

Haroldo Shetemul

LA NOVELA DE LA INDIANIDAD

ANÁLISIS SOCIOLÓGICO DE
EL TIEMPO PRINCIPIA EN XIBALBÁ,
DE LUIS DE LIÓN

Asesor: Lic. Mario Santisteban



Universidad de San Carlos de Guatemala
FACULTAD DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS

Guatemala, Julio de 2003

Este estudio fue presentado por el autor como trabajo de tesis, requisito previo a su graduación como Licenciado en Letras.

Guatemala, Julio de 2003

INDICE

INTRODUCCION	1
1. MARCO CONCEPTUAL	
1.1 Antecedentes del tema	4
1.2 Importancia de la investigación	4
1.3 Planteamiento del problema	5
1.4 Alcances y límites de la investigación	5
2. MARCO TEORICO	
2.1 Definición social de la novela	6
2.2 Sociología de la literatura	8
3. MARCO METODOLOGICO	
3.1 Objetivo general	13
3.2 Objetivos específicos	13
3.3 Descripción de la metodología	14
4. GENESIS SOCIAL	
4.1 Mediaciones	20
4.1.1 Entorno social	20
4.1.2 Revolución y cultura	23
4.1.3 Hacia el neorrealismo	27
4.2 Homologías	31
4.2.1 Comunidad imaginaria	32
4.2.2 Iglesia y poder	36

4.3	Correlaciones	38
4.3.1	Indianidad	39
4.3.2	Virgen de Concepción	47
4.3.3	Transculturación	51
5.	ESTRUCTURA LITERARIA	
5.1	Descripción general	57
5.2	Cronotopo	63
5.2.1	Cronotopo estructural	63
5.2.2	Cronotopos temáticos	66
5.3	Discurso polifónico	70
5.4	Voz narrativa	71
6.	FUNCION SOCIAL	
6.1	Crítica literaria	74
6.2	Vigencia social y literaria	79
7.	CONCLUSIONES	81
8.	BIBLIOGRAFIA	83

INTRODUCCION

El 15 de mayo de 1984 es una fecha fatídica para las letras guatemaltecas. Ese día, efectivos del Ejército Nacional secuestraron y desaparecieron al escritor Luis de Lión. Su delito: pensar diferente en una sociedad donde eso se paga con la vida. El régimen del general Oscar Mejía Víctores creyó que con su aniquilamiento físico borraría todo vestigio del poeta y narrador. Pero sus esbirros, torpes por naturaleza, no entendieron ni entenderán jamás que la literatura puede más que la tortura y las balas.

Hoy más que nunca la obra de De Lión está viva. En su trabajo literario destaca la novela *El tiempo principia en Xibalbá*, la cual gana en 1972 el Primer Premio en los Juegos Florales de Quetzaltenango. Sin embargo, no es ese su mérito. De Lión es el primer escritor indio que asume la problemática del indio y la presenta en su forma más descarnada, sin concesión alguna.

Es una obra contestataria a la imagen estereotipada del indígena, creada por Miguel Angel Asturias. Cuando De Lión comienza a escribir la novela, en 1970, Asturias se encuentra en su apogeo. Apenas tres años antes había sido galardonado con el Premio Nobel de Literatura. El Gran Lengua había creado un mundo imaginario en el cual la épica indígena era su máxima expresión literaria.

Pero más que una visión idealizada del mundo maya, Asturias, quizá sin proponérselo, contribuía a cimentar la superestructura del poder conservador, al proveerlo de un ícono nacionalista. Atrás quedaban las visiones despreocupadas de José Milla, donde el indio no existía, o reduccionistas como las de Flavio Herrera, en cuyas novelas el indígena se diluía en el trópico. Otros en cambio, como Batres Jáuregui, insistían en que el indio era “un problema civilizatorio” del país, por ser parte de las “razas inferiores” que carecen de órdenes mentales y morales que, por supuesto, si poseen los pueblos “civilizados” de occidente.

José M. Fernández afirma que ese indigenismo asimilacionista adquirió especial intensidad y crudeza con el positivismo darwiniano del siglo XIX y las ideas racistas que atribuían la “inferioridad” del indio a factores biológicos congénitos. En todo caso, Asturias supera esa visión que aún está presente en su tesis universitaria y ya en su obra literaria el indígena emerge como un actor, pero visto desde la perspectiva ladina.

