción. Detalla los momentos exactos en que podía entrar y salir de la iglesia:

Había que entrar a la iglesia antes de que el sacristán subiera al campanario y diera la oración de la tarde. Había que esperar a que el sacristán terminara de dar la oración y bajara y cerrara la iglesia y se fuera. (2013, p. 97)

Luego, cuando desviste a la Virgen:

Se alejó de ella para verla, para observarla mejor, para desearla más; luego, se acercó otra vez, la tomó entre sus brazos, la apretó con toda la fuerza de su carne, la basó

abajo arriba a los lados; después, la puso sobre la cama, bocarriba, apagó la luz de la candela, le murmuró algo en el oído y se montó encima de ella. (2013, p. 98)

Cuando los pájaros creen que Concha iba a tener relaciones con Juan Caca y se reunieron para avisar con alegría sólo para quedar decepcionados:

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, etcétera, a las nueve en punto de la noche, de todos los nidos todos los pájaros: xaras, zanates, clarineros, guardabarrancas, cenizontles, espumuyes, chipes, etcétera, volaron, rondaron el pueblo en busca de una casa, se posaron en el techo, amontonados y ansiosos, y cantaron. (2013, p. 106)

De forma paralela se enumera los árboles de donde salieron las aves y las aves mismas. No sólo eso, sino que el inicio de este pasaje se repite en el siguiente párrafo “De noche los pájaros no cantan, pero hay algunos que sí. Que cantan avisos.” (2013, p. 106). Ese siguiente párrafo se enlaza con el robo de la Virgen y el hecho de que ningún pájaro avisó, excepto la campana de la iglesia.

Una vez descubierto el robo, se reúnen todas las personas del pueblo para ponerse de acuerdo sobre qué hacer:

Pero a todo esto, ya había llegado el alcalde y sus auxiliares y sus ministriles y el cofrade principal de la Virgen y su enemigo, el otro principal, y todos los demás miembros de la Cofradía y el encargado de la milicia y chiquitos y grandes y mujeres y hombres y jóvenes y viejos, en fin, todo el pueblo, preguntando, averiguando, maldiciendo, alegrándose, presintiendo males futuros, suponiendo tal vez quién, pensando por qué, decidiendo qué hacer.

—Que se cateyen las casas —dijo el señor alcalde.

—Que se cateyen las casas —respondieron los dos principales y todos los de la cofradía y todas las Hijas de María.

—Sí, que se cateyen las casas —respondieron todos los presentes. (2013, p. 109)

Otra vez se presenta la estructura paralela para dar a entender totalidad. En este caso hasta hace la aclaración de manera literal «en fin, todo el pueblo». No sólo eso, sino se repite la misma oración tres veces al final del extracto «Que se cateyen las casas», la última rompiendo el paradigma ligeramente.

En «Epi...tafío» cuando Juan Caca se asusta pensando en que una procesión va a entrar a su casa:

Pero se olvidó de su miembro cuando oyó pasos en la calle. Por la fuerza de los pasos parecían hombres. Por la solemnidad con que venían, una procesión. Una procesión de silencio. Oyó el silencio. Y se hizo un nudo. (2013, p. 137)

Una construcción paralela opuesta. Primero comienza oyendo, «oyó pasos en la calle», luego determinando que son hombre «por la fuerza de los pasos». Después, creyendo que es una procesión «por la solemnidad» y, finalmente, oyendo otra vez, «oyó el silencio».

También cuando sale de su casa después de escuchar pasar la procesión:

Pero, por inercia, del corredor caminó hacia la puerta de calle. De la puerta de calle hacia la primera esquina. Y decidió regresar. Pero, por inercia, sus pies se lo siguieron llevando por las calles del pueblo. (2013, p. 139)

Y solo unos párrafos más adelante se enumera los seres vivos que están fuera y pueden juzgar a Juan Caca:

Y de las puertas de los débiles ranchos, de las casitas de adobe salín sólo niños, mujeres, perros, gatos, gallinas, pollitos, chumpipes, patos a observarlo, a verlo como a alguno que ya no fuera de este mundo, como a un espectro-fantasma-aparecido.

(2013, p. 139)

Ese listado se repite en otros tres párrafos consecutivos:

Sólo niños, perros, gatos, mujeres, pollitos, chumpipes, patos, gallinas. Y ni un hombre. (2013, p. 139)

En cada ocasión se altera el orden y la cantidad de seres mencionados. También:

Se sintió extraño. Extraño frente a la alegría lacrimosa, enlutada, fraterna de los únicos seres del pueblo: niños, mujeres, pollitos, gallinas, patos, chumpipes, perros, gatos, perritos, gatitos. Y ni un hombre. (2013, pp. 139-140)

Y una última vez:

Era y no era. Estaba y no estaba. Había perdido la tierra y ahora se sentía menos en paz -espejo fragmentado por la piedra de su soledad, su terrible soledad en medio de la multitud -niños, mujeres, perros, gatos, patos, chumpipes, gallinas, pollitos- que lo miraban, que lo señalaban, se reían de él con lágrimas, con silencio. (2013, p. 140)

Finalmente, en el «Prólogo» se encuentra la última construcción paralela de la novela:

Y cuando fue la cosecha, todos tuvieron que auxiliarse para recoger tanta mazorca y tanto grano de frijol y llevar tantos costales y tantas redes y tantas bestias y tantos mecapales y tantas carretillas de mano y utilizar hasta a los hombres más viejos y a los hombres más niños para poder acarrear todo a las casas (2013, p. 145)

Es el momento de los paralelismos dentro del poemario *Poemas del Volcán de Agua*.

Comenzando desde el primer poema «poema para el niño del volcán de agua»:

y el domingo, como parte de una sola ceremonia,

limpia su calle, limpia su cuerpo

y se va a misa a limpiar su alma. (2020, p. 41)

En el segundo verso de este extracto se utiliza el paralelismo para dejar en claro la alegoría que domina el poema: el niño es San Juan del Obispo.

En «poema para mi cielo». Primero:

mi cielo era pequeño:

se tendía

del cráter del volcán de agua a las montañas de sumpango

y del cráter del volcán de fuego al cerro del cucurucho

y bajo ese techo

sólo estaban mi aldea y otros pueblos

y una sola ciudad... (2020, p. 44)

Y después:

pero crecí

y mi cielo se volvió adolescente

y, en lugar de barriletes, se pobló de flores

y, en lugar de ángeles, se pobló de vírgenes. (2020, p. 44)

Muchos de los versos y estrofas completas del poema «mi casa» crean paralelismos distintos:

voy a principiar por su cielo.

jamás he visto un azul como ese azul.

en él no había estrellas

pues allí nunca era de noche.

en él solo había un sol perenne,

sin invierno,

sin verano,

sin otoño.

era un sol de eterna primavera.

ahora sigo con su aire.

el aire de mi casa era suave,  
sin huracanes,  
ni temporales,  
ni polvo,  
ni basura.  
era un aire de un país no deforestado,  
de un país de muchos árboles,  
era un aire llenísimo de oxígeno,  
legítimo alimento (2020, p. 47)

La estructura de estas dos estrofas es paralela. Comienza estableciendo de qué aspecto de la casa se hablará, luego se describe, después se enumera ejemplos negativos, lo que no es, para terminar con una reafirmación de lo que sí es. Utilizando la misma estructura «era un». Un caso similar ocurre en «poema a mi barrilete». Comienza con una metáfora sobre el barrilete, y después pasa a describir cómo se mueve:

era un sol  
construido por las manos de mateo  
que volaba  
hasta abrirle un agujero  
al infinito,  
era una corola  
que del jardín verde de la tierra  
volaba  
a florecer  
al jardín azul del cielo,  
era una sirena

que nadaba  
en un océano de aire,  
era un pájaro  
del cual  
yo recogía  
solamente las plumas  
olvidadas en la hierba.  
porque era ajeno  
y no mío. (2020, p. 53)

En el poema «Hijo mío» se encuentran dos paralelismos de pocos versos. Primero:

Mirá los informes de Amnistía Internacional.

Mirá los periódicos, la tv.

Oí la radio. (2020, p. 57)

Los primeros dos versos mantienen la misma estructura, mientras que el tercero rompe el paradigma. Y, en los últimos versos, se repite el llamado al hijo para advertirlo:

Hijo mío:

Que los Kiss no te engañen con sus espejitos,

que no te hagan danzar para agotarte.

Hijo mío:

Que la muerte no te agarre cansado. (2020, p. 58)

Las primeras cuatro estrofas del poema «el rey» comienzan de la misma manera:

el rey

era descalzo

y tenía, también, la cara sucia

como un pequeño sol

lleno de manchas.

el rey

amaba a todos los árboles,

pero más

a los que se llenaban de flores

porque eran imanes

para atraer

lluvias de pájaros y abejas.

el rey

siempre nos decía

que todo lo que había en las corolas

se volvía música

que caía,

gota a gota,

al corazón de los árboles:

música

se volvían las abejas y el polen

y el color de las flores

y el color de las plumas

de todos los pájaros

no digamos sus cantos.

y el rey tenía razón:

del corazón de esos árboles,  
el rey nos había los trompos. (2020, p. 59)

La cuarta estrofa rompe el paradigma. De la misma manera, en la tercera estrofa se repite la fórmula «y el color de las» en dos versos y se rompe en el tercero.

La primera estrofa de «poema a mi niño»:

debajo de este pellejo  
está la suave piel de un niño  
que apenas duerme,  
que carga,  
que camina hasta en el sueño:  
sus pies son dos frutas sin cáscara,  
su carga es un volcán,  
su camino es de piedra. (2020, p. 63)

También la tercera:

abajo se queda su aldea  
con sus calles como serpientes,  
con sus casas como gallinas,  
con su iglesia, larga y blanca,  
como un conejo entre la hierba. (2020, p. 63)

Otra vez en la sexta estrofa:

el niño es un poeta,  
lleva en su lengua  
cuentos de palabras para nombrar las cosas:  
al pino: pino;  
al encino: encino;

al barranco: cajón de marimba;  
a los pájaros: aviones;  
a los insectos: chompipes, vaquitas, etcétera  
el niño es un esclavo,  
lleva en la frente la huella del mecapal  
como una marca de ganado. (2020, p. 64)

Una vez más en la octava:  
más debajo de su aldea está el valle,  
ancho y plano como un lago,  
y en su centro, la ciudad,  
blanca como un barco,  
con sus calles rectas,  
con sus altas iglesias,  
con sus campanas que sacuden el vidrio del cielo cuando suenan,  
con su perfume viejo de pétalo de violeta entre un libro,  
con su boca desdentada de patrona que espera. (2020, p. 64)

Y en la décima:  
el niño y la madre llegan a su fragmento de tierra,  
el niño y la madre lo fertilizan con su sudor y su esperanza,  
él sube a los árboles  
y se desplaza entre las ramas como una ardilla,  
él corta las frutas,  
ella las recoge. (2020, p. 64)

En este poema, la repetición de las estructuras cumple el propósito de transmitir la repetitividad de la vida de las personas de las que se narra. Dice el poema “mañana, / otra vez

dejarán atrás la aldea,” (2020, p. 65) y, más adelante, “algunas veces, él no irá” (2020, p. 65) dando a entender que el viaje lo emprenden una y otra vez.

También dominan los paralelismos el inicio del «poema del que pretendió ser novio»:

sobre las piedras de las calles

o

bajo la lluvia de bugambilias y rosas;

bajo la majestad de las arcadas del palacio de los capitanes generales y

del palacio del ayuntamiento

o bajo las bóvedas de los derruidos conventos;

bajo la sombra de las alamedas

o

envueltos en el perfume de los jardines y en la música de las fuentes

o en el silencio de las plazas.

ascendiendo por el cerro de la cruz

o

caminando por la calle de los pasos

tus pasos y mis pasos

tu mano y la mía (2020, p. 69)

Esta repetición se utiliza con el propósito de mostrar la incondicionalidad de la pareja.

Una repetición similar ocurre en la cuarta estrofa de «el poema viejo», otra vez mostrando múltiples posibilidades:

pero no era eso lo que me atraía

sino el verlos en fila.

y pensaba:

parecen soldados que vuelven de una batalla, derrotados,

o enfermos que vagan sin encontrar un hospital para sus males,  
o esclavos que retornan del trabajo, encadenados,  
o poetas decadentes  
o filósofos idealistas  
o estudiantes militarizados  
o ancianos sin asilo. (2020, p. 71)

El poema «los héroes» usa una estructura paralela en sus dos primeras estrofas para marcar la dualidad entre los niños:

eran altos

y presumían del verde

o

del azul

con que miraban

y del amarillo que les chorreaba en la cabeza,

eran hijos

de los dueños de la casa de tejados,

del pequeño cementerio

y

de la parte del volcán que producía las manzanas.

éramos pequeños,

y

morenos,

éramos campesinos,

pero sobre todo,

éramos descalzos

y los pies de ellos presumían de llevar un cuero

recubriéndolos. (2020, p. 73)

Finalmente, en el poema «el jefe» para describir los cincos:

para nosotros,

jugar cincos era como tomar una fortaleza.

siempre poníamos el primer agujero en una cumbre

y la barríamos

hasta dejarla lisa como una montaña erosionada.

por esa montaña subían y bajaban,

durante una, dos o muchas horas,

todas las agüitas,

todos los rocíos y las lágrimas,

todos los cielos y los océanos redondos,

todos los universos de parcela,

todos los soles,

todos los globos,

todos los arco-iris

disecados dentro de esféricos museos de cristal,

hasta conquistar el pequeño cráter

y penetrar el agujero. (2020, p. 75)

Esos fueron los paralelismos identificados en las dos obras de Luis de Lión. Estos paralelismos cumplen una variedad de funciones. Por un lado, la repetición de conceptos distintos para significar totalidad. Como cuando hace referencia a las diferentes personas del pueblo que se reúnen cuando Pascual roba a la Virgen o, justo antes, cuando se lista los

diferentes pájaros que dan avisos. Inversamente, también hay paralelismos que sirven para resaltar la ausencia. Como cuando Concha lista a todos los hombres con los que ha tenido relaciones, en esa larga lista hace falta Pascual, o cuando Juan Caca sale de casa y ve niños, mujeres y animales viendo, pero se resalta que no hay ningún hombre.

Otra función que cumplen muchos de los paralelismos es la de darle fuerza a una misma idea a través de la repetición. Es el caso de los padres que protegen a sus hijos después del viento, cuando llaman al cateo de las casas para encontrar a la Virgen, el llamado al hijo en «Hijo mío» o la variedad de colores con las que se describen los cincos en «el jefe».

Hay paralelismos que sirven para igualar dos cosas, como cuando el padre ve a Concha y a Juan Caca con la intención de casarse, las descripciones de los cipreses en «el poema viejo» o las escenas de «poema del que pretendió ser novio». Inversamente, también hay que buscan acentuar diferencias, como en «los héroes» o las narraciones de la infancia y la adultez de Pascual. También se encuentra el caso de un paralelismo que acentúa la repetición en «poema a mi niño». Y otras que tienen un propósito estético.

Formalmente hablando, abundan principalmente los paralelismos dentro de la misma oración o verso. También, se encuentran paralelismos circulares que invierten el orden de la estructura que repiten.

## VI. Paralelos entre las obras

Habiendo expuesto las características del estilo del *Popol wuj*, *El tiempo principia en Xibalbá* y *Poemas del Volcán de Agua*, en este apartado se analizan las similitudes y diferencias entre estas obras. Para hacerlo se seguirá el mismo orden con el que se analizaron los estilos individualmente. Es decir: alegoría, dualidad, metáfora y paralelismo. Nótese que se analizarán las figuras y no el contenido simbólico de las mismas.