Así, Asturias le provee al estatus quo guatemalteco la imagen idealizada del indio, el de las plumas verdes, verdes, apropiada para expiar culpas históricas y elevarlo al panteón patrio de una nación huérfana de identidad nacional. La fina orfebrería narrativa del Premio Nobel provoca que en adelante se convierta en punto de referencia para las nuevas generaciones de escritores chapines. Sin embargo, en los años setenta se asiste a la búsqueda de cortar el cordón umbilical con el padre literario Asturias. Y es, precisamente, en esa búsqueda que se inserta De Lión, quien se confiesa asturiano, pero luego asume una actitud contestataria contra ese ícono indigenista que obvia la realidad de discriminación y opresión que afrontan los mayas.

En ese contexto, la novela *El tiempo principia en Xibalbá* aparece como una antítesis de la obra de Asturias, en cuanto a representar a un indígena desprovisto del aura épica. En el texto de De Lión el indio es visto en forma descarnada, como un ser humano, en su entorno social que lo menosprecia y rechaza, por un autor que se define a sí mismo como indio.

De Lión crea una cosmovisión xibalbiana donde asume una actitud iconoclasta al bajar a los infiernos a lo más sagrado del panteón católico. Aunque se trata de un recurso paródico, en la estructura profunda de la obra expresa conflictos sociales no resueltos. Por primera vez en la literatura guatemalteca, la mujer indígena deja aun lado su actitud sumisa para llevar el erotismo a su máxima expresión. Además, *El tiempo principia en Xibalbá* es un laboratorio experimental que se ve mediado por las corrientes vanguardistas de principios de los años setenta.

La obra se inscribe dentro del posmodernismo, rompe con la forma tradicional de narrar, adopta técnicas de fragmentación literaria, crea una estructura narrativa circular e involutiva, y no se sujeta a una trama. Pero sobre todo es una obra que no oculta el dolor de la transculturación que sufría un escritor indio en un contexto ladino.

Esas fueron las razones que me llevaron a analizar, en la presente tesis, la novela de De Lión. Para el efecto, consideré conveniente hacerlo a la luz de la sociología de la literatura, propuesta por Juan Ignacio Ferreras.

Sirva este trabajo como un pequeño homenaje a la memoria de Luis de Lión, cuya obra comienza a ser reconocida en toda su magnitud.

1. MARCO CONCEPTUAL

1.1 Antecedentes del tema

El escritor Luis de Li3n fue secuestrado y desaparecido en 1984, dejando su novela, *El tiempo principia en Xibalb3*, sin editar. Con ella hab3a ganado el Premio Unico de los Juegos Florales de Quetzaltenango, en 1972, la cual, sin embargo, habr3a de ser publicada hasta 1985. Su edici3n pas3 sin pena ni gloria. Fue hasta los a3os noventa cuando comenz3 a cobrar inter3s por parte de los cr3ticos. En 1996 fue publicada la segunda edici3n por la editorial Artemis Ed3nter. De esta novela, se han elaborado ensayos por parte de Dante Liano, Sagarrio Castellanos, Mario Roberto Morales y Arturo Arias, entre otros. Asimismo, Carlos Vel3squez Rodr3guez analiz3 dicha novela en su tesis *La forma de narrar de Luis de Li3n*, en 1993, con el m3todo semiol3gico de Greimas.

1.2 Importancia de la investigaci3n

El tiempo principia en Xibalb3 es una novela precursora de la tem3tica ind3gena por el ind3gena mismo, y de transici3n en cuanto a la forma literaria. Pero m3s que un comentario emp3rico, es necesario analizarla a partir de una metodolog3a cient3fica para comprenderla como un producto literario relacionado con la sociedad y, por tanto, como producto hist3rico. Para el efecto, en el presente trabajo se analizar3 la citada obra a la luz de la sociolog3a de la literatura, propuesta por Juan Ignacio Ferreras, para hacer expl3citas la g3nesis social, la estructura interna y la funci3n social de la obra.

1.3 Planteamiento del problema

En esta investigación interesa despejar la interrogante: ¿por qué la novela de Luis de Lión es un producto social y cuál es la relación entre ésta y la sociedad?

1.4 Alcances y límites de la investigación

De Lión fue un escritor que cultivó la narrativa y la poesía. Esta investigación se centrará únicamente en la novela *El tiempo principia en Xibalbá*, la cual será analizada con el método de la sociología de la literatura, propuesta por Juan Ignacio Ferreras, y se incorporarán otros instrumentos metodológicos, como los propuestos por Jacques Derrida, Gerard Genette y Mijail Bajtin, con el criterio de que su complementariedad coadyuve a hacer más explícito el carácter social de la obra literaria en mención.

2. MARCO TEORICO

2.1 Definición social de la novela

Para analizar *El tiempo principia en Xibalbá*, de Luis de Lión, como un *corpus* literario, es importante conocer la definición de novela. Los teóricos no se ponen de acuerdo acerca de lo que se entiende por este género literario. Con este término, se acoge una diversidad de textos agrupables, a su vez, en subconjuntos. Según Wolfgang Kayser:

La novela no es un género en el sentido de la balada, de la novela corta, del idilio; es más bien la narración del mundo privado en un tono privado. (31:481)

Kayser se hace eco del planteamiento de Edwin Muir cuando dice que la novela es “la manifestación más compleja y amorfa de la literatura”. (31:482) De acuerdo con Majail Bajtin, esta difícil perspectiva se debe a que la novela es el único género literario aún en formación. En la misma línea, se ubica Camilo José Cela, quien en un tono más humorístico que científico dice:

Me encuentro con que no sé, ni creo que sepa nadie, qué, de verdad, es la novela. Es posible que la única definición sensata que sobre este género pudiera darse, fuera la de decir que la novela es todo aquello que, editado en forma de libro, admite debajo del título, y entre paréntesis, la palabra novela. (16:12)

En un afán de darle una mayor definición a la novela, Bajtin considera que la principal característica de este género literario es la integración en un discurso textual de varios discursos, que provienen de diferentes personajes, en un marco social, lo que le da un carácter polifónico. Cada uno de esos discursos es un punto de vista con carácter plurilingüe, supeditado a la historia, al uso de la lengua y al espacio social y geográfico en que se desenvuelve el discurso novelesco. (5:10)

María del Carmen Bobes Naves también estima que debe partirse de una “definición social” de la novela. Para el efecto, utiliza la que proporciona el Diccionario de la Real Academia Española: “Una obra literaria en que se narra una acción fingida en todo o en parte, y cuyo fin es provocar placer estético a los lectores por medio de la descripción o pintura de sucesos o lances interesantes, de pasiones y de costumbres”. Sin embargo, Bobes Naves no se queda en ese planteamiento y presenta su propia definición de novela:

Tiene como materia narrativa, al igual que todos los relatos, literarios o no, unos motivos que forman una historia, que se combinan en un argumento, generalmente de extensión considerable (frente al cuento o la novela corta) y una expresión por lo general en prosa (a diferencia de relatos

figurativos como el cine, el cómic, etc.) caracterizada por ser polifónica y por su recursividad (que la distingue de la historia escrita), que da lugar a la presencia de un narrador o figura central de todas las relaciones temporales, espaciales y discursivas. (12:58)

Según Boves Naves, hay autores que han intentado definir la novela por sus valores antropológicos o por la finalidad que pueda cumplir en la vida social o en un contexto cultural determinado. Un ejemplo de ello es S. J. Schmidt, quien esboza una teoría del arte, aplicable a la novela, la cual establece cuatro funciones, a saber: a) de tipo cognitivo-reflexivo, cuando el lector interpreta, con base en la novela leída, la realidad social en que vive y a la que pertenece; b) de tipo moral-social, cuando el lector interpreta la conducta de los personajes de la novela, con relación a una moral determinada; c) de tipo lúdico-hedonista, cuando el lector o autor anula la capacidad de trascendencia de la novela y reduce el fin de ésta al texto en sí mismo, y d) de tipo ético-social, cuando desde la novela se confirman, modifican o niegan las normas y valores vigentes en una sociedad. (12:2)

2.2 Sociología de la literatura

Como se colige de lo anterior, la novela es un género literario que no puede analizarse al margen de la sociedad, sino que debe entenderse como un producto social. Por ello, la presente investigación se apoyará en el presupuesto teórico para una sociología de la literatura, esbozado por Juan Ignacio Ferreras, con el fin de analizar la novela *El tiempo principia en Xibalbá*.