### A. Alegoría

El *Popol wuj* es un texto con una gran carga mitológica, por lo que la mayor parte de sus alegorías buscan explicar por qué el mundo es como lo es. Ninguna de esas alegorías está presente en alguna de las dos obras de Luis de Lión. Ya sea la composición del cosmos, de la tierra, el origen de los seres humanos o las características de los animales y la geografía terrestre.

De la misma forma, la mayor parte de las alegorías presentes en los textos de Luis de Lión no se encuentran en el *Popol wuj*. Ese es principalmente el caso de los poemas alegóricos de *Poemas del Volcán de Agua*. Ni las personificaciones de San Juan del Obispo o la campana. Tampoco la representación del útero materno como una casa ni de Atitlán como un ojo.

No sólo no comparten las temáticas de esas alegorías, sino que tampoco comparten su construcción. En el *Popol wuj* las alegorías explican desde el mismo ser su naturaleza, el mismo elemento es signifiante y significado dentro de la alegoría. En los textos de de Lión siempre elementos distintos cumplen esas funciones.

En *El tiempo principia en Xibalbá* la mayor parte de alegorías, a través de elementos religiosos, buscan hacer una crítica social. Ninguno de estos aspectos se comparte directamente en la otra obra. El *Popol wuj* sí tiene alegorías relacionadas con la

espiritualidad, pero más que ser el medio para hacer una crítica, son explicaciones a las prácticas espirituales. Por ejemplo:

—¿Qué es lo que deben dar los pueblos, tú, Tojil,  
los que han venido a pedir tu fuego?, le preguntaron, pues, Balam Ki'tze',  
Balam Aq'ab,  
Majuk'utaj e  
Ik'ibalam.

—¡Está muy bien!

“¿Querrán dar sus costados  
sus sobacos?

¿Querrán sus corazones, abrazarme, yo que soy Tojil?

Si no quieren,

entonces no les daré su fuego, dice Tojil,

deben decirles. (2019, p. 130)

La petición de los dioses, lo que da origen a la práctica de los sacrificios es muy distinta a la forma en que Luis de León utiliza la espiritualidad en su novela:

veían en la Virgen a una madrastra y a los cristos de la iglesia como hermanastros, pero no hermanastros comunes y corrientes sino como una especie de invasores, de ambiciosos de las tierras que sus padres les dejarían como herencia, como opresores futuros. (2013, p. 102)

Lo mismo ocurre con las imágenes espirituales. En ambos textos están presentes, pero no comparten una construcción similar ni un propósito similar. En el *Popol wuj*, se narra su creación, cómo se convierten en piedra:

“No es realmente el mismo Sol que alumbra”, se dice en su texto antiguo.

De inmediato, también, fueron convertidos en piedras Tojil,

Awilix y

Jaqawitz;

al igual que las imágenes de los pumas,

de los jaguares,

la serpiente cascabel,

la serpiente barbamarilla.

Pero Saqik'oxol se ocultó en el bosque cuando aparecieron el Sol,

la Luna,

las estrellas

todos los demás se convirtieron en piedras. (2019, p. 141)

Mientras que en la novela de de Lión se utiliza la imagen de la Virgen de Concepción, al igual con la religión, para hacer crítica:

la soñabas desnudita en tu cama, que la sentías que la oías cesa, acabar, que la probabas y no pensando en si era virgen o madre o puta sino mujer blanca, ladina, mujer del otro lado, de la otra raza (2013, p. 104)

Las alegorías relacionadas con la espiritualidad en el *Popol wuj* usan los mismos componentes espirituales para explicar las prácticas e iconografía espiritual. En *El tiempo principia en Xibalbá* la religión se utiliza como significante de la crítica. Por lo tanto, aunque esté presente en ambos textos, en el poemario no lo está, el tema espiritual, no comparten más similitudes que eso.

Otra alegoría similar en tema y en la estructura es la personificación de lugares. En el *Popol wuj* Sipakna es la personificación de las montañas. Él las crea y, después de ser derrotado por los gemelos, queda enterrado en una:

Luego se fue metiendo boca arriba

entró por completo

ya sólo sus rodillas se miraban,  
como si se lo hubiera tragado  
cuando se derrumba la gran montaña sobre su pecho.  
Ya no pudo voltearse,  
en piedra se convirtió Sipakna.

Así, pues, fue la derrota de Sipakna por parte de los muchachos Junajpu y  
Xbalamke.

Aquel que hacía montañas, según la tradición antigua  
primer hijo de Wuqub Kak'ix.

Debajo de una montaña

llamada Me'awan, fue vencido. (2019, pp. 34-35)

Por otro lado, Luis de Lión en «poema para el niño del volcán de agua» y «el ojo de  
agua» personifica San Juan del Obispo en un niño y Atitlán en un ojo respectivamente:

san juan es su nombre; del obispo su apellido.

es semiindio, semianalfabeto, semiingenuo.

ahora todavía tiene un pedazo de tierra donde poner el pie;

pero, mañana...

bueno, ya no tarda en ser todo

del color de esta bandera. (2020, p. 42)

Y.

yo vivía

en su ceja de guardabarrancas y pinos

y,

a veces,

descendía  
hasta sus pestañas de casas, campanarios y hombres  
y me lanzaba adentro de sus aguas.  
claro que nunca me secaba.  
de sus aguas yo salía transparente.  
como una gota de rocío  
al que sólo un rayo de sol le hiciera falta  
para convertirme en pájaro. (2020, pp. 61-62)

En estos casos, un lugar es representado con un humano, ya sea en su totalidad, como Sipakna o el niño del Volcán de Agua, o en un fragmento, como el ojo. Aún así se diferencian estas analogías ya que Sipakna no representa un lugar en específico y la analogía lo ubica más como el creador de varias montañas. También, la montaña en la que acabó, Me'awan, no tiene la forma del dios ni ninguna de sus características, él solo se encuentra debajo. En cambio, los poemas de de León describen las características de ambos lugares en las características del niño y el ojo, no son los creadores.

Aunque traten temas distintos, una forma común de construir las analogías entre ambos grupos es a través de esta personalización. Se encuentra en los extractos presentados anteriormente, pero también en otros. Otros de esos ejemplos es la personificación de la Osa Mayor como Wuqub Kak'ix en el *Popol wuj*:

Es grande mi esplendor  
soy camino y  
andar seguro para la gente porque de plata son mis ojos que brillan  
cual piedras preciosas  
cual gemas verdes.  
Asimismo mis dientes resplandecen de piedras como la faz del Cielo.

En cuanto a mi nariz, resplandece tan lejos como si fuera la Luna. (2019, p. 21)

Y, en «poema a una señorita» la campana de la iglesia se representa como una señorita:

ella convocaba  
a las fiestas  
con su voz de señorita  
y los niños nos bebíamos esa miel  
por los oídos.

por eso, el sueño de todo niño  
era crecer  
para subir al campanario  
y derramar  
su azúcar sobre el valle. (2020, p. 51)

Otra forma que se comparte entre el *Popol wuj* y *El tiempo principia en Xibalba* es la representación de humanos como animales. No son análogas las alegorías, pero sí comparten esta naturaleza. En el primero, se ve principalmente con los hombres de madera que, como castigo divino, se convierten en monos:

Les hicieron daño:  
desesperados,  
corrían apresurados,  
querían subir sobre las casas;  
pero las casas se desmoronaban y ellos caían;  
querían subir sobre los árboles y  
los árboles los rechazaban,

querían entrar en las cuevas y

las cuevas se cerraban ante ellos.

Así fue, pues, la destrucción de esa gente

la gente formada,

la gente desperdiciable

cambiable;

fueron desaparecidos

se les destrozó sus bocas

sus caras a todos.

Se dice ahora que sus descendientes son los micos que habitan los

bosques;

son su señal porque sólo madera se empleó para sus cuerpos por el Creador,

por el Formador.

son los micos que parecen gente

señal de una generación de gente creada

de gente formada;

que sólo eran muñecos y

sólo gente de madera. (2019, pp. 19-20)

Los seres de madera no son considerados todavía gente y la alegoría, como la gran mayoría de este texto, está más orientada en explicar el origen de los micos que una representación de unos como otros, aunque sus características animales se derivan de sus acciones como humanos, principalmente, subir sobre las casas y los árboles. En otro pasaje del texto ya son personas las que se animalizan y son convertidos en mico, los hermanos mayores de Junajpu y Xbalamke, Jun Batz' y Jun Chowen, aunque no son presentados como parte de una alegoría:

En cuanto subieron al árbol,  
el árbol empezó a crecer,  
su tronco se empezó a hinchar.  
Quisieron bajar de inmediato;  
pero ya no pudieron descender de la cima del árbol Jun Batz' y

Jun Chowen.

Enseguida exclamaron desde lo alto del árbol:

—¿Cómo nos agarramos?

¡Hermanitos nuestros, tengan piedad de nosotros!

Este árbol nos causa espanto, hermanitos nuestros, dijeron desde arriba del árbol.

Contestaron entonces Junajpu y

Xbalamke:

—Desaten la faja de sus pantalones,

amárrense el bajo vientre dejando largas las puntas,

estírenlas como si fueran colas detrás de ustedes;

y así andarán bien, les fue dicho por parte de sus hermanos menores.

—¡Está bien!, contestaron, halándose la punta de sus fajas,

pero al instante éstas se convirtieron en colas

y ellos tomaron la apariencia de micos. (2019, p. 65)

En cambio, en la novela de Luis de León dos personajes sufren una animalización representando su carácter a través de los animales. Pascual se muestra como un Coyote, mientras que su amigo como una Gallina.

Lo vio como se ve a un dios soltero y hasta le tembló el corazón deseando ser Coyota.

En cuanto se acercó, Coyote se levantó de donde estaba tendido, sacudió su cuerpo con orgullo y le tendió la mano. Su apretón fue duro, como de quebrantahuesos. No

era más alto que Gallina pero a pesar de su tamaño, se respiración era anhelante, llena de fuerza, de vida. Parecía como si todo el aire hubiera sido creado sólo para él, para darle fuerza a esa mirada, a ese su andar, a esos sus brazos, a ese su cuerpo.

Después de su deseo de ser Coyota, Gallina sintió envidia pero luego volvió en sí asumiendo su permanente condición de ave que sentía miedo. Tenía que defenderse. (2013, pp. 84-85)

En este caso, no se explica el origen de nada, pero sí que se ven características de los humanos representadas en los animales. Coyote y Gallina representan el carácter de cada uno de los personajes, no las acciones físicas que realizan como los monos del *Popol wuj*. Donde sí se ve representada la acción física en un animal es con el «poema a mi niño», lo cual se categorizó como una dualidad, no una alegoría. El niño y su madre se ven comparados con una variedad de animales dependiendo de las actividades que realizan:

él se sube a los árboles  
y se desplaza entre las ramas como una ardilla,  
él corta las frutas,  
ella las recoge.  
más tarde,  
ambos descenderán y dejarán el volcán atrás,  
pero descenderán como dos bestias de carga:  
ella aplastada bajo el peso de un canasto,  
él, doblgado por el peso de una red. (2020, pp. 64-65)

La principal diferencia en estas representaciones entre estos textos es la naturaleza. En el *Popol wuj* los animales toman el lugar de los humanos compartiendo sus acciones. En *El tiempo principia en Xibalbá*, los animales, otra vez, toman el lugar de las personas compartiendo sus actitudes. Mientras que en el poema se ven comparados los humanos con

los animales por sus acciones. Por lo tanto, la alegoría se construye de manera similar en los tres textos, pero en ningún caso comparten su estructura o propósito.

Otra alegoría relativamente similar entre la novela y el texto precolombino es la que representa un aguacero. En el escrito de de Lión se construye una extensa alegoría describiendo un aguacero que prácticamente arrasó con el pueblo:

Mentiras que ese año el cielo fuera chicoteado tanto por los rayos que su pellejo azul se haya puesto negro, redonde como nacido y que durante todo el invierno, no aguantando a contener su sangre muerta y para seguir viviendo allá arriba, se haya agujereado el cuerpo y haya dejado caer sobre la tierra, sobre la cara de la tierra, su lodo de vida muerta a chorros, a torrentes como por tubos prendidos en las nubes hasta vaciarse, borrando las casas, el pueblo, los caminos, las siembras como si estuvieran pintadas con lápiz, arrastrando a mucha gente de la que sólo se encontraron después pedacitos de trapo, caites, huesos quebrados, lonjas de carne podrida prendidas entre las ramas de los árboles, a la orilla de los barrancos recién abiertos como heridas. (2013, p. 53)

de Lión va describiendo característica por característica y acción por acción utilizando una cadena de metáforas. En cambio, en el *Popol wuj*, se describe principalmente las consecuencias de un aguacero más que el aguacero mismo utilizando una única metáfora:

No está claro cómo cruzaron el mar,  
como si no hubiera mar pasaron;  
sólo sobre unas piedras pasaron  
allí estaban las piedras en la arena,  
y le pusieron por nombre

Piedras en Hilera

Arenas Arrancadas, llamaron al lugar por donde pasaron el mar. (2019, p. 134)

Como se explicó en su momento, aquí «mar» quiere decir un terreno inundado. En ambos casos se representa de una manera extrema, pero no hay más similitud que esa. La de la novela describe desde antes del diluvio y durante con sólo una ligera mención a lo que pasa después, mientras que la metáfora del otro texto no hace siquiera una mención a la lluvia que provocó la inundación.

La cabeza de Jun Junajpu convertida en jícaro es muy similar a un símil que aparece en las últimas páginas de *El tiempo principia en Xibalbá*. En la primera, se cuenta el origen alegórico del jícaro siendo este la cabeza de Jun Junajpu que se colocó en el árbol y se transformó en fruto:

Le cortaron la cabeza a Jun Junajpu,  
sólo su cuerpo enterraron junto al de su hermano menos  
—Vayan a dejar su cabeza en medio del árbol  
aquel que está sembrado en el camino, dijeron Jun Kame y  
Wuqub Kame.

Cuando fueron a poner la cabeza entre las ramas del árbol,  
al punto fructificó aquel árbol.

No daba frutos;  
sino hasta que se colocó la cabeza de Jun Junajpu entre sus ramas.

Éste es el árbol de jícaro que le llamamos ahora,  
“cabeza de Jun Junajpu”, se le dice. (2019, p. 52)

En la novela de de Lión, aunque no se haya incluido en el análisis anterior por estar el símil fuera del enfoque de este trabajo, se compara un fruto con una cabeza. Aunque no se haya tomado en cuenta para el análisis, se considera oportuno mencionarlo en relación a la alegoría anterior por su similitud:

Y los árboles de anona, árboles chiriviscudos, esqueletos de árbol, siempre con sólo dos o tres frutas, se poblaron de tantas como cabezas de niños había en cada caso y los palos de aguacate ya no daban de sí de tanto peso que les colgaba (2013, p. 146)

Ambas figuras relacionan las cabezas con frutos. En lo que principalmente se diferencian es que la primera también narra el origen, no sólo conecta ambos elementos. También, que la alegoría reemplaza el fruto por la cabeza mientras que el símil los compara. Y, finalmente, que el símil compara la cantidad de fruto más que la forma como lo hace la alegoría.

Pasando a una de las alegorías de *Poemas del Volcán de Agua*, en «poema para mi cielo» el cielo representa el conocimiento que se va adquiriendo, las experiencias de vida:

pero crecí  
y mi cielo se volvió adolescente  
y, en lugar de barriletes, se pobló de flores  
y, en lugar de ángeles, se pobló de vírgenes.

y  
crecí más  
y conocí el sur  
y entonces se juntó la sal del mar con el azúcar  
de mi cielo.

y  
crecí más y más  
y mi cielo se prolongó por otros rumbos. (2020, pp. 44-45)

Esta alegoría recuerda a la metáfora recurrente en el *Popol wuj* que representa el conocimiento a través de la capacidad de ver. Los horizontes son los conocimientos:

Tuvieron respiración

y podían ver;

al punto se extendió su mirada

alcanzaron a ver

alcanzaron a conocer todo lo habido debajo del Cielo.