Ahora bien, es importante responder las siguientes interrogantes: ¿qué es la sociología de la literatura?, ¿por qué se considera la literatura un producto social?, ¿cuál es la relación que existe entre la obra literaria y la sociedad?, ¿cuáles son las etapas o partes de la obra literaria que deben ser analizadas a la luz de la sociología de la literatura? Para el efecto, es importante conocer la definición que Ferreras hace de la sociología de la literatura:

Es la ciencia que tiene por objeto la producción histórica y la materialización social de las obras literarias, en su génesis, estructura y funcionamiento, y en relación con las visiones del mundo (conciencias, mentalidades, etc.) que las comprenden y explican. (24:18)

El objeto de la sociología de la literatura es la literatura en sí misma y la búsqueda de su significación, por lo que los métodos utilizados para su análisis deben respetar su cuerpo literario. Sin embargo, el interés de esta ciencia en estudiar la obra literaria es porque aparece en un momento histórico, es producida históricamente y puede considerarse una materialización de la sociedad.

Boves Naves, por ejemplo, confirma la génesis sociohistórica de la novela. Afirma que ese género literario sustituye a la epopeya y se desarrolla a partir de un cambio en la visión del mundo en la Europa que transitaba de la Edad Media al Renacimiento. Una diferencia sustancial entre epopeya y “novela moderna” es que la primera se basa en el mito (pasado), en tanto que la novela aborda la realidad inmediata (presente). El nuevo ordenamiento sociopolítico determina una fragmentación en clases sociales con el predominio creciente de la burguesía y, por lo mismo, requiere de una obra literaria que responda al nuevo orden antropocéntrico y renacentista.

Con la novela moderna comienza a desaparecer el personaje colectivo y se introduce el personaje único en todos los episodios novelescos. También principia a aparecer el personaje antiheroico o problemático, razón por la que Hegel llegó a considerar a la novela como “epopeya de la decadencia”. (12:59) Pero no era necesariamente que la obra decaiga, sino que con el fin de trascender de las ataduras religiosas medievales, el hombre busca una explicación racional de sí mismo, además de cuestionarse sobre su propio ser.

De esta manera, se determina la forma en que la obra literaria se relaciona con la sociedad. La novela es producida en un momento histórico, la sociedad misma impacta en su contenido y la obra literaria también influye en el devenir social. Bajtin argumenta que una obra no puede estudiarse únicamente en el sentido estilístico o lingüístico, sino que es necesario comprenderla como parte de un contexto social-ideológico:

El análisis estilístico de la novela no puede ser productivo fuera de la comprensión profunda del plurilingüismo, del diálogo entre los lenguajes de la época respectiva. Pero para entender este diálogo, para oír ahí un diálogo por primera vez, no es suficiente el conocimiento del aspecto lingüístico y estilístico de los lenguajes: es necesaria una comprensión profunda del sentido social-ideológico de cada lenguaje, y el conocimiento exacto del reparto social de todas las voces ideológicas de la época. (5:3)

Por eso, Ferreras afirma que la obra literaria no puede estudiarse aislada del entorno social, pues sólo existe si está en relación con la sociedad:

Toda obra literaria posee su estar cuando se encuentra en relación de producción –génesis- o cuando se encuentra en relación de lectura –función-; fuera de estos dos procesos, la obra literaria no existe realmente como obra literaria. (24:9)

Esa definición lleva a considerar que una novela es un producto literario porque alguien la escribe (génesis) y alguien la lee (función). Estas dos partes constituyen el eje sobre el que la sociología de la literatura analiza la obra literaria, las cuales no pueden ser estudiadas en forma separada porque son

complementarias. Para hacer explícita la función o finalidad de una obra es fundamental conocer su génesis o procedencia social, ya que ambas pueden explicar la validez histórica y social de la obra.

Sin embargo, Ferreras estima que, además de la génesis y la función, la obra literaria debe analizarse como un producto en sí misma, o sea en tanto texto literario. Critica a Lukacs y a Goldmann porque ambos autores se preocuparon por describir la génesis de una visión del mundo en relación a una obra literaria, pero descuidaron el problema de la forma. Sobre todo porque un *corpus* literario puede estar combinado con la visión del mundo de la sociedad donde fue producida la obra o, por el contrario, puede estar en abierta contradicción con ella.

Ferreras, entonces, propone la necesidad de estudiar la construcción formal o estructura interna de la obra, para evitar que desaparezca el objeto de estudio en sí mismo. Por esa razón, el análisis de la obra se dividirá en tres partes, íntimamente relacionadas:

- a) Génesis social de la obra o contexto social en el que fue creada la novela.
- b) Estructura interna de la obra literaria o características que la hacen ser una novela.
- c) Función social de la obra o relación de la novela con el lector.