Cuando miraban, al instante observaban y

contemplaban la bóveda del cielo,

la faz de la tierra. (2019, p. 115)

En ambos casos, mientras más amplio sea el horizonte, representa mayor conocimiento. En el caso del poema, el cielo comienza pequeño, pero a medida en que crece el narrador el cielo se va extendiendo. Al contrario ocurre en el otro caso, los humanos nacen con la capacidad de ver todo el horizonte hasta que los dioses limitan su mirada. Esta es, probablemente, el par de figuras más similares entre las alegorías. Lo único que cambia es el enfoque de la figura. En la primera, es el cielo directamente el que crece, mientras que en la segunda, es la capacidad de verlo lo que varía. Esa diferencia desaparece si se toman las metáforas de *El tiempo principia en Xibalbá* y de «poema de la niña», pero eso se abordará en el apartado correspondiente.

Esas fueron las alegorías de los textos. En términos generales, entre ambos lados de la comparación se comparten temas alegóricos, como la espiritualidad, las imágenes religiosas, los diluvios, los lugares o los frutos. También se comparten formas, la personificación y la animalización. Pero en ningún caso las alegorías coinciden en ambos aspectos. Los casos más cercanos son entre alegorías y otras figuras, como el símil en el caso de las cabezas como frutos, o metáforas, como el caso del horizonte y el conocimiento.

## B. Dualidad

Los tres textos tienen una gran carga de dualidades. En el *Popol wuj* abundan de distintas formas y en diferentes aspectos. *El tiempo principia en Xibalbá* construye su narración sobre dualidades. De los tres el que las tiene menos presente es *Poemas del Volcán de Agua*. No solo hay muchas dualidades a lo largo del texto sino que también una gran cantidad de ellas es similar entre los textos.

Las similitudes comienzan con una de las más recurrentes en el *Popol wuj* y que se ve presente de una manera ligeramente en *El tiempo principia en Xibalbá*: la de género. En el primero, a través de los paralelismos se usa esta dicotomía de género para significar un todo, todas las personas:

Madre y

Padre de la vida

de la existencia;

dador de la respiración,

dador del corazón;

Creador y

Pálpito de la luz,

de la eternidad;

de las hijas nacidas en claridad

de los hijos nacidos en claridad. (2019, p. 3)

En la segunda, aunque no se utilice exclusivamente para ese propósito, también se utiliza esta dicotomía para significar un todo:

Pero todos -padres, madres, hijos- con el amor, el rencor, el odio o los celos en

silencio, subrepticamente, clandestinamente en el corazón, sin sacarlos a los labios:

ellas, eternamente bocarriba, pasivas, odiando mientras recibían a los hombres; ellos,

amando a la Virgen mientras hacían, se movían sobre sus mujeres, cesaban, se agotaban; los hijos, agarrando de la mano a sus novias, pero por no poder agarrar la de la otra. (2013, p. 102)

En el caso de la novela se suele agregar también a los hijos para terminar de representar la totalidad, por lo que más que una dualidad termina siendo una tricotomía. A pesar de esta diferencia, el propósito se comparte: representar la totalidad de las personas.

También es muy similar la ligera dualidad dentro de las parejas de personajes entre ambos textos. Jun Junajpu y Wuqub Junajpu, Junajpu y Xbalamke, ambas parejas recorren el mismo camino y se enfrentan a los mismos retos, con la única diferencia radicando en el éxito de los últimos. Juan Caca y Concha, Pascual y la Virgen de Concepción, también pasan por los mismos eventos, aunque con los roles invertidos. Pascual y Concha son los considerados impuros que violan y corrompen la santidad de Juan Caca y la Virgen de Concepción.

Esta dualidad de personajes en ocasiones no es muy marcada. Por ejemplo, Jun Junajpu y Wuqub Junajpu se llegan a tomar como una sola entidad en vez de dos personas distintas. Esto queda mejor evidenciado cuando del escupitajo de Jun Junajpu nacen Junajpu y Xbalamke. Aunque el escupitajo haya sido solo de uno de los dos, se nombran a ambos como los padres de los gemelos:

—¡Que así sea!

Dijo la cabeza de Jun Junajpu

Wuqub Junajpu

pero no sólo fue idea de ambos lo que hicieron,

era el mandato de Jun Raqan

Ch'ipi Kaqulja

Raxa Kaqulja.

Así regresó la doncella a su casa,  
después que le fueron dados muchos consejos.

De inmediato fueron concebidos los hijos en su vientre por la sola virtud  
de la saliva  
y así fueron engendrados Junajpu y

Xbalamke. (2019, p. 55)

También, en *El tiempo principia en Xibalbá*, Concha y la Virgen de Concepción se confunden entre ellas y terminan siendo casi la misma entidad:

—No, no fue un sueño. De verdad, una mujer se durmió conmigo.

¿Quién? ¿La Virgen de Concepción de carne? ¿La Virgen de Concepción de madera que se habría vuelto de carne sólo para él? Bueno, no le importaba eso ahora. Sólo el olor que lo transformaba en perro en brama. En perro con rabia de brama. Que vinieran todas las mujeres del pueblo. Y la Concha virgen. Y la Concha puta. Pero ahorita. Bueno, mejor después. Ahora iría a buscar a la mujer que lo había violado tan ricamente para saborearla otra vez, para agradecersele. (2013, p. 130)

A pesar de esta similitud en la mezcla de dos personajes, hay diferencias. Lo principal es que Concha y la Virgen de Concepción son plantadas como opuestas en cuanto a su actitud y, principalmente, su raza. Sólo comparten la apariencia. Poco a poco esas diferencias van desapareciendo con el cambio que se da en la población después del secuestro de la Virgen de concepción. Se dan cuenta de que la desean, no que la veneran, al igual que a Concha. Ese cambio se acentúa después del viento y otras catástrofes que destruyeron el pueblo.

En contraste, Jun Junajpu y Wuqub Junajpu son siempre mostrados como una pareja indivisible. Sus acciones son indivisibles las de uno de las del otro. Por lo tanto, se toman prácticamente como una misma entidad en dos cuerpos diferentes. Mientras que Concha y la

Virgen de Concepción se podría tomar como lo opuesto, dos entidades distintas, opuestas, que comparten una apariencia y por tanto las confunden.

Concha y la Virgen de Concepción comparten esa similitud con Sipakna y Kabraqan y Junajpu y Xbalamke. Ellas son dos opuestos que comparten apariencia y eventualmente naturaleza. De la misma forma, Sipakna y Kabraqan son opuestos, uno construye montañas y el otro las destruye, pero comparten naturaleza, son hermanos:

Mientras tanto, Sipakna nada más jugaba con las grandes montañas  
con el volcán de Fuego,

el volcán de Acatenango,

el Pekul,

el Ya'xkanul,

el Makamob,

el Julisnab como se llamaba a esas montañas cuando amaneció.

Sólo una noche necesitaba Sipakna para hacer surgir estas montañas.

En cuanto a Kabraqan, éste movía las montañas

meneaba pequeñas montañas

grandes montañas. (2019, pp. 23-24)

Lo mismo ocurre con Junajpu y Xbalamke. Cuando ascienden al cielo después de haber derrotado a los Señores del Xibalba, uno se convierte en el sol y el otro en la luna:

Luego ascendieron para acá, en medio de la claridad.

De inmediato ascendieron al Cielo:

uno fue el Sol

y el otro fue la Luna.

Entonces se iluminó la bóveda del Cielo,

la faz de la Tierra,

en el Cielo se establecieron. (2019, p. 109)

De esta manera, la dualidad entre Concha y la Virgen de Concepción es similar a la de Jun Junajpu y Wuqub Junajpu porque en algún punto se mezclan entre sí y terminan confundiéndose. Pero, también tiene similitud con las dualidades entre Sipakna y Kabraqan, Junajpu y Xbalamke ya que representan elementos distintos, opuestos, pero comparten una naturaleza.

En el *Popol wuj* los números pares abundan. no sólo en las duplas de personajes que están presentes en el texto:

Aquí iniciamos la enseñanza,

la aclaración y

la relación de lo oculto y

lo revelado por Tz' aqol

Bitol;

Alom,

K'ajalom nombres de Junajpu Wuch',

Junajpu Utiw;

Saqi Nam Aq

Sis;

Tepew Q'ukumatz;

Corazón del lago

Corazón del mar. (2019, p. 1)

Sino también en otros casos como las montañas de Sipakna:

Mientras tanto, Sipakna nada más jugaba con las grandes montañas

con el volcán de Fuego,

el volcán de Acatenango,

el Pekul,

el Ya'xkanul,

el Makamob,

el Julisnab como se llamaba a esas montañas cuando amaneció.

Sólo una noche necesitaba Sipakna para hacer surgir estas montañas.

En cuanto a Kabraqan, éste movía las montañas

meneaba pequeñas montañas

grandes montañas. (2019, pp. 23-24)

O, en otro caso, con una cantidad mayor de elementos. Con los Señores de Xibalba siendo ellos doce:

Enseguida dieron los buenos días:

—¡Buenos días, Señor Jun Kame!

—¡Buenos días, Señor Wuqub Kame!

—¡Buenos días, Señor Xikiri Pat!

—¡Buenos días, Señor Kuchuma Kik'!

—¡Buenos días, Señor Ajal Puj!

—¡Buenos días, Señor Ajal Q'ana!

—¡Buenos días, Señor Ch'amiyabaq!

—¡Buenos días, Señor Ch'amiyajalom!

—¡Buenos días, Señor Xik!

—¡Buenos días, Señor Patan!

—¡Buenos días, Señor Kik' Re!

—¡Buenos días, Señor Kik' Rixk'aq!, dijeron cuando llegaron.

Todos fueron identificados,

dijeron los nombres de todos,

ni un solo nombre se les escapó. (2019, p. 84)

Este último extracto es similar a uno que se encuentra en la novela. Primero por el número de elementos enumerados y segundo por la enumeración misma. La enumeración se abordará en el apartado de paralelismo. En las obras de Luis de León el número dos no juega un rol tan importante. Eso se puede ver en la primera dualidad comentada, para referir a la totalidad, el *Popol wuj* utiliza solo dos elementos, mujeres y hombres, mientras que de León utiliza tres, mujeres, hombres e hijos. Pero, en la enumeración que hace Concha de los hombres con los que se ha acostado termina con un número par, veintidós en total:

A la mierda...

Juan Díaz, Pedro García, Daniel Machán, Luis Sacontó, Pedro Chonay, Miguel Sicán, Rafael Baeza, José Tajtaj, Benigno Julián, José León de León, Chico Pajpaj, Cruz Castellanos, Patricio Musón, Pedro Toribio, Santos Ventura, Francisco Aquino, Celestino Vivar, Chayo Pérez, Oscar Chilío, Emilio Aguilar, Juan Gonzalez, Nicolás Chajón, etc., etc., calle por calle, casa por casa: casados, solteros, viudos y viejos, maduros, nuevos, con nombre, con apellidos, a veces con apodo cuando no se acordaba de los apellidos (2013, p. 50)

Hay una dualidad que es muy similar entre un texto y el otro: vida-muerte. En el *Popol wuj* y en *El tiempo principia en Xibalbá*, la barrera entre la vida y la muerte es atravesada constantemente, como algo cotidiano. Ya sean los gemelos regresando a la vida para vencer a los Señores de Xibalba:

—No traten de engañarnos con eso.

¿Acaso no sabemos de nuestra muerte, Señores?

¡Vean esto!, dijeron.

Luego, poniéndose frente a frente,

extendieron sus brazos los dos y

se lanzaron de cabeza hacia la hoguera.

Allí pues, murieron los dos juntos.

Contentos se pusieron todos los de Xibalba,

alzándose en vocerío,

alzándose en silbidos:

—¡Los hemos vencido!

¡En realidad, no fue fácil que se entregaran!, exclamaron.

Enseguida fueron llamados Xulu y

Pak'am,

a quienes habían dejado sus instrucciones,

y les preguntaron a dónde debían ir sus huesos.

Luego del conjuro de Xibalba,

sus huesos fueron molidos

y los tiraron al río.

Pero éstos no se fueron lejos,

sino directamente se asentaron debajo del agua,

y en jóvenes hermosos se convirtieron,

su apariencia volvió a ser la misma,

y así volvieron a mostrarse. (2019, pp. 98-99)

O en el espectáculo que armaron los gemelos para convencer a los Señores de sus poderes y se dejaran engañar:

En eso les dijo el Señor:

—¡Sacrifiquen a mi perro,

luego revívanlo!, les fue dicho.

—¡Bien!, dijeron.

Enseguida sacrificaron al perro,

y luego volvió a la vida.

Realmente estaba contento el perro

cando volvió a la vida;

meneaba su cola

cuando volvió a la vida. (2019, p. 102)

No sólo se representa de una manera tan explícita. También se encuentra de manera sugerida en la ambigüedad del término «vencer». Muchos de los enemigos de los gemelos no son asesinados, no terminan de morir, son simplemente vencidos. Ese es el caso de Kabraqan:

De esta manera fue vencido Kabraqan tan sólo por Junajpu y

Xbalamke. (2019, p. 39)

O, también, el caso de los Señores de Xibalba. De ellos se habla que fueron engañados, se dejaron asesinar por los gemelos y ellos no los revivieron, pero a continuación son referidos sólo como «vencidos» y regresan a la vida con sus dominios reducidos:

Así, pues, fueron vencidos los Señores de Xibalba;

sólo por prodigios,

y sólo por la autotransformación que hicieron. (2019, p. 105)

Por su parte, en la novela se representa más como confusión que como un salto entre una y la otra. Los personajes no están del todo seguros si están vivos o no. Esto se encuentra principalmente en la versión apocalíptica del pueblo:

Pero como ahora eran los segundos los de hule, empezaron a hacerse la señal de la cruz cuando se rozaban porque creyeron que tal vez ya estaban muertos desde hacía tiempo pero que aún no se habían dado cuenta y se sintieron difuntos ya muy viejos que ahora sólo estaban espantando y espantándose, se sintieron ánimas de hombres

que por ánimas sólo podían vivir en la oscuridad, y pensaron que si estaban velando la luz del sol era para dejar de seguir penando, ya que la oscuridad no les servía siquiera para hacer más muertecitos. (2013, p. 66)

Pero también con Juan Caca después de ser abandonado por Concha:

Se paró frente al pilar, pero con miedo, sin mirarse todavía, sólo asomando la cara poco a poco. Cuando creyó que ya estaba todo él del otro lado, entonces atravesó los ojos para saludarlo, para que lo saludaran, para que le dijeran que no tuviera pena, que estaba El con El acompañándolo. Pero del otro lado sólo estaban sus huesos, sólo su calavera recién muerta, con algunos pedazos de carne todavía, pero muy mínimos, apenas retacitos podridos. (2013, p. 141)

Quien parece saltar entre una y otra en la novela es la madre de Juan Caca quien dice regresar a la vida de la preocupación que le genera que su hijo esté solo:

A veces creo que ya me he muerto y que sólo porque te veo solito me regreso. (2013, p. 131)

Ambos textos, en el poemario no se encuentra esta dualidad, eliminan la barrera entre la vida y la muerte. En el *Popol wuj* se hace de una manera más explícita con personajes cambiando de un estado a otro, aunque también se encuentra de forma sugerida con la ambigüedad de «vencer» a los enemigos en vez de matarlos directamente. Por su parte, en *El tiempo principia en Xibalbá* el único personaje que parece pasar de uno a otro estado a voluntad es la madre de Juan Caca. El resto sólo se encuentran en un estado de confusión sin tener claro de qué lado se encuentran, confusión que es más similar a la ambigüedad de los «vencidos».

El resto de las dualidades son diferentes. La abundancia de parejas de personajes del *Popol wuj* no se encuentra en los textos de Luis de León. Las dualidades de color ni de los sentimientos que se encuentran en *El tiempo principia en Xibalbá* tampoco se encuentran en

el texto precolombino. Las dualidades del poemario tampoco se comparten, más que la dualidad animal-hombre que se encuentra en «poema a mi niño» que se relacionó más con la alegoría de los monos. La dicotomía entre los niños del poema «los héroes» tampoco encuentra paralelo. Lo más cercano sería la diferencia entre Jun Batz' y Jun Chowen con Junajpu y Xbalamke, pero esos pares de hermanos no son tan distintos como de Lión presenta a los niños.

En términos generales, las dualidades encontradas en los tres textos son similares, principalmente entre el *Popol wuj* y *El tiempo principia en Xibalbá*. La dualidad de personajes está en ambos textos al igual que la diferencia vida-muerte. No solo son similares las dualidades en sí, sino también su función. En ambos textos se encuentran dualidades de elementos opuestos que sintetizan: mujer y hombre, Jun Junajpu y Wuqub Junajpu. Y también las dicotomías de elementos distintos que comparten naturaleza: Junajpu y Xbalamke, Sipakna y Kabraqan, Concha y la Virgen de Concepción.

Probablemente la mayor similitud en este apartado es vida-muerte. En dos de los textos hay personajes que parecen saltar entre un estado a otro: Junajpu y Xbalamke, la madre de Juan Caca. Los que no lo hacen son referidos con ambigüedad que destruye la barrera entre los dos estados: todos los enemigos «vencidos» y las personas confusas si están vivas o muertas.

### **C. Metáfora**

El *Popol wuj* es un texto alegórico; *El tiempo principia en Xibalbá* y *Poemas del Volcán de Agua* son textos predominantemente metafóricos. Desde el comienzo de la novela se presenta una metáfora y estas se utilizan en abundancia para describir las escenas a partir de allí. El poemario también se sirve de la metáfora. Teniendo en cuenta la diferencia entre las naturalezas de los textos, no hay mucha correspondencia entre las metáforas de la obra de Luis de Lión con el texto traducido por Sam Colop.

En el *Popol wuj*, el cielo está representado como una bóveda, un tipo de techo:

Ésta es, pues, su narración:

todo está en suspenso,

todo está en reposo,

en sosiego,

todo está en silencio;

todo es murmullo y

está vacía la bóveda del Cielo. (2019, p. 3)

Como techo también lo representa Luis de Lión en *El tiempo principia en Xibalbá*:

Arriba, clavadas en el gran techo de lámina azul, las estrellas temblaban,

imposibilitadas de reunirse y darse ánimo. (2013, p. 33)

La principal diferencia entre estas metáforas es el tipo de techo que están usando para referirse al cielo. Sin tomar en cuenta eso, las metáforas tienen el mismo significante y el mismo significado. Siendo el significante el techo, «la bóveda» y «el gran techo de lámina azul» y el significado el cielo. Es diferente también el hecho de que Luis de Lión representa muchas veces el cielo con cosas diferentes. Ya sea una mesa:

El dedo estaba solitario, recostado sobre la mesa del cielo cuando de repente, zas, algo brillante se levantó del suelo (2013, p. 75)

Un río:

si habían atravesado a nado o a pie el Jordán del cielo. (2013, p. 93)

O, en «poema a mi barrilete» como un jardín:

era una corola

que del jardín verde de la tierra

volaba

a florecer

al jardín azul del cielo, (2020, p. 53)

En esos tres casos es interesante notar que representa el cielo no con elementos que están usualmente arriba de las personas, sino con los que se encuentran abajo. Regresa a representarlo con cosas que se encuentran arriba en «poema para mi cielo». Con un barrilete, una cabeza y un nido:

mi cielo

era un barrilete azul

que yo volaba desde el llano de carmona.

o

una cabeza llena de piojos luminosos

o

un nido lleno de innumerables huevecillos. (2020, p. 44)

Aunque haya metáforas en ambos textos sobre el cielo que son muy cercanas, la gran mayoría de ellas no coinciden.

Tampoco terminan de coincidir las metáforas relacionadas con la tierra. En el *Popol wuj* se acompaña usualmente con la bóveda del cielo y es su contrapartida, una superficie:

Los de la superficie plana,

los de la bóveda azul, como se dice

se nombra

se menciona a la comadrona

al abuelo, Xpiyakok

Ixmukane, (2019, p. 1-2)

En el poema «la alfombra», Luis de Lión representa un valle como una alfombra:

por la suavidad de su grama,

por su color,

era,  
en verdad,  
una alfombra verde  
en cuyo centro había  
una flor de piedra. (2020, p. 55)

Aunque la temática sea mínimamente parecida, se refiere a cosas diferentes. En la primera, se refiere a la tierra en su totalidad, mientras que en la segunda es a un valle en específico. En ambos, sí, se utiliza una superficie plana que se encuentra usualmente debajo de los pies como representante.

No es solo el cielo el que se metaforiza en ambos textos, también los cuerpos celestes. En el *Popol wuj*, la luna se representa como un corazón:

Allí se escondieron,  
ya estaban ocultos cuando empezaron a reunirse todos los animales  
en un solo lugar se juntaron todos los animales pequeños y  
los animales grandes.

Estaba alzado el corazón de la noche cuando llegaron  
venían hablando todos,  
esto es lo que decían en su lenguaje:

—¡Levántense, árboles!

¡Levántense, bejucos!, decían al venir. (2019, p. 72)

En su novela, de Lión representa el color del sol como un metal:

Pero no era el mismo de todos los días sino otro, uno totalmente nuevo porque llegó sin anuncios de pájaros y de repente y cuyo sol de cobre nació del lado contrario a donde siempre nacía y no débil sino tan fuerte que les aventó tanta luz y tanto calor

que algunos se quedaron ciegos y otros estuvieron a punto de incendiarse. (2013, p. 93)

Aunque ambas metáforas están relacionadas con un cuerpo celeste, no son precisamente similares. En el *Popol wuj* la luna, en su totalidad, es representada con otro objeto natural, un corazón. En el otro caso, es únicamente el color del sol el que se representa con el cobre.

La Osa Mayor, Wuqub Kak'ix es descrito con dos metáforas. Una de ellas representa sus dientes como piedras y metales preciosos:

Es grande mi esplendor  
soy camino y  
andar seguro para la gente porque de plata son mis ojos que brillan  
cual piedras preciosas  
cual gemas verdes.

Asimismo mis dientes resplandecen de piedras como la faz del Cielo. (2019, p. 21)

En *El tiempo principia en Xibalbá*, Luis de Lión también representa los dientes no explícitamente como piedras, pero sí se sugiere:

Oyeron cómo de repente sus dientes chocaron unos contra otros para sacarse chispas y calentarse, sintieron cómo se les quebraban los huesos y el pellejo se les chupaba como si quisiera ponerse al revés buscando algún sol que hubiera adentro. (2013, p. 31)

En el primer caso, los dientes, al resplandecer, son representados como piedras preciosas. En el segundo, los dientes se entrechocan imitando el uso de la piedra pedernal para sacar chispas. En ambos casos, dientes como piedras. La diferencia radica en el enfoque, el primero se centra en las características visuales, mientras que el otro en la función.

Una metáfora que está presente casi idéntica en los tres textos es la que representa el conocimiento y las vivencias de las personas en los ojos. En el *Popol wuj* se encuentra cuando los dioses logran dar vida a los hombres de maíz, su conocimiento se ve representado por lo que sus ojos pueden ver:

Tuvieron respiración

y podían ver;

al punto se extendió su mirada

alcanzaron a ver

alcanzaron a conocer todo lo habido debajo del Cielo.

Cuando miraban, al instante observaban y

contemplaban la bóveda del cielo,

la faz de la tierra. (2019, p. 115)

En *El tiempo principia en Xibalbá* Gallina ve en los ojos de Coyote las vivencias que ha tenido desde que salió del pueblo:

Y a este pueblo vos regresaste; vos, el que aquí dejó enterrado su ombligo y se llevó su vida, el que regresó por su ombligo para morir junto a él pero dejó en otro lado lo mejor de su vida; vos, el que regresó con los ojos llenos de mundo, mundo odiado, mundo ladino en donde fuiste discriminado; (2013, p. 60)

No sólo en ese momento. También cuando, confundidos, los pobladores buscan evidencia que les indique si están vivos o muertos. Se ven los ojos entre sí para ver si han visto, experimentado, el cielo:

se miraban los ojos si los traían azules de tanto cielo y si sus ropas eran pedazos de nubes con hilos botones y zíperes de estrellas; (2013, p. 93)

También en el poemario. El «poema de la niña» representa la inocencia como “sus ojos eran vírgenes.” (2020, p. 67). Había experimentado poco, sus ojos no se habían llenado de mundo.

En todos los casos el conocimiento y las vivencias de las personas están contenidas en sus ojos. La única diferencia entre el *Popol wuj* y los textos de Luis de Lión, es que en el primero se refiere principalmente a la capacidad de ver, mientras que la segunda contiene todo lo que vieron dentro de los ojos.

Otro grupo de metáforas similares está relacionado con el pensamiento. En la novela y en el texto se cosifica el pensamiento. Pasa de ser algo abstracto a algo tangible, manipulable. En el *Popol wuj*, se pueden unir diferentes pensamientos:

Habló con Tepew Q’ukumatz,

dijeron entonces cuando pensaron

cuando meditaron.

Se encontraron y juntaron sus palabras y

sus pensamientos, (2019, p. 5)

En *El tiempo principia en Xibalbá*, los recuerdos se pueden mover, levantar, buscar debajo, como si fueran cajas:

Quienes lo vieron llegar se preguntaban: —¿Dónde he visto a este baboso? —y

volvían a verlo y trataban de buscarlo debajo de todos sus recuerdos y de capturarlo

en el instante en que se les había metido por primera vez adentro de la cabeza. (2013, p. 78)

No sólo en ese caso, también, las personas chocan contra los recuerdos si retroceden mucho:

pensaron si pensaban y luego empezaron a caminar para atrás, de reculado, a chocar

contra todos los recuerdos, (2013, p. 95)

Y también, si sueñan mucho, chocan:

y cuando recordaron todo empezaron a caminar para adelante, a chocar contra todo lo que deseaban, (2013, p. 95)

En el primer extracto, se refiere a pensamientos, mientras que en el resto lo hace a recuerdos y deseos. Estrictamente hablando, no están hablando de lo mismo, pero son definitivamente similares y la cosificación es similar en todos los casos.

Una similitud más entre las metáforas es la representación de las personas como un árbol. En el *Popol wuj* aparece en muchas ocasiones y de distintas maneras. Ya sean las ramas para representar la descendencia, la milpa para representar las vidas de los gemelos o el castigo de Jun Kame y Wuqub Kame:

—Los acabamos, Señor.

—¡Está bien!

Hoy se acabaron sus días.

Van a morir;

van a desaparecer;

vamos a acabarlos,

aquí quedará oculta su presencia:

—¡Serán sacrificados!, dijeron Jun Kame y

Wuqub Kame. (2019, p. 52)

Como se hizo notar en su momento, la metáfora se pierde en la traducción.

Literalmente, en vez de decir «vamos a acabarlos» diría «vamos a quebrarlos». Siendo ellos una rama del árbol familiar, quebrarlos significaría matarlos, acabarlos. De una manera similar se expresa un personaje que critica a Pascual:

Bueno, claro que sí, claro que vas a la tierra, a la tierra que te heredaron, pero no como el hombre que se rompe sobre el surco sino el finquero de aldea que sos.

(2013, p. 67)

Estas dos metáforas, aunque utilizan el mismo significante y transmiten un sentimiento similar de sufrimiento, representan significados diferentes. En la primera, como se dijo, la rama representa sus vidas en relación a su familia, quebrarlas significa la muerte. En la segunda, la rama representa el cuerpo del trabajador, la rotura hace referencia a su postura inclinada. Romperse, en estos dos casos significa dos cosas diferentes.

El último grupo de metáforas similares está relacionado con los amaneceres y anocheceres. En este caso lo único similar es el tema que tratan y no su composición. El *Popol wuj* tiene dos personificaciones alegóricas que tiznan el cielo al momento del amanecer y del anochecer:

En eso ya quería amanecer

ya estaba teñido de tojo el horizonte

—¡Engrécelo otra vez!, Abuelo, le fue dicho a la deidad del amanecer.

—¡Está bien!, dijo el anciano y lo tizó.

Enseguida oscureció otra vez.

Cuatro veces tizó el horizonte aquel abuelo.

“Está tizando el tacuacín” dice ahora la gente

cuando se tiñe el horizonte de rojo y azul

y así estableció su existencia. (2019, p. 94)

Luis de León en su novela lo representa moviendo el sol del cielo a la tierra:

Entonces, los chuchos se salieron de donde se habían escondido durante el viento,

camaron para las puertas de calle, se sentaron y, mirando para donde el sol se

desbarranca, empezaron a hacer coro largamente (2013, p. 30)

Estas fueron las metáforas que tienen relación entre los textos. Las que más características comparten son la representación del cielo con el techo, los dientes como piedras y la experiencia con los ojos. El resto comparte temáticas o estructuras, pero no corresponden completamente unas con otras. A pesar de no coincidir del todo entre sí, se corresponden en una buena medida.

Por contrapartida, hay muchas metáforas que no tienen paralelo. Entre ellas, notablemente el abundante tema de la sexualidad en *El tiempo principia en Xibalbá*. Del *Popol wuj* tampoco encuentra paralelo la palabra como representación de la vida ni las metáforas relacionadas con los sacrificios, la Serpiente Emplumada y otras más. Otras de las que se encuentran en las obras de Luis de Lión, pero no en el otro texto son las representaciones de los pájaros, el aire y el sonido como pedazos de tela; en *Poemas del Volcán de Agua* específicamente, el barrilete, las campanas y el jefe.

## **D. Paralelismo**

El *Popol wuj* está enteramente escrito con paralelismos. Luis de Lión también tiende a usar regularmente esta figura en ambos textos. El primero está escrito en tercetos donde usualmente el tercer verso rompe el paradigma y le da fluidez a la narración:

Aquí iniciamos la enseñanza,

la aclaración y

la revelación de lo oculto y

lo revelado por Tz'aqol

Bitol;

Alom,

K'ajalom nombres de Junajpu Wuch',

Junajpu Utiw;

Saqi Nim Aq

Sis;  
Tepew Q'ukumnatz;  
Corazón del lago  
Corazón del mar. (2019, p. 1)

No sólo eso, sino que, en la composición de los paralelos, se suele elidir la mayor parte de la oración resultando en una estructura similar a un listado:

Los de la superficie plana,  
los de la bóveda azul, como se dice,  
se nombra,  
se menciona a la comadrona  
al abuelo, Xpiyakok  
Ixmukane,  
así llamados los protectores,  
amparadores,  
dos veces comadrona,  
dos veces abuelo, como se les dice en la historia K'iche'  
cuando lo narraron todo,  
junto con lo que hicieron en la claridad de la existencia  
claridad de la palabra. (2019, pp. 1-2)

En la edición que se está utilizando queda más evidente la construcción debido a la versificación y al componente gráfico. La repetición paralela comienza alineada con la posición de la oración a la que pertenecen. En el extracto anterior: los verbos, se dice, se nombra, se menciona, están alineados, aunque en los versos dos y tres se omite la mayor parte de la oración; lo mismo con los nombres propios, Xpiyakok, Ixmukane; los sustantivos,

protectores, amparadores, dos veces comadrona, dos veces abuelo; y los otros sustantivos, claridad. Esta alineación deja más claro el paralelismo elíptico de los versos.