En la primera parte del análisis sociológico, la génesis social, Ferreras afirma que deben encontrarse las mediaciones de una obra literaria para establecer todas aquellas relaciones posibles entre ésta y las circunstancias sociales que la rodean y que, por tanto, median.

Para efectos de definición, Ferreras denomina Estructura Estructurante (EE) a la problemática o la razón de ser de la obra literaria o contenido, en tanto que Estructura estructurada (Ee) a la materialización concreta de la EE, también identificada como la forma.

La EE se encuentra íntimamente vinculada con un modo de hacer, pensar, sentir, o sea con una visión del mundo, la cual engendra un sujeto colectivo que se materializa en la obra literaria. Si no se estructura o materializa la EE, no puede haber obra literaria. Se puede colegir que la EE es el motor y razón de la obra literaria porque proviene de un sujeto colectivo o transindividual, que lleva a la concreción de la Ee, en tanto producto literario. Empero, el autor hace hincapié en que:

La existencia, y mejor la preexistencia del sujeto colectivo, no debe hacernos olvidar la existencia del sujeto individual. No se trata, pues, de negar la existencia del autor individual, sino de

estudiarlo en relación con el sujeto colectivo. El sujeto individual, o autor, no es un representante del sujeto colectivo, ni su portavoz; está inmerso en el sujeto colectivo, por él mediado, pero posee su propia autonomía que conviene esclarecer. Las relaciones del sujeto colectivo con respecto al sujeto individual, o autor, son mediaciones explicativas. (24:50)

De ahí que en un análisis de la Estructura Estructurante de un cuerpo literario, debe reflejarse una visión del mundo y debe definirse el sujeto colectivo que media e inspira la obra.

La segunda parte -el análisis de la estructura de la obra-, asume la novela como un *corpus* literario, con sus propias características, que la hacen funcional. Sin embargo, no significa que este nivel de análisis pierda de vista que una estructura literaria tiene mediaciones sociales, como señala Ferreras:

(Se tomará a la obra literaria) como una totalización unitaria dentro de la cual pueda distinguirse tema y problemática (o estructura estructurada y estructura estructurante), pondrá en relación esta doble estructura de la ya llamada estructura literaria con el sujeto colectivo de la obra (responsable y creador de la visión del mundo que inspira la problemática) y también la pondrá en relación con el sujeto individual o autor (responsable y creador, sobre todo, del tema de la obra o estructura estructurada) (24:22)

La tercera etapa del análisis sociológico se refiere a la función social de la obra literaria. Según Ferreras, “el análisis función responde a la pregunta ¿cómo funciona una obra de literatura en sociedad?” Y el mismo autor se responde: “una obra de literatura funciona a partir de la comunicación, y funciona porque se comunica con el lector, con el público, con la sociedad, con un sector de la sociedad, etc.”. (24:99)

Ferreras también llama función a las mediaciones que de una obra se dirigen hacia la sociedad, lo cual implica que la obra es dialécticamente producto y productora, totalización y totalizadora, mediada y mediadora.

(...) hay que tener en cuenta que una obra literaria mediada por la sociedad y obligatoriamente mediada, desaparece a partir de un cierto momento como objeto en sí, para transformarse en objeto para. O de otra manera: lo mediado se convierte en mediador, ya no es un ser sino un estar, porque lo mediado es capaz de engendrar nuevas relaciones (crear una opinión, servir de modelo, inspirar una crítica, revelar, etcétera y etc.)”. (24:104)

3. MARCO METODOLOGICO

3.1 Objetivo general:

Hacer explícita la función social o finalidad de la novela *El tiempo principia en Xibalbá*, de Luis de Lión, a través de su génesis social, por cuanto ambas explican la validez histórica y social de la obra.

3.2 Objetivos específicos:

- a) Identificar la forma en que se materializa el sujeto colectivo o transindividual, proveniente de la Estructura Estructurante, en la novela de Luis de Lión.
- b) Establecer si la estructura formal de la obra responde a las corrientes posmodernas de la literatura, sobre todo en cuanto a la ruptura con las formas tradicionales de fabular o narrar historias.
- c) Determinar si la novela analizada mantiene su vigencia, en cuanto a la permanencia de la Estructura Estructurante que dio vida a la Estructura Estructurada de la obra literaria.