En *El tiempo principia en Xibalbá* se encuentran pasajes que tienen una estructura similar a un listado. Por ejemplo:

Pero la señora Pancha, la viajera del pueblo, no vivía por el cementerio. Ni ninguna otra. Nadie, pues. Ni los recuerdos. Sólo los que hora eran una mata de chipilín, de macuy, una flor de cruz, una campánula, un gusano gordo, una hormiga. (2013, p. 33)

Esa tendencia a listar recuerda a las estructuras paralelísticas del *Popol wuj*.

Replicando el ejercicio que hizo Martín (2005) en su investigación, es decir, adaptando burdamente la prosa de Luis de Lión al estilo versificado del *Popol wuj*, quedan más claras las similitudes:

Pero la señora Pancha,

la viajera del pueblo, no vivía por el cementerio.

Ni ninguna otra.

Nadie, pues.

Ni los recuerdos.

Sólo los que hora eran una mata de chipilín,

de macuy,

una flor de cruz,

una campánula,

un gusano gordo,

una hormiga. (2013, p. 33)

Visualizado de esta forma, queda resaltada la similitud del paralelismo entre ambos textos. No ocurre solo con ese extracto:

Y sólo entonces comprendías que si eras un niño debías dejar en la puerta de calle tus  
carritos de madera, tu rueda, tu pelota de trapo, tus cincos, limpiarte el polvo en  
verano o el lodo en invierno antes de poner un pie en la casa, amarrarte las manos  
traviesas con un lazo invisible. (2013, pp. 36-37)

Adaptado a la versificación:

Y sólo entonces comprendías

que si eras un niño debías dejar en la puerta de calle tus carritos de madera,

tu rueda,

tu pelota de trapo,

tus cincos,

limpiarte el polvo en verano o

el lodo en invierno antes de poner un pie en la casa,

amarrarte las manos traviesas con un lazo invisible. (2013, pp. 36-37)

Las estructuras tienen una clara similitud. No es sólo con la novela, también en el  
poemario se encuentran este tipo de estructuras:

voy a principiar por su cielo.

jamás he visto un azul como ese azul.

en él no había estrellas

pues allí nunca era de noche.

en él solo había un sol perenne,

sin invierno,

sin verano,

sin otoño.

era un sol de eterna primavera.

ahora sigo con su aire.

el aire de mi casa era suave,

sin huracanes,

ni temporales,

ni polvo,

ni basura.

era un aire de un país no deforestado,

de un país de muchos árboles,

era un aire llenísimo de oxígeno,

legítimo alimento (2020, p. 47)

Este extracto del poema «mi casa» no solo se encuentra este paralelo elíptico, también se ve complementado con una alineación similar a la del *Popol wuj*, solo que no tan exacta.

Lo mismo ocurre en «poema del que pretendió ser novio»:

sobre las piedras de las calles

o

bajo la lluvia de bugambilias y rosas;

bajo la majestad de las arcadas del palacio de los capitanes generales y

del palacio del ayuntamiento

o bajo las bóvedas de los derruidos conventos;

bajo la sombra de las alamedas

o

envueltos en el perfume de los jardines y en la música de las fuentes

o en el silencio de las plazas.

ascendiendo por el cerro de la cruz

o

caminando por la calle de los pasos

tus pasos y mis pasos

tu mano y la mía (2020, p. 69)

Y en «los héroes»:

eran altos

y presumían del verde

o

del azul

con que miraban

y del amarillo que les chorreaba en la cabeza,

eran hijos

de los dueños de la casa de tejados,

del pequeño cementerio

y

de la parte del volcán que producía las manzanas.

éramos pequeños,

y

morenos,

éramos campesinos,

pero sobre todo,

éramos descalzos

y los pies de ellos presumían de llevar un cuero

recubriéndolos. (2020, p. 73)

Hoy otros poemas como «poema a mi niño» en el que no están los versos alineados como en estos dos extractos. Esto ocurre, principalmente porque los versos son más cortos, pero la repetición sigue presente:

el niño es un poeta,  
lleva en su lengua  
cuentos de palabras para nombrar las cosas:  
al pino: pino;  
al encino: encino;  
al barranco: cajón de marimba;  
a los pájaros: aviones;  
a los insectos: chompipes, vaquitas, etcétera  
el niño es un esclavo,  
lleva en la frente la huella del mecapal  
como una marca de ganado. (2020, p. 64)

No es solo la estructura de los paralelos elípticos la que se corresponde en las obras de Luis de León. También la ruptura de los paradigmas para dinamizar la narración. En el extracto anterior se ve como la lista de nombres que le da el niño a las cosas cambia de los reales a metafóricos en el tercer ítem, en el quinto pasa de ser solo un nombre a tener dos y agregar el «etcétera» finalizando la lista.

Esta similitud se ve de manera más clara en dos extractos que tratan el mismo tema. Primero, en los primeros versos del *Popol wuj*:

Ésta es, pues, la primera palabra  
la primera expresión:  
cuando todavía no existía una persona  
ni animal,

pájaro,  
pez,  
cangrejo,  
árbol,  
piedra,  
cueva,  
barranco,  
pajón,  
bosque,

sólo el Cielo existía. (2019, pp. 3-4)

Y en un extracto que se presentó anteriormente de *El tiempo principia en Xibalbá*:

Pero la señora Pancha,

la viajera del pueblo, no vivía por el cementerio.

Ni ninguna otra.

Nadie, pues.

Ni los recuerdos.

Sólo los que hora eran una mata de chipilín,

de macuy,

una flor de cruz,

una campánula,

un gusano gordo,

una hormiga. (2013, p. 33)

En el primero, va cambiando de categoría cada pocos ítems. Comienza diferenciando lo humano de lo animal, luego lista tres animales y termina con elementos de la tierra. En el

segundo, también va cambiando de categoría, en este caso cada dos ítems. Comienza con planta, después pasa a flores y termina en insectos.

También es de resaltar la función principal de los paralelismos en el *Popol wuj*. Buena parte de ellos, cuando no son sustantivos, repite sinónimos o palabras que quieran expresar el mismo sentimiento. Esto funciona para dar fuerza a lo que se está narrando o, también, para darle precisión:

Gracias a ustedes hemos sido creados,

hemos sido contruidos

hemos sido formados,

hemos sido originados. ¡Tú, abuela nuestra

Tú, abuelo nuestro!, dijeron dando (2019,

p. 116)

De la misma manera:

—¡Mejor ¡Invadámoslos,

matémoslos!

¡Armémonos de arcos,

de escudos!

¿Acaso no somos numerosos?

¡Que no haya uno

ni dos que quede de ellos!, dijeron cuando celebraron consejo. (2019,

pp. 157-158)

Igualmente ocurre en *El tiempo principia en Xibalbá*:

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. (2013, p. 30)

Para seguir demostrando la similitud en la composición, adaptando el pasaje anterior:

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. (2013, p. 30)

También:

Abajo, con cara de brutos, los patojos 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. (2013, pp. 33-34)

Una última vez adaptado:

Abajo,

con cara de brutos,

los patojos 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.

(2013, pp. 33-34)

También en el poemario se encuentran estos paralelismos que buscan enfatizar un sentimiento o acción como en el poema «Hijo mío»:

Hijo mío:

Que los Kiss no te engañen con sus espejitos,  
que no te hagan danzar para agotarte.

Hijo mío:

Que la muerte no te agarre cansado. (2020, p. 58)

El *Popol wuj* tiene fórmulas recurrentes en sus paralelismos. Cuando hace distinción de género, casi siempre menciona primero el femenino y después el masculino:

Todavía no había estelas que protegieran a nuestras primeras madres,  
a nuestros primeros padres. (2019, p. 123)

Luis de León sigue este patrón es solo ciertas ocasiones:

Cuando entraron a la iglesia, ya la misa hacía rato que había principiado. Y nadie los esperaba. Ni el padre, ni la gente ni la iglesia ni los santos. Ella, desde que el padre la había descubierto públicamente de que se metía con un hombre casado, no se había atrevido a llegar otra vez a la iglesia; él, desde que se había llevado a la Virgen de Concepción a su casa, como si fuera su única vergüenza, tampoco había llegado otra vez a la iglesia. (2013, pp. 43-44)

También:

Ella lo recordaba. Mentiras de que sus respectivos tatas se hayan dado cuenta de que ya no se aguantaban las ganas y que sólo esperaran a que estuvieran a punto para casarlos. Mentiras porque a ella no le importó que él se fuera al cuartel. Mentiras porque a él no le importó nada saber que ella se iba a casar. Se miraban, sí, se deseaban, sí pero como se mira o desea a cualquier mujer u hombre, no a alguien especial. (2013, pp. 53-54)

Pero no es en todos los casos. Hay momentos en los que ubica primero a los hombres y luego a las mujeres:

Los vio puros como si él cargara todos los pecados de ella y ella llevara toda la blancura de él y les sonrió. (2013, pp. 44-45)

También:

Lo que no sabés es que a quien adornaste fue a tu único padre, a tu única madre: la muerte, tu muerte.

Porque vos nunca fuiste hijo de tu padre, menos de tu madre. (2013, p. 68)

Igual en su poesía:

el niño y la madre llegan a su fragmento de tierra,  
el niño y la madre lo fertilizan con su sudor y su esperanza,  
él sube a los árboles  
y se desplaza entre las ramas como una ardilla,  
él corta las frutas,  
ella las recoge. (2020, p. 64)

Igual hay un orden al momento de referirse a la edad. En el *Popol wuj*, se mencionan primero las personas de más edad y luego las más jóvenes:

Tres linajes distintos existieron,  
pero no está en el olvido el nombre de los abuelos,  
de los padres;  
los que procrearon  
los que se propagaron allá donde sale el Sol. (2019, p. 119)

Otro ejemplo:

Allí estaban los compañeros de los k'iche'es,  
los Tamub también recibieron [su deidad]

fue el mismo Tojil para los Tamub,  
tenía nombre lo recibido por los abuelos

los padres de los Señores Tamub, como sabemos ahora.

Los terceros fueron los Ilokab,  
también fue Tojil el que recibieron los abuelos

los padres de los Señores, así lo sabemos ahora.

(2019, pp. 124-125)

Igual que como el orden de género, Luis de Lión varía. En momentos sigue el mismo que el *Popol wuj*, mientras que en otros lo invierte o lo ordena de otras maneras. Se puede ver la continuación del patrón en el siguiente extracto:

Y cuando fue la cosecha, todos tuvieron que auxiliarse para recoger tanta mazorca y tanto grano de frijol y llevar tantos costales y tantas redes y tantas bestias y tantos mecapales y tantas carretillas de mano y utilizar hasta a los hombres más viejos y a los hombres más niños para poder acarrear todo a las casas (2013, p. 145)

También:

luego cuando se murieron los bisabuelos que les contaban estas historias a los abuelos, luego cuando se murieron los abuelos que les contaban estas historias a los padres, luego cuando se murieron los padres que les contaban estas historias a los hijos y así hasta toparse con el último recuerdo que ya no recordaban y cuando recordaron todo empezaron a caminar para adelante, a chocar contra todo lo que deseaban, (2013, pp. 95-96)

Hay múltiples ejemplos en los que el orden se invierte:

Recuerdo que entonces los hombres que todavía tenían dudas se convencieron, que alguno que creía que lo que pasaba era que él no era hombre sino menos que hombre también se convenció de que no era ni lo uno ni lo otro sino que tal vez un santo y que

todos -jóvenes, hombres, abuelos- se mordieron la lengua por sacrílegos. (2013, pp. 48-49)

Primero se mencionan los jóvenes y de último los abuelos. Otro extracto:

Y también, sólo de repente, alguna peste: tosferina, sarampión, tuberculosis, hambre, que se lleva a los patojos, a gente ya lograda, a viejos que ya no es necesario que vivan, pero así tan natural, tan de vieja manera como la costumbre. (2013, p. 60)

Se encuentra una mezcla en otro pasaje:

Fue por gusto que las mujeres -madres maduras, madres jóvenes, madres abuelas y solteras- le hicieran la señal de la cruz, le quemaran chile seco, la maltrataran, le quisieran pegar. Allí se detuvo. Y por ser un lugar solitario, con más libertad recibía a abuelos, padres e hijos para que o agotaran sus últimas reservas, o variaran un poco, o se estrenaran o se reestrenaran. (2013, pp. 41-42)

En este último caso se ve una mezcla de elementos. Primero, aquí sí se sigue el orden establecido para los géneros, mujeres y luego hombres. El listado de las mujeres sigue otro orden según las edades, se coloca las madres maduras primero, luego las jóvenes, pero de tercero las abuelas, que son mayores a las dos anteriores. Se recupera la secuencia en el caso de los hombres mencionando primero a los abuelos y de último a los hijos.

Un caso curioso en *El tiempo principia en Xibalbá* es cuando se reúne el pueblo al enterarse del secuestro de la Virgen de Concepción:

Pero a todo esto, ya había llegado el alcalde y sus auxiliares y sus ministriles y el cofrade principal de la Virgen y su enemigo, el otro principal, y todos los demás miembros de la Cofradía y el encargado de la milicia y chiquitos y grandes y mujeres y hombres y jóvenes y viejos, en fin, todo el pueblo, preguntando, averiguando, maldiciendo, alegrándose, presintiendo males futuros, suponiendo tal vez quién, pensando por qué, decidiendo qué hacer.

—Que se cateyen las casas —dijo el señor alcalde.

—Que se cateyen las casas —respondieron los dos principales y todos los de la cofradía y todas las Hijas de María.

—Sí, que se cateyen las casas —respondieron todos los presentes. (2013, p. 109)

Es curioso porque incluye las tres secuencias que sigue el *Popol wuj*: género, jerarquía, tamaño. La categoría no está presente, al menos explícitamente, más que en este momento. De las tres secuencias, cumple dos. Lo pequeño antes que lo grande y mujeres antes que hombres. La tercera sería la jerárquica o relacionada con la edad en la que menciona primero a los jóvenes y luego a los mayores.

Un último caso son los listados de personajes. Esto no es más que similar en la apariencia, en los detalles difieren:

A la mierda...

Juan Díaz, Pedro García, Daniel Machán, Luis Sacontó, Pedro Chonay, Miguel Sicán, Rafael Baeza, José Tajtaj, Benigno Julián, José León de León, Chico Pajpaj, Cruz Castellanos, Patricio Musón, Pedro Toribio, Santos Ventura, Francisco Aquino, Celestino Vivar, Chayo Pérez, Oscar Chilío, Emilio Aguilar, Juan Gonzalez, Nicolás Chajón, etc., etc., calle por calle, casa por casa: casados, solteros, viudos y viejos, maduros, nuevos, con nombre, con apellidos, a veces con apodo cuando no se acordaba de los apellidos (2013, p. 50)

Este listado de nombres recuerda vagamente el saludo de los gemelos al llegar al Xibalba:

Enseguida dieron los buenos días:

—¡Buenos días, Señor Jun Kame!

—¡Buenos días, Señor Wuqub Kame!

—¡Buenos días, Señor Xikiri Pat!

- ¡Buenos días, Señor Kuchuma Kik'!
- ¡Buenos días, Señor Ajal Puj!
- ¡Buenos días, Señor Ajal Q'ana!
- ¡Buenos días, Señor Ch'amiyabaq!
- ¡Buenos días, Señor Ch'amiyajalom!
- ¡Buenos días, Señor Xik!
- ¡Buenos días, Señor Patan!
- ¡Buenos días, Señor Kik' Re!
- ¡Buenos días, Señor Kik' Rixk'aq!, dijeron cuando llegaron.

Todos fueron identificados,  
dijeron los nombres de todos,  
ni un solo nombre se les escapó. (2019, p. 84)

Por más que uno recuerde al otro, son esencialmente diferentes. El listado de Concha omite la partícula de saludo, ya que no es Concha saludando a cada uno. En el saludo va también una estructura de jerarquía en la que se menciona primero a las personas más importantes.

Esas fueron las principales similitudes entre los paralelismos de las obras siendo la principal la base misma de los paralelismos. En los detalles, Luis de Lión no es tan riguroso como las madres y los padres de la palabra del *Popol wuj*. Lo más importante es la similitud que hay en la construcción de los paralelismos más comunes dentro de los tres libros y su función enfática.

A lo largo de ambos textos de de Lión se encuentran muchos casos que no tienen correspondencia dentro del texto anónimo. Entre ellas, las construcciones de mayor tamaño en la que se repite la fórmula no dentro de la oración ni en oraciones contiguas sino entre párrafos o estrofas completas. Se podría decir que hay también abundancia de paralelismos

que no cumplen ningún propósito más allá del estético, pero teniendo en cuenta que el *Popol wuj* está enteramente escrito con ese estilo, sería más prudente decir que la función estética se comparte.

## VII. Conclusiones

A través de la estilística descriptiva se llevaron a cabo análisis del *Popol wuj*, *El tiempo principia en Xibalbá* y *Poemas del Volcán de Agua*. Una vez más, se recalca que la traducción del *Popol wuj* que se utilizó es la de Sam Colop. Se realizaron con el fin de hacer una comparación entre el estilo del primero con el escritor de los otros dos textos. Establecer paralelos en la utilización de las figuras retóricas de alegoría, dualidad, metáfora y paralelismo.

A continuación se presentarán los hallazgos de la investigación. Primero serán los recopilados durante los análisis individuales de estilo, como lo fue en los análisis mismos, primero el *Popol wuj* y después las obras de Luis de Lión. Para luego abordar los encontrados al momento de realizar la comparación.

El *Popol wuj* es un texto predominantemente alegórico por su naturaleza mitológico. En esas alegorías se explica la naturaleza y sus características. Para lograrlo hace uso de la personificación, como en el caso de Wuqub Kak'ix y sus hijos, Sipakna y Kabraqan, los gemelos, Junajpu y Xbalamke, y los cuatrocientos muchachos. Estos personajes interactúan con su entorno y lo van formando, así se explican las características de los animales y de la topografía. La alegoría que aparece de manera más recurrente es en la que se representa el plano de la existencia como un campo de siembra.

Las dualidades se encuentran mayormente presente en los pares de personajes o sustantivos. Estos pares pueden servir para dos cosas. La primera sería, cuando son opuestos, para referirse a una totalidad, como es el caso con el género o con los tipos de animales. La segunda son dos personajes que comparten naturaleza ya sean opuestos, como Sipakna y Kabraqan o Junajpu y Xbalamke, o similares, como Jun Junajpu y Wuqub Junajpu o los Señores del Xibalba. Una de las dualidades principales es la que conforman la vida y la

muerte. Dos estados de naturaleza distinta, pero que se mezclan y traspasan sin dificultad alguna.

Las metáforas son menos comunes y no siguen una temática ni estructura delimitada. La más recurrente es la que representa la familia con un árbol. También se representa, principalmente al momento de la creación de los hombres de maíz, el conocimiento a través de la vista. El resto son casos aislados.

Finalmente, el paralelismo domina completamente la narración. De inicio a fin se encuentran tercetos o cuartetos paralelos. Estos paralelos son elípticos, es decir que omiten buena parte de la fórmula que están replicando. Otra característica es la ruptura del paradigma. Para darle fluidez a la narración, los paralelos se repiten en tres o cuatro versos, pero en el último se rompe la secuencia para avanzar a la siguiente idea. Estos paralelismos tienen tres secuencias que aparecen a lo largo del texto. Cuando se habla de género la mujer va antes que el hombre, siendo la excepción cuando se habla de Xpiyakok e Ixmukane. Cuando se habla de jerarquía se coloca primero las personas más importantes, es el caso de los Señores del Xibalbá y las secuencias de edad en la que siempre se coloca primero a las personas de mayor edad y al final las de menos. Cuando se habla explícitamente de tamaño lo pequeño va antes que lo grande, cuando esta secuencia varía es siempre en un contexto de connotación negativa. Los paralelos también son utilizados con el propósito de, si son elementos opuestos los que la conforman, simbolizar totalidad o, si son similares, de reforzar lo que se está diciendo.

*El tiempo principia en Xibalbá* tiene dos alegorías principales que dominan la mayor parte de la novela y tratan un tema similar. Primero, es la iglesia como algo externo, algo impuesto. Segundo es la Virgen de Concepción como la representación de la mujer ladina. Hay otras alegorías menores como la descripción de un aguacero o la animalización de dos personajes.

En *Poemas del Volcán de Agua* hay una serie de poemas alegóricos en los que se describe algo con una cadena de metáforas. «poema para el niño del volcán de agua», «poema a una señorita» y «el ojo del agua» usan personificaciones alegóricas, el primero y el tercero para representar lugares, el segundo para representar una campana. «mi casa» y «poema para mi cielo» son también alegóricos. El primero hace una descripción del útero materno y el segundo utiliza el cielo para representar el conocimiento y las vivencias de una persona.

Alrededor de una dualidad se construye la novela de Luis de Lión. Esta dualidad es la conformada por Concha y la Virgen de Concepción, opuestas en lo que representan, pero idénticas en apariencia. Por cercanía también son paralelos Juan Caca y Pascual. Se establecen también dualidades con los colores blanco-negro, que también representan limpio-sucio. Otra con mucha presencia es la de vida-muerte. En ella se presentan personajes confundidos, sin saber en qué estado se encuentran y uno de ellos capaz de atravesar de uno a otro.

En el poemario son más variadas. En el poema «Hijo mío» se establece un paralelo entre Luis Ixbalanke, hijo del autor, y Xbalamke, personaje del *Popol wuj*. En «poema a mi niño» se narra el día a día de un niño con su madre comparándolos constantemente con animales y formando así una dualidad humano-animal. Finalmente, en «los héroes» se contraponen los niños blancos y rubios contra los morenos de cabello negro.

*El tiempo principia en Xibalbá* es rico en metáforas. Buena parte de ellas sirven para representar el cielo o para representar el sexo y los órganos sexuales. También se representa el conocimiento a través de los ojos. El resto son casos aislados. En el poemario se encuentran también metáforas para representar el cielo, al igual que los ojos como recipiente del conocimiento.

Finalmente, los paralelismos abundan en la novela y en *Poemas del Volcán de agua*. En ambos aparecen regularmente los paralelos elípticos que sirven para expresar totalidad, si los

elementos son opuestos, o reforzar una idea, si son similares. También, cuentan con versos que rompen el paradigma de repetición para darle fluidez a la narración. No siguen ningún patrón en específico. También se encuentran paralelismos más grandes, en los que no solo se repiten las estructuras de versos u oraciones colindantes, sino párrafos y estrofas completas.

Comparando ambos estilos se puede ver la tendencia en ambos casos de usar la personificación alegórica y la animalización. Aparte de eso, las alegorías son diferentes, principalmente debido a las diferentes naturalezas de los textos. Tratan temas distintos y se componen de maneras distintas.

En ambos casos se hace gran uso de las dualidades. En ambos casos, también, de personajes duales. Concha-Virgen de Concepción, Juan Caca-Pascual son elementos distintos que comparten naturalezas similares, de la misma forma que lo hacen Sipakna-Kabraqan y Junajpu-Xbalamke. La mayor similitud entre los textos es el trato de la vida y la muerte. Siempre se muestra la línea que las divide como desdibujada, que se puede atravesar de un lado para otro sin mucho problema.

Las metáforas no coinciden más que en casos específicos. Casos como la representación de los dientes como piedras, el cielo como un techo, la tierra como algo que se ubica debajo de los pies. La mayor similitud entre ambos es en las metáforas recurrentes que centran el conocimiento en los ojos de las personas, ya sea directamente dentro como en los textos de Luis de León o en la capacidad de ver como en el *Popol wuj*.

Finalmente, y la mayor similitud entre los textos, los paralelismos. Estos se construyen de la misma forma en los tres libros. Puede que en las características más estrictas no sean similares, pero en su composición y función son iguales. En ambos casos son paralelismos elípticos con versos que rompen el paradigma y representan ya sea totalidad, cuando son elementos distintos, o refuerzan la idea, cuando son similares.

En general, los textos tienen muchos puntos que difieren, principalmente dentro de las alegorías y metáforas, pero se pueden encontrar, también, múltiples paralelos. Esta similitud se encuentra principalmente en el uso de las dualidades, resaltando la de vida-muerte ya que es prácticamente idéntica, y principalmente en el uso del paralelismo. Incluso dentro de las categorías en las que no se encontraron muchas coincidencias hay ejemplos remarcables como la metáfora que concentra el conocimiento en los ojos o la tendencia por las personificaciones y animalizaciones alegóricas.

También es de observar que de los dos libros de Luis de Lión que se analizaron el que menos coincidencia tuvo con el *Popol wuj* fue el poemario, *Poemas del Volcán de Agua*. Esto se puede deber a gran variedad de razones, las cuales quedan fuera del enfoque de este análisis. Aún así, aunque no haya tenido tantas similitudes, definitivamente tiene algunas. Las personificaciones alegóricas que se mencionaron anteriormente vienen en su totalidad del poemario. Unas metáforas ocasionales también coinciden. Finalmente, los paralelos, aunque no son tan prevalentes como en la novela, coinciden con el estilo del *Popol wuj*.

Cuantificar estas similitudes y diferencias sería difícil y se correría el riesgo de facilitar la malinterpretación. Esto principalmente por la naturaleza compleja del lenguaje, complejidad que amplifican las figuras retóricas. Cada uno de los extractos analizados tiene múltiples capas, unas que coinciden, otras que no. Para capturar estas capas se tendría que cuantificar múltiples veces cada extracto. Buscando la claridad, se prefirió presentarlo descriptivamente.

Y, aunque no entra estrictamente dentro del foco de esta investigación, es imposible no mencionar las similitudes estructurales entre *El tiempo principia en Xibalbá* y el *Popol wuj*. Ninguno de los dos narra los eventos de forma lineal, se va saltando de un tiempo a otro. En el caso de la novela toda la estructura es circular, comienza por donde termina. También las repeticiones dentro de los textos, en el *Popol wuj*, Junajpu y Xbalamke repiten los mismos

pasos que sus padres; en la novela Concha y Pascual cometen los mismos actos en simultáneo. Es, también, imposible no mencionar las similitudes temáticas y simbólicas.

En suma, los paralelos existen, desde distintos ángulos, entre el *Popol wuj* y la obra de Luis de León.

## VIII. Recomendaciones

Como se mencionó al final de las conclusiones, hay elementos que quedaron fuera de la presente investigación, pero que son, indudablemente, puntos de comparación interesantes. Por esa razón se van a dar a continuación unas recomendaciones para el perfeccionamiento de este análisis y para su eventual ampliación.

Primero, si se quiere perfeccionar este análisis, es imperativo mantenerse al día con las ediciones y principalmente traducciones de los textos. Al momento de realizarlo, la traducción de Sam Colop es considerada como una de las mejores, si no la mejor, pero eso podría cambiar. De las obras de Luis de Lión se utilizó las ediciones más recientes, pero pueden salir nuevas.

Más importante sería ampliar el foco de investigación. Esto se podría hacer desde tres frentes. Primero, incluyendo más aspectos de estilo para analizar, como los símbolos y los símiles, para tener una comparación más completa del estilo de las obras. Segundo, tomar el camino de la estilística vossleriana que se referenció como guía en este trabajo. Eso significa mezclar el análisis de estilo con los estudios culturales. A pesar del *Popol wuj* ser de origen *k'iche'* y Luis de Lión ser de origen kaqchikel, Martín mantiene que lo que continúa Luis de Lión es la tradición retórica maya, algo cultural. Finalmente, agregar más textos a la comparación. La obra de Luis de Lión es reducida, pero al análisis se podrían incorporar sus cuentos, otros poemarios o incluso su literatura infantil para medir completamente que tanto de esta correspondencia es de su estilo general y cuanto es solo de las obras individualmente. De la misma forma, incorporar otros textos mayas.

También puede ampliarse esta aproximación a otros autores. Ya sea estudiar el análisis de otros autores indígenas como Francisco Morales Santos o el mismo Sam Colop con la intención de potencialmente encontrar rasgos culturales profundos en el estilo literario de personas mayas. O, también, incorporar otros escritores guatemaltecos aunque no

forzosamente sean de origen maya para potencialmente encontrar bases estilísticas de una literatura guatemalteca o, simplemente, la influencia del *Popol wuj* en la literatura nacional.

## IX. Lista de referencias

Obras:

Anónimo. (2019). *Popol Wuj* (Segunda ed.). (Sam Colop, Trad.). F&G Editores.

de Lión, L. (2013). *El tiempo principia en Xibalbá* (Cuarta ed.). Del Pensativo.

de Lión, L. (2020). *El papel de la belleza: Antología poética*. Del Pensativo.

Fuentes de consulta:

Acevedo, A. (2004). Notas para un rescate de la obra de Luis de Lión. En O. Preble-Niemi & L. A. Jiménez (Ed.), *Ilustres autores guatemaltecos del siglo XIX y XX* (pp. 187-199). Artemis Edinter.

Anónimo (con Recinos A.). (1996). *El Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiche*. EDITEXTA.

Aristóteles. (2004). *Poética*. (Villar Lecumberri, Trad.). Alianza Editorial.

Azaustre, A.; Casas, J. (1997). *Manual de retórica española*. Editorial Ariel.

Beristán, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. (Séptima ed.). Editorial Porrúa S. A.

Boche, P. (24 de noviembre 2015). Casa Museo Luis de Lión. Memorial para la concordia.

<https://mapeo.memorialparalaconcordia.org/article.php?id=104>

Bogoya, C. (2016). *La poética de la dualidad en Ficciones*. Les Ateliers du SAL. (9), 86-97.

Céspedes, G. (2002). Guatemala: Del universo maya al mundo hispánico en Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (Ed.), *El país del quetzal: Guatemala maya e hispana* (págs. 21-43). Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior.

Chacach, M. (1994). La realidad lingüística en Guatemala. *Caravelle* (1988-), 63, 239–248.

<http://www.jstor.org/stable/40852339>

Ciudad, A. (2002). Estructura política y organización territorial maya en Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (Ed.), *El país del quetzal: Guatemala maya e hispana* (págs. 55-63). Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior.