3.3 Descripción de la metodología

La sociología de la literatura parte de la concepción de que una obra literaria es un producto social, por lo que su análisis, en tanto *corpus* literario, no puede estar desvinculado del contexto social. Ferreras dice que la obra siempre estará en relación de producción (génesis) y de lectura (función). Pero a la vez, señala que no se puede obviar que entre la génesis y la función social, está la obra precisamente como producto literario y que es fundamental analizar su estructura y funcionamiento interno.

De esa cuenta, la metodología que se utilizará en esta investigación fijará su objeto de estudio en esos tres procesos: génesis social, estructura interna de la obra y su función social.

El enfoque metodológico adoptado será el *Ex post factum* (a partir de un hecho acontecido), que, en este caso, será la novela de Luis de Lión. Al respecto, el investigador Juan José Chávez indica que:

En este enfoque se utiliza un nivel documental y está circunscrito a la cantidad y calidad de documentos o informaciones que el investigador recoja. (18:27)

De acuerdo con la metodología propuesta por Ferreras, esta investigación tomará el siguiente camino:

La sociología de la literatura ha de abarcar al menos tres campos o niveles bien diferenciados y siempre correlativos y complementarios: ha de esclarecer la génesis de la obra literaria, ha de explicar la estructura formal e interna de la misma y ha de estudiar, finalmente, la función o vida social e histórica de la obra en el tiempo y en el espacio. (24:18)

Ferreras expresa la necesidad de un estudio multidisciplinario, en el cual la sociología de la literatura se encuentre en relación con otras ciencias afines, como la sociología propiamente dicha, la psicología, la filosofía y las ciencias de la comunicación. Esta confluencia metodológica permitirá analizar la forma en que se materializa el modo de pensar de un grupo social determinado, en un momento histórico también determinado.

El objetivo del análisis será establecer las mediaciones de una obra literaria, o sea hacer explícito el mayor número de relaciones posibles entre la obra y las circunstancias que prevalecían en el momento en que fue producida. El citado autor hace una diferencia entre mediación y relación:

Un análisis basado simplemente en la relación nos llevaría a la conclusión de que efectivamente existieron ciertos movimientos políticos por una parte, y que, por otra, estos movimientos políticos se recogieron en la obra que tratamos de estudiar. Pero nada más. Por el contrario, el análisis basado en la mediación buscaría más profundamente el movimiento mismo de estas relaciones, y hasta podría explicar el

inexplicable caso del escritor que, participando en un movimiento político, lo niega o no lo recoge a la hora de la creación literaria”. (24:39,40)

El segundo aspecto por analizar serán las homologías existentes entre la obra literaria y la sociedad. Ferreras conceptualiza la homología de la siguiente manera:

Una primera acepción de la homología y siempre en cuanto a la génesis de la obra, significaría la igualdad, la unicidad entre el sujeto colectivo de la obra y el sujeto colectivo de la sociedad (o uno de ellos). Sociológicamente, esto significa que la visión del mundo de un grupo social sería la misma visión del mundo que se materializa en la obra literaria: los modos de recordar, esperar, sufrir, comprender, razonar, etc., de un grupo, son los mismos modos que se materializan en una obra literaria. (24:56,67)

El autor también considera necesario analizar las correlaciones que existan en la obra:

Una primera acepción de la correlación y siempre en el nivel de la génesis de la obra, consistiría en encontrar en la materialización de la misma, temas, personajes, situaciones, etc., y hasta un cierto lenguaje, que corresponderían a los temas, personajes, situaciones, etcétera de un grupo, de una cierta clase social. (24:57)

Aun cuando la investigación literaria se centrará en la propuesta metodológica de Ferreras, se incorporarán –de manera complementaria- las aportaciones de Jacques Derrida, Gerard Genette y Mijail Bajtin para hacer más explícito el carácter social de la novela.

En el caso de Derrida, se tomará la propuesta de la deconstrucción. Este autor se ubica dentro del posestructuralismo, por considerar que es necesario trascender el método estructural porque no analiza la significación de las partes, sino que sólo se concreta al estudio de la relación entre éstas. (29:5)

Derrida estima que el estructuralismo atiende más a las leyes de los sistemas, que a los elementos que los integran; a la interdependencia de las partes, más que al análisis de cada una de ellas. Plantea la obra literaria como una construcción y para su análisis debe deconstruirse en pares binarios opositores. (20:5)

Aunque este filósofo nunca ha querido definir exactamente qué es la deconstrucción, para efectos de esta investigación se utilizará como “modo de lectura” o “estrategia analítica”:

(La deconstrucción debe) por medio de una acción doble, un silencio doble, una escritura doble, poner en práctica una inversión de la oposición clásica y un corrimiento general del sistema. Será sólo con esa condición cómo la deconstrucción podrá ofrecer los medios para intervenir en el campo de las oposiciones que critica y que es también un campo de las fuerzas no discursivas".
(20:1)

Según Derrida, en una primera lectura se conoce un término con una sola posibilidad semántica. Sin embargo, cuando se introduce el nivel analítico, se descubre que puede descomponerse en uno central y otro marginal, a lo cual llama "opuestos binarios". La deconstrucción se concentra en los opuestos binarios presentes en una obra literaria, como ladino-indígena, por ejemplo. Luego demuestra sus relaciones: cómo uno es el central y privilegiado, y el otro marginado y discriminado.

El siguiente paso será revertir (deconstruir) la jerarquía en forma temporal, de manera que un elemento pase a significar lo contrario de lo que parecía significar previamente. Por último, podrá analizarse la textualidad de los componentes del opuesto binario sin la connotación de la jerarquía y sin la estabilidad que tenían originalmente. En síntesis, se analizará la textualidad de la obra, entendida como un tejido de opuestos binarios, para comprender cómo se significa en tanto diégesis, y cómo funciona y se comunica con la sociedad.

Para analizar la estructura interna de la obra, este trabajo se apoyará en el análisis de la voz narrativa, propuesto por Gerard Genette, y el cronotopo (tiempo-espacio) de Mijail Bajtin.

Según Genette, la voz narrativa se caracteriza por poseer varias apreciaciones de tiempo, persona o nivel. En el tiempo, no hay grandes diferencias entre el relato factual y el ficcional. Muestra un esquema triangular en el que están integrados el autor, el narrador y el personaje, a la vez define las relaciones que se producen entre éstos en los diferentes niveles:

- a) Heterodiegético o extradiegético: cuando el narrador no forma parte de la historia narrada o está ausente de ésta.
- b) Homodiegético o intradiegético: cuando el narrador está presente como personaje en la historia narrada.
- c) Metadiegético: la narración es efectuada por un narrador en segundo grado, incorporado al nivel de la acción.

- d) Autodiegético: narrador que, como en las autobiografías, refiere las experiencias de su propia vida. (27:30)

La base metodológica de Genette se complementará con el planteamiento de Bajtin sobre la polifonía. Bobes Naves retoma a Bajtin en el sentido siguiente:

El principal rasgo específico del lenguaje novelístico es “el hablante y su palabra”, que se construye con tres elementos: 1) mediante la palabra del narrador (no en forma directa con los personajes, como en el teatro; 2) mediante el carácter social del hablante en la novela (no como en la poesía), lo que determina el uso de una forma de habla socialmente válida, históricamente concreta y determinada, en la que cada personaje tiene su tono, integrándose en la polifonía novelesca; y 3) mediante el uso de “ideologemas propios” por cada hablante de la novela, es decir, con una visión del mundo particular en cada hablante. (12:58)

El personaje se concibe como una voz en el mundo, con un discurso propio constante, en contraste con la voz del narrador y la de los otros personajes, hasta llegar a ser la técnica literaria propia de su discurso: la polifonía, entendida como la interacción de múltiples voces, conciencias, puntos de vista y registros lingüísticos. (12:58)

Los enunciados de Bajtin también sustentarán lo referente al cronotopo, neologismo por el cual analiza el tiempo y el espacio, como un todo íntimamente relacionado en la diégesis:

Vamos a llamar cronotopo (tiempo-espacio) a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura (...) es importante para nosotros el hecho de que expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio). Entendemos el cronotopo como una categoría de la forma y el contenido en la literatura. (5:4)

El teórico ruso agrega que en el cronotopo artístico-literario se produce la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo “inteligible y concreto”. Considera que el tiempo se condensa, se comprime, se vuelve visible desde la perspectiva artística, en tanto que el espacio se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, o sea del argumento de la obra. (5:9) Para hacer más claro este concepto, Bobes Naves señala que el tiempo se puede distinguir entre el histórico o cronológico y el argumental o literario. Señala que las acciones de la historia tienen un tiempo implicado que se desarrolla en orden cronológico, paralelo y por referencia a la trayectoria de los sujetos. Por general, agrega, suele seguirse el tiempo vivido por el protagonista. (12:167)

La segunda dimensión del cronotopo es el espacio, entendido como el entorno vital donde se produce la narración. Es un lugar físico donde ocurren los hechos narrados en una obra literaria y se convierte en un elemento organizativo y estructural de la novela. Darío Villanueva indica que el espacio objetiva el tiempo hasta el extremo de que pensamos en el tiempo como espacio, pues sólo localizándolo llegamos a adquirir conciencia de que existe como tal. (58:42)

Según Bajtin, los cronotopos cumplen la labor de organizar los principales acontecimientos argumentales en la novela, porque en ellos se enlazan y desenlazan los nudos argumentales. El autor divide el cronotopo en dos: uno interno como tiempo-espacio de la vida representada y otro externo, como tiempo-espacio real en el cual tiene lugar la representación de esta vida. Para Bajtin, el cronotopo carece de contenidos narrativos debido a que estos componen las coordenadas en los lugares que suceden y se desarrollan las acciones y sus sujetos. (36:2)

4. GENESIS SOCIAL

4.1 Mediaciones

La sociología de la literatura analiza la obra literaria desde una perspectiva social, por ser un producto social y por considerar que es una materialización de la sociedad. Por ello, en su propuesta metodológica, Juan Ignacio Ferreras señala que debe partirse del estudio de las mediaciones para hacer explícito el entorno social en el cual fue producida la obra literaria en cuestión.

Ahora bien, Ferreras diferencia entre relación y mediación histórica, por cuanto no se busca necesariamente la correspondencia entre la realidad circundante y la obra literaria, sino analizar los movimientos que ocurrieron al momento de producirse la obra y que contribuyen a explicar las circunstancias en que fue escrita y generan nuevas relaciones que pueden o no estar implícitas en la obra.

4.1.1 Entorno social

Desde esa perspectiva, se iniciará el análisis con una breve descripción del entorno social que prevalece en el momento en que es escrita la obra *El tiempo principia en Xibalbá*, y que por lo mismo median en la producción de ésta.

La novela está fechada en las faldas del volcán Pacaya, mayo de 1970, y del volcán Junajpu (Agua), junio de 1972. Ese período coincide con el gobierno del general Carlos Arana Osorio, quien toma posesión de la presidencia en julio de 1970. Arana había conducido en los años sesenta una fuerte campaña contrainsurgente contra la guerrilla marxista que tenía sus bastiones en el oriente del país y la ciudad de Guatemala. Este escenario se inserta en la oposición binaria ideológica entre derecha e izquierda (comunismo-anticomunismo) existente en el país.

Esta Estructura Estructurante envuelve la producción literaria de la época y provoca que el escritor asuma una actitud política respecto de su entorno social, porque le afecta incluso en carne propia, tal como habría de acontecer con Luis de León, secuestrado y desaparecido 12 años después de haber escrito *El tiempo principia en Xibalbá*.

Susana Jonas indica que Arana impone el estado de sitio, de noviembre de 1970 a enero de 1971, junto con el toque de queda, la censura, los cateos de casa en casa y los asesinatos de intelectuales de izquierda. La investigadora norteamericana describe la situación que se vive en ese período:

Actuando bajo un “estado de sitio”, en 1970-71, Arana desató una de las masacres más espantosas en la historia reciente de América. (30:343)

La política de pacificación nacional de Arana determina una estrategia contrainsurgente en todo el territorio guatemalteco. Uno de los pilares de esa medida es la creación de un clima psicológico de terror entre los opositores al régimen para aislar a la guerrilla izquierdista.

Jonas dice que en junio de 1971, el diario norteamericano The New York Times informa que, entre noviembre de 1970 y mayo de 1971, son asesinados unos 2,000 guatemaltecos. Según la autora, la mayoría de los cadáveres recuperados muestra señales de tortura y mutilaciones graves, mientras que se generaliza la desaparición forzada de personas. (30:343)

En tanto, las condiciones de vida en el área rural son más difíciles para la población indígena. La Estructura Estructurante de la sociedad guatemalteca determina un alto nivel de opresión y discriminación étnico-cultural sobre los mayas, a tal grado que el censo oficial de 1964 minimiza a la población indígena