- Craveri, M. (2005). Las palabras que contaron los antepasados: los recursos retóricos del Popol Vuh. *Estudios de cultura maya*, 26, 91-116.
- Curtius, E. (1995). *Literatura europea y edad media latina (I)*. Fondo de Cultura Económica
- de las Casas, B. (2008). *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Tipografía Nacional.
- Del-Castillo-Reyes, H. E. (2018). EL ANÁLISIS DEL ESTILO LITERARIO: UN ACERCAMIENTO DESDE LA RECEPCIÓN. *Lingüística y Literatura*, (74), 21-36. <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.n74a01>
- Demarest, A. (2004). *Ancient Maya: The rise and fall of a rainforest civilization*. Cambridge University Press.
- Dirección de los Archivos de Paz. (2011). *La Autenticidad del Diario Militar, a la luz de los documentos históricos de la Policía Nacional*. (Segunda ed.). Secretaría de la Paz, Presidencia de la República.
- Durkheim, E. (2011). El dualismo de la naturaleza humana y sus condiciones sociales (1914). *Entramados y perspectivas: Revista de la carrera de Sociología*. 1(1), 189-200. ISSN 1853-6484.
- Fernández, R. (1963). *Idea de la estilística*. Universidad de la Habana.
- Galich, F. (2001). Tanda de sueños, visiones y futuros. *Istmo: Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*. <http://istmo.denison.edu/n05/articulos/existe.html>
- García, E. (2020). *Desenterrando los poemas perdidos de Luis de León*. Agencia Ocote. <https://www.agenciaocote.com/blog/2020/07/11/desenterrando-los-poemas-perdidos-de-luis-de-lion/>

- García, G. (2002). *Herederos de la guerra : ex paramilitares y víctimas de la contrainsurgencia en Guatemala*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales CLACSO. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/becas/20190808040057/garcia.pdf>
- Hernández, O. J.; Martínez, N.; Ortiz, A.; Pérez de Antón, F.; Sandoval, M. A.; Serrano Echeverría, J; Velásquez Nimatuj, I.; Méndez Vides, A. (2011). *El Popol Wuj, versión de Sam Colop*. F&G Editores.
- Hervé Fernández, G. V. (2007). *Diccionario práctico de figuras retóricas y términos afines*. Albricias
- Kerry M. Hull, & Michael D. Carrasco. (2012). *Parallel Worlds : Genre, Discourse, and Poetics in Contemporary, Colonial, and Classic Maya Literature: Vol. 4th ed.* University Press of Colorado.
- Lacadena, A. (2002). La escritura en Guatemala: Jeroglíficos y alfabeto como vehículos de una tradición cultural en Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (Ed.), *El país del quetzal: Guatemala maya e hispana* (págs. 55-63). Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior.
- López, A. (2000). La escuela española de estilística y la pragmática. *Caplletra 29: Revista internacional de filología*. (29), 13-21.
- López, G. (1997). Personificaciones alegóricas en mosaicos del oriente y de Hispania: La representación de conceptos abstractos. *Antigüedad y Cristianismo*. (14), 335-361.
- Luján, J. (2012). *Breve historia contemporánea de Guatemala*. Fondo de Cultura Económica.
- Martín, I. L. (2005). Luis de Lión y la persistencia de la tradición retórica maya. *Memorias del Congreso de Idiomas Indígenas de Latinoamérica-II 27 – 29 de octubre de 2005*, University of Texas at Austin.

- Morales, A. (2002). Unidad y dualidad. El dios supremo de los antiguos mayas: Coincidencias de opuestos. *Estudios De Cultura Maya*, 22.  
<https://doi.org/10.19130/iifl.ecm.2002.22.417>
- Nogueira, J. (1970). *Manual de la estilística de la lengua española*.
- Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala. (1998). *Guatemala: Nunca más*. Gakoa.
- Organización de las Naciones Unidas. (22 de octubre 2018). *El reconocimiento del genocidio de mayas ixil en Guatemala es un avance contra la impunidad*.  
<https://news.un.org/es/story/2018/10/1444072>
- Ortiz, A. (15 de julio de 2020). *A nueve años de la partida del académico maya Luis Enrique Sam Colop*. Prensa Libre. [https://www.prensalibre.com/vida/que-bueno-es-mi-pais-sec\\_vida/a-nueve-anos-de-la-partida-del-academico-maya-luis-enrique-sam-colop/](https://www.prensalibre.com/vida/que-bueno-es-mi-pais-sec_vida/a-nueve-anos-de-la-partida-del-academico-maya-luis-enrique-sam-colop/)
- Oxam, E. (2021). *El proyecto Luis de Lion busca enlazar el presente con el pasado y el futuro*. Prensa Comunitaria. <https://prensacomunitaria.org/2021/07/el-proyecto-luis-de-lion-busca-enlazar-el-presente-con-el-pasado-y-el-futuro/>
- Pérez, R. (8 de octubre de 2020). *Luis Enrique Sam Colop y el Popol Wuj*. gAZeta.  
<http://istmo.denison.edu/n05/articulos/existe.html>
- Prensa Libre. (29 de mayo de 2018). *1978: masacre de Panzós, terrible pasaje del conflicto*. Prensa Libre. <https://www.prensalibre.com/hemeroteca/masacre-de-panzos-en-1978/>
- Proyecto Luis de Lión. (s. f.). *Biografía*. Proyecto Luis de Lión.  
<https://proyectoluisdelion.wordpress.com/>
- Real Academia Española. (2018). *Libro de estilo de la lengua española según la norma panhispánica*. Espasa.
- Reyes, I. (2022). 60 años cumple biblioteca fundada por Luis de Lión en San Juan del Obispo, en Sacatepéquez. Prensa libre.

<https://www.prensalibre.com/vida/escenario/60-anos-cumple-biblioteca-fundada-por-luis-de-lion-en-san-juan-del-obispo-en-sacatepequez/>

- Rojas, F. (2011). El indio como protagonista de la historia de Guatemala. *Anales de la Academia de Geografía e Historia de Guatemala*. 87(86), 7-24.
- Santos Cid, A. (2022). Diario Militar, el archivo secreto del horror contra la disidencia política en Guatemala. El País. <https://elpais.com/internacional/2022-04-16/diario-militar-el-archivo-secreto-del-horror-contra-la-disidencia-politica-en-guatemala.html>
- Santiesteban, E. (2014). *Introducción a la estilística*. Editorial Académica Universitaria.
- Secretaría de la Paz. (2011). La Autenticidad del Diario Militar, a la luz de los documentos históricos de la Policía Nacional (Segunda ed.). Dirección de los Archivos de la Paz, Secretaría de la Paz.
- Toledo, R. (2015). El retablo renacentista de San Juan del Obispo. *Anales de la Academia de Geografía e Historia de Guatemala*. 91(90), 7-36.
- Toursinov, A. (2014). *Prolegómenos a una estilística literaria*. Editorial Espisteme.
- Urruela, A. M. (1993). El indio en la literatura hispanoamericana. *Cultura de Guatemala*, Año XIV, 2(Mayo-Agosto), 63-94.
- Urrutia Gómez, J. (2013). Evolución y crítica de la estilística (notas introductorias). *Cuadernos de Investigación Filológica*, 2(2), 85-96.  
doi:<https://doi.org/10.18172/cif.1395>
- Vázquez, M. (1987). La investigación estilística en España. En M. Gómez y J. A. Prieto. *Stilística. I Semana de Estudios Estilísticos* (pp. 55-70). Alfar.
- Vázquez, M. (1995). Amado Alonso, más allá de la estilística. *CAUCE, Revista de filología y su didáctica*. (18-19), 631-647.
- Wellek, R.; Warren, A. (1966). *Teoría literaria* (Cuarta ed.). Editorial Gredos.

Woodruff, J. M. (2011). MA(R)KING POPOL VUH. *Romance Notes*, 51(1), 97–106.

<http://www.jstor.org/stable/43803169>

Zorich, Z. (2010). Top 10 Discoveries of 2009: *Popol Vuh* Relief - El Mirador, Guatemala.

*Archaeology*. 63(1).

## X. Apéndice A

### Figuras en el *Popol wuj*

**Tabla A1**

Alegorías recurrentes sobre la siembra y el amanecer en el *Popol wuj*.

Cita	Contexto de la cita
—Intentémoslo de nuevo	Luego del fracaso de los dioses con
¿Acaso no se acerca la época de la siembra y el amanecer?	la creación de los animales que no pudieron hablar y adorarlos.
Construyamos quien nos sustente quien nos guarde.	
Si no, ¿cómo habremos de ser nombrados ser recordados sobre la Tierra? (2019, p. 11)	
—Mejor digámosle a Xpiyakok Ixmukane;	Las deidades se dirigen a buscar consejo con Xpiyakok e Ixmukane.
Deidad del amanecer Deidad del anochecer, que consulten la cuenta de los días la división de las semillas, se dijeron a sí mismos el Creador	
el Formador. (2019, p. 12)	
—Encuentren, Revelen cómo habremos de formar la gente creada	Las deidades pidiendo ayuda a Xpiyakok e Ixmukane.

la gente

formada para que nos mantenga

que nos guarde.

Que nos llame y

que nos recuerde.

Que venga pues tu palabra comadrona

anciano guía,

nuestra abuela

nuestro abuelo,

Xpiyakok

Ixmukane.

Que lleguen la siembra y

el amanecer

para ser invocados

para ser adorados

para ser recordados por gente creada

por gente formada;

la gente de madera

la gente hecha. (2019, p. 13)

---

Si son los que sustenten

los que guarden

¡Que se haga la siembra y

el amanecer!

Tú maíz

Las deidades intentan hacer seres de

madera

tú tz'ite'

tú cuenta de los días

de la transformación, has de trabajar

has de mandar, le

dijeron al maíz

al tz'ite';

al conteo de los días;

a la formación. (2019, p. 15)

---

Si es gran sabio el Creador

el Formador

¡Que se haga la siembra y

el amanecer, dijeron los muchachos

(2019, p. 37-38)

Los gemelos cuando están

engañando a Kabraqan. Usado como

homenaje a las deidades.

---

Dijeron entonces Alom

Kajalom;

Tz'aqol,

Bitol;

Tepew Q'ukumatz, así llamados:

—Se acerca el amanecer.

¡Que se termine la obra!

Que aparezcan los que sustentan,

los que nutren;

La creación de los hombres usando

el maíz. Representa el sustento

divino y la vida misma.

las hijas nacidas en la claridad,

los hijos nacidos en la claridad.

¡Que aparezca la humanidad,

la gente sobre la faz de la Tierra!, dijeron.

Llegaron para juntarse,

y celebraron consejo en medio de la oscuridad,

en el amanecer. (2019, p.

111)

---

Acabaron por conocerlo todo,

vieron las cuatro esquinas

los cuatro lados;

la bóveda del Cielo,

la faz de la Tierra. (2019, p. 116)

---

Luego de su creación se repite la

representación del cosmos o la

existencia como un campo de

siembra.

---

Sólo esperaban con ansiedad la siembra del

amanecer,

se mantenían rogando,

sus palabras eran reverentes,

eran obedientes,

eran respetuosos.

Elevaban su vista hacia el Cielo,

pedían por sus hijas

por sus hijos:

—¡Ay!, Tz'aqol,

Bitol

¡Míranos,

---

Los primeros seres piden

descendencia, piden que llegue la

siembra también para ellos y, de la

mano con esa petición, piden

también el lugar que van a ocupar,

los valles y los pueblos.

escúchanos!

No nos abandones,

no nos desampares.

Tú, divinidad en el Cielo,

en la Tierra.

Corazón del Cielo,

Corazón de la Tierra.

Danos nuestra señal

nuestra descendencia mientras haya Sol,

mientras haya

claridad.

Cuando sea la siembra,

cuando amanezca:

ubícanos en muchos caminos verdes,

veredas verdes.

Que sea en valles planos

en pueblos planos.

Muy buenos valles

muy buenos pueblos.

Que sea buena la vida y

la existencia que nos otorgues.

(2019, p. 122)

---

Pero una sola fue la siembra,

el amanecer para todos los

pueblos. (2019, p. 144)

Después de la separación de los

pueblos. Usado como marcador

temporal.

Ésa era, pues, la súplica de sus corazones:

—¡Que amanezca!, tú de los cinco días,

tú, Jun Raqan,

tú, Corazón del Cierlo y

de la Tierra,

tú proveedor de la abundancia y

del alimento;

tú dador de hijas

de hijos.

Desparrama,

deja caer lo que es verde

lo que es maduro.

Concédeles vida y

desarrollo a nuestras hijas,

a nuestros hijos.

Que se multipliquen,

que crezcan los que te sostengan,

los que te guarden;

los que te invoquen en los caminos,

en las veredas;

en los ríos

en los barrancos;

debajo de los árboles,

debajo de los bejucos. (2019,

pp. 191-192)

Ajpop y Ajpop K'amja piden a los

dioses.

## Tabla A2

Dualidades recurrentes sobre la ambigüedad de la muerte en el *Popol wuj*.

Cita	Contexto de la cita
—No traten de engañarnos con eso.	Los gemelos se dejan vencer por los
¿Acaso no sabemos de nuestra muerte, Señores?	Señores. Mueren y reviven.
¡Vean esto!, dijeron.	
Luego, poniéndose frente a frente, extendieron sus brazos los dos y se lanzaron de cabeza hacia la hoguera. Allí pues, murieron los dos juntos. Contentos se pusieron todos los de Xibalba, alzándose en vocerío, alzándose en silbidos: —¡Los hemos vencido! ¡En realidad, no fue fácil que se entregaran!, exclamaron.	
Enseguida fueron llamados Xulu y Pak'am, a quienes habían dejado sus instrucciones, y les preguntaron a dónde debían ir sus huesos. Luego del conjuro de Xibalba, sus huesos fueron molidos y los tiraron al río. Pero éstos no se fueron lejos,	

---

sino directamente se asentaron debajo del agua,  
y en jóvenes hermosos se convirtieron,  
su apariencia volvió a ser la misma,  
y así volvieron a mostrarse. (2019, pp. 98-99)

---

En eso les dijo el Señor:

—¡Sacrifiquen a mi perro,  
luego revívanlo!, les fue dicho.  
—¡Bien!, dijeron.

Enseguida sacrificaron al perro,  
y luego volvió a la vida.

Realmente estaba contento el perro  
cundo volvió a la vida;  
meneaba su cola  
cuando volvió a la vida. (2019, p. 102)

---

Regresan los gemelos al Xibalba  
para derrotar definitivamente a los  
Señores.

---

Al momento sujetaron a una persona,  
y enseguida la sacrificaron,

levantaron en alto el corazón  
extraído de esa persona;  
lo exhibieron ante los Señores.

Esto maravilló a Jun Kame y

Wuqub Kame.

De inmediato hicieron volver a la vida a esa  
persona.

Rebosaba de alegría su corazón  
cuando volvió a la vida.

---

---

Esto asombró a los Señores.

—¡Sacrifíquense ahora ustedes!

Que los veamos.

¡En realidad, nuestros corazones desean ver ese  
baile!, dijeron los Señores

—¡Está bien, Señor!, contestaron.

Enseguida se autosacrificaron:

fue despedazado el pequeño Junajpu por parte de  
Xbalamke.

Uno por uno fueron esparcidas sus piernas y  
sus brazos;

fue separada su cabeza,

y llevada a cierta distancia.

Fue extraído su corazón

y mojado fue puesto sobre hojas de milpa.

Al ver eso se pusieron fuera de sí todos los Señores  
de Xibalba.

Ya sólo uno de ellos continuaba bailando:

Xbalamke.

—¡Levántate!, dijo entonces.

Y al instante volvió a la vida,

ambos se regocijaron por esto,

asimismo se alegraron los Señores,

como si ellos mismos lo estuvieran haciendo.

(2019, pp. 103-104)

Así pues, fue la derrota de Sipakna por parte de los muchachos Junajpu y Xbalamke. (2019, p. 35)	Ambigüedad en el vocabulario al vencer a Sipanka
De esta manera fue vencido Kabraqan tan sólo por Junajpu y Xbalamke. (2019, p. 39)	Ambigüedad en el vocabulario al vencer a Kabraqan
Los Señores, les fue dicho. Y así fueron derrotados: se consumió el ocote, y se acabaron los puros que les había llevado. (2019, p. 50)	Ambigüedad en el vocabulario cuando los Señores creyeron haber derrotado a los gemelos.
Así, pues, fueron vencidos los Señores de Xibalba; sólo por prodigios, y sólo por la autotransformación que hicieron. (2019, p. 105)	Ambigüedad en el vocabulario al vencer a los Señores.

### Tabla A3

Paralelismos recurrentes sobre los géneros en el *Popol wuj*.

Cita	Contexto de la cita
Así, pues, soy el Sol  soy la Luna para las nacidas en claridad  los nacidos en claridad.  (2019, p. 22)	Wuqub Kak'ix se presenta.
Aún no había sido creada nuestra primera madre.  nuestro primer padre.  (2019, p. 24)	Después de la presentación de  Wuqub Kak'ix.

---

Enseguida les preguntaron por su patria y  
por su pueblo de  
procedencia.

Los gemelos regresan renacidos a  
Xibalba.

Les preguntaron también por su madre y  
por su padre. (2019, p.  
101)

---

—Aquí serán invocados.  
¡Así va a ser!, les dijeron sus hijos, cuando  
consolaron sus corazones.  
—Lo primero sea lo de ustedes,  
serán los primeros en ser honrados por las hijas  
nacidas en claridad  
por los hijos  
nacidos en claridad. (2019, p. 109)

Salen victoriosos los gemelos y  
tratan de reconstruir a Jun Junajpu y  
Wuqub Junajpu.

---

Que aparezcan los que sustentan,  
los que nutren;  
las hijas nacidas en claridad,  
los hijos nacidos en claridad. (2019,  
p. 111)

Los dioses intentan crear a los seres  
humanos.

---

Todavía no había estelas que protegieran a nuestras  
primeras madres,  
a nuestros  
primeros padres. (2019, p. 123)

Mientras los primeros pueblos  
esperan el amanecer.

---

—¡Tengan piedad de nosotros,  
no debemos morir!, suplicaron.

—¡Está bien!

Aunque su destino es morir,  
serán tributarios mientras haya Sol,

mientras haya claridad, les fue

dicho.

Así fueron derrotados todos estos pueblos por  
nuestras madres primigenias

nuestros padres primigenios. (2019, p. 164)

---

Por mucho tiempo permaneció allí cada una de las  
divisiones  
de los pueblos,  
tuvieron hijas y  
tuvieron hijos.

Allí estuvieron cuando conformaban cuatro  
territorios;  
pero era uno solo el nombre de todo el pueblo.

Casaron a sus hijas,

a sus hijos,

sólo las regalaban;

sólo por favores y

sólo por regalos daban a sus hijas;

lo aceptaban y

---

Los pueblos son derrotados por

Balam Ki'tze', Balam Aq'ab y

Majuk'utaj.

---

Cuando se habla de la forma en que

fue poblada la ciudadela de Chi

K'ix.

---

hacían lo que era bueno para su existencia. (2019,  
p. 172)

---

**Tabla A4**

Paralelismos recurrentes sobre la jerarquía en el *Popol wuj*.

Cita	Contexto de la cita
Tres linajes distintos existieron, pero no está en el olvido el nombre de los abuelos, de los padres; los que procrearon los que se propagaron allá donde sale el Sol. (2019, p. 119)	Narración del origen de los primeros pueblos.
Allí estaban los compañeros de los k'iche'es, los Tamub también recibieron [su deidad] fue el mismo Tojil para los Tamub, tenía nombre lo recibido por los abuelos los padres de los Señores Tamub, como sabemos ahora. Los terceros fueron los Ilokab, también fue Tojil el que recibieron los abuelos los padres de los Señores, así lo sabemos ahora. (2019, pp. 124- 125)	Cuando los pueblos están recibiendo su divinidad.
Allí, pues, fueron gratificados, amanecieron nuestros abuelos,	Al momento del amanecer.

---

---

nuestros padres.

(2019, p. 139)

---

Allí también comenzaron su canto llamado  
Qamuqu,  
lo cantaron,  
lo que era el lamento de sus corazones,  
de sus vientres.

Así decían en su canto:

—¡Ay de nosotros!

Nos perdimos en Tulán;

allá nos dividimos,

allá dejamos a nuestros hermanos mayores

a nuestros hermanos menores. (2019,

p. 143)

---

Éstos son, pues, los nombres de los que se fueron a  
la orilla del mar,  
eran tres cuando partieron,  
pero tenían sabiduría,  
y tenían conocimiento;  
su condición no era la de gente común.

Dejaron aconsejados a todos sus hermanos mayores

sus hermanos

menores. (2019, p. 169)

---

Luego se ocuparon de engrandecer su señorío  
ya eran muchos y la población era numerosa.

Después del amanecer, los pueblos  
se lamentan por haberse separado  
unos de otros. Aunque no hay  
cambio generacional, se sigue  
mencionando a los de mayor edad  
antes.

Antes de que los pueblos migraran a  
Oriente.

---

Cuando se está poblando la  
ciudadela de Q'umaraq Aj. Otro

---

---

Fue cuando pensaron de nuevo en sus Casas Grandes, se reunieron y se dividieron porque surgieron las discordias. Se envidiaban por el precio de sus hermanas, de sus hijas, porque ya no les presentaban bebidas. (2019, p. 177)

---

También se habían vuelto numerosos sus hermanos mayores, sus hermanos menores; se juntaron sus responsabilidades de vida, se ocupaban en atender peticiones, cada uno de los Señores. (2019, p. 180)

---

**Tabla A5**

Paralelismos recurrentes sobre el tamaño en el *Popol wuj*.

Cita	Contexto de la cita
—¿Quién nos estará tomando el pelo?, se preguntaron. Quienes hacían esto eran todos los animales pequeños, los animales grandes: el puma el jaguar	Los gemelos están arreglando el campo de siembra y los animales lo están saboteando.

---

---

el venado  
el conejo  
la zorra  
el coyote  
el jabalí  
el pizote,  
los pájaros  
pequeños,  
los pájaros grandes  
eran quienes lo ejecutaban,  
en una sola noche lo hacían. (2019, p. 71)

---

Era variada la comida de los pequeños animales  
los grandes animales. (2019, p. 93)

---

En el Xibalba, Xbalamke reúne a los  
animales para ver qué alimento  
podría reemplazar la cabeza de  
Junajpu

---

Luego hay que arrojarlos al río,  
donde cae la fuente que parte hacia las pequeñas  
montañas y  
las grandes  
montañas". (2019, p.97)

---

Los gemelos planean su victoria  
contra los Señores de Xibalba.

---

Había comida,  
había de todas clases: pequeños alimentos,  
grandes alimentos;  
pequeñas plantas,  
grandes plantas;

---

Los dioses ven los frutos que hay en  
Pan Paxil.

---

los que enseñaron el camino fueron los animales.

(2019, p. 113)

---

Éstos son, pues, los nombres de sus esposas,  
las que eran Señoras principales,  
las que dieron origen a la gente de los pueblos  
pequeños,

de los pueblos

grandes. (2019, pp. 118-119)

---

Se presenta a las esposas de los  
primeros hombres.

---

Había gente de la montaña

que no había sido vista.

Todavía no tenían casa,

y se mantenían errantes en las pequeñas montañas,

en las grandes montañas.

(2019, p. 121)

---

Los primeros humanos buscando un

lugar donde vivir.

---

Allí también estaba todos los Rabinaleb,

los Kaqchikeleb,

los Ajtz'ikinaja;

todos los pueblos pequeños y

pueblos grandes. (2019, p. 137)

---

Al momento del amanecer.

---

En eso rugieron los pumas,

los jaguares;

pero primero cantó el pájaro,

k'eletzu, por nombre.

De verdad que se alegraron todos los animales

y extendieron sus alas el águila,

---

---

Los animales presencian el

amanecer.

---

el zopilote blanco;  
las aves pequeñas,  
las aves grandes.

(2019, p. 140)

---

Allí también aumentaron la vergüenza de los dioses, el terror comenzó de nuevo se llenaron de espanto todos los pueblos; los pequeños pueblos los grandes pueblos que presenciaron la llegada de prisioneros de guerra que eran sacrificados, que eran muertos por el poder y majestad del Señor K'otuja del Señor Istayul con los Nija'ib y los Ajaw K'iche'. (2019, pp. 175-176)	Los pueblos tratan de vencer a los ki'che'es en la ciudadela de Chi Ismachi'.
--	---

---

Vinieron, entonces, los pequeños pueblos los grandes pueblos fuese el título de sus Señores, vinieron a engrandecer a los k'iche'es; fue cuando se originó la gloria la majestad; cuando se construyeron las casas de las deidades y	En la gloria de los k'iche'es.
--	--------------------------------

---

---

las casas de los Señores.

(2019, p. 180)

---

Y no sólo así, nomás, fueron abatidos los barrancos, Hablando de las costumbres del

las ciudadelas pueblo K'iche'.

de los pequeños pueblos,

de los grandes pueblos;

sino éstos pagaron un gran precio:

trajeron turquesa,

trajeron metales;

trajeron granos de jade

granos de piedras preciosas medidas en

manos,

en

puños. (2019, p. 194)

---

## XI. Apéndice B

### Figuras en *El tiempo principia en Xibalbá* y *Poemas del Volcán de Agua*

**Tabla B1**

Dualidades recurrentes sobre la similitud entre Concha y la Virgen de Concepción en *El tiempo principia en Xibalbá*.

Cita	Contexto de la cita
Sí, sentís envidia del que se llevó a la Virgen, a la otra Concha, a la verdadera. (2013, p. 104)	Las personas del pueblo hablan del robo de la imagen de la Virgen de Concepción.
Pero ella también parecía haber perdido, parecía triste, vieja también, también ojerosa, en sus mejillas ya no había ni sombra de color y sus labios necesitaban ahora de algún colorete para aparentar frescura. Parecía una cualquiera, parecía una puta. (2013, p. 99)	Cuando Pascual viola la imagen.
—No, no fue un sueño. De verdad, una mujer se durmió conmigo. ¿Quién? ¿La Virgen de Concepción de carne? ¿La Virgen de Concepción de madera que se habría vuelto de carne sólo para él? Bueno, no le importaba eso ahora. Sólo el olor que lo transformaba en perro en brama. En perro con rabia de brama. Que	Juan Caca dejar de percibir la diferencia entre las dos después de que Concha lo violara.

---

vinieran todas las mujeres del pueblo. Y la Concha virgen. Y la Concha puta. Pero ahorita. Bueno, mejor después. Ahora iría a buscar a la mujer que lo había violado tan ricamente para saborearla otra vez, para agradecerse. (2013, p. 130)

---

se llegaron al camarín en donde estaba la otra, la de Concepción, y 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 y después, procedieron a ponerle el vestido, el manto, la corona a ella, la nueva virgen, la colocaron sobre el anda, la adoraron con luces de huesos, con flores de huesos, con aserrín de huesos y la sacaron en procesión. (2013, p. 117)

---

El pueblo en su versión apocalíptica decide darle las ropas de una a otra mujer. Las diferencias entre las dos mujeres terminan de desaparecer.

---

**Tabla B2**

Dualidades recurrentes de amor-odio relacionadas a Concha y la Virgen de concepción.

---

Cita	Contexto de la cita
Y no tardó mucho tiempo sin que las mujeres empezaran a ver en sus maridos su	Celos de las mujeres del pueblo hacia la Virgen de Concepción.

---

---

amor por ella, a darse cuenta que sólo les servían para desahogarse, para tener hijos, para hacerles la comida y, aunque siempre se habían fijado que no eran blancas, rosaditas, pelo canche y sin trenzas, cuerpo fino y qué se entiende, ladinas como ella, ahora esas diferencias les pesaban, les dolían. Y empezaron a casi odiarla con respeto, a quejarse con sus hijos, con sus múltiples hijos -yacentes, crucificados, niños, cargadores de cruces- que tenía en la iglesia. ¿Qué era eso de que los hombres se enamoraran de la Madre de todos? (2013, p. 101)

---

Y dejaron de ir a la iglesia y de amarlos y a notar las diferencias en las que sólo habían reparado a medias: que los cristos, a pesar de su morenez y su vida miserable, tenían facciones extrañas y ellos no. Pero por eso mismo también empezaron a amar a la Virgen y a desamar a sus novias, a odiar a sus padres por no amar a sus mujeres, por estarles robando a ellos el amor de la única ladina del pueblo. (2013, p. 102)

---

---

Los jóvenes del pueblo, al igual que sus padres, prefieren a la Virgen y odian a sus novias y padres.

---

<p>Pero todos -padres, madres, hijos- con el amor, el rencor, el odio o los celos en silencio, subrepticamente, clandestinamente en el corazón, sin sacarlos a los labios: ellas, eternamente bocarriba, pasivas, odiando mientras recibían a los hombres; ellos, amando a la Virgen mientras hacían, se movían sobre sus mujeres, cesaban, se agotaban; los hijos, agarrando de la mano a sus novias, pero por no poder agarrar la de la otra. (2013, p. 102)</p>	<p>Amor y odio de los tres grupos girando alrededor de la Virgen.</p>
--	---

---

<p>Y él sale. Está desnudo, está como un sol vivo que espera alumbrar de noche. No, no la espera. —Andate. Está desnudo, está desnuda; su miembro está tenso, su vagina tiembla. —Andate te digo. (2013, p.55)</p>	<p>Atracción y rechazo de Pascual hacia Concha.</p>
--	---

---

**Tabla B3**

Metáforas relacionadas con la sexualidad en *El tiempo principia en Xibalbá*.

---

Cita	Contexto de la cita
<p>Se había levantado así, desnuda, envuelta nada más en el poncho de su piel de mujer caliente, (2013, p. 50)</p>	<p>Hablando de la desnudez de Concha.</p>

---

<p>Todos habían puesto su lápiz en su vagina. Le habían dejado allí sobre su montaña su tinta semitransparente, su ejército de espermatozoides indios. (2013, p. 51)</p>	<p>Concha se da cuenta de que ha tenido relaciones con todos los hombres del pueblo.</p>
<p>En este momento en que ella lo empieza a pensar está acostado, también está desnudo, también está despierto, también está pensando, está con la mano en el miembro sobándose, bajándose la capita de carne que le sirve de abrigo a su hongo. (2013, p. 52)</p>	<p>Concha se imagina al único hombre con el que no ha tenido relaciones todavía.</p>
<p>Mentiras que haya sido en ese mediodía de ese verano, en el minuto en punto en que se partía en dos para llegar a invierno, cuando el sol calienta más a la tierra y a la gente se le metía en los ojos y se les bajaba a la barriga y les incendiaba el bosque de su vientre. (2013, p. 53)</p>	<p>Cuando se habla del vínculo entre Concha y Pascual.</p>
<p>Ya iba a arrojar la leche de su árbol que aún no ha dado frutos cuando de pronto se dispuso a esperar. (2013, p. 55)</p>	<p>La noche en la que Concha va a visitar a Pascual.</p>
<p>—Vos no parecés hombre. Mejor no se lo hubiera dicho. El Juan chiquito, el Juan de abajo se aguada y el Juan grande se enfría. (2013, p. 57)</p>	<p>En esa misma noche, después que Pascual la rechazara, ella regresara a intentar violar a Juan Caca y él la llamara puta.</p>

---

para aprovechar la oscuridad y el tiempo, Los pobladores están esperando la salida del  
los hombres trataron de meter sus pajaritos sol, intentan tener relaciones en la  
en los nidos de sus mujeres pero los oscuridad.  
pajaritos estaban muertos desde antes,  
(2013, p. 66)

---

siento que... en medio de sus canillas hay Concha viola a Juan Caca.  
pelitos como los que yo tengo, siento que...  
más debajo de los pelitos hay una cuevita,  
siento que... mi pajarito ella lo hace volar  
con dirección a esa cuevita, siento que... mi  
pajarito entra a la cuevita, siento que... esa  
cuevita es caliente, resbalosa, siento que...  
esto parece el puro cielo, (2013, p. 129)

---

Y mientras se daba cuenta de la mañana A la mañana siguiente de la violación.  
porque el sol le ardía en los ojos y que había  
dormido más de la cuenta, también se  
miraba que no tenía puesto el calzoncillo y  
olía que un olor a pescado encochinaba sus  
ponchos. Los revolvió en busca del mar que  
se había trasladado a su cama y del  
calzoncillo. (2013, p. 130)

---

Entonces, se dio cuenta que su miembro no A Juan Caca no se le termina la erección.  
parecía habersele desmayado. (2013, p. 137)

---

---

Entonces, sí se le aguadó el pajarito y trató de matar su respiración, de apagar los latidos de su corazón (2013, p. 137).

---

Cuando los hombres del pueblo pasan cerca de su casa y piensa que van a entrar en su casa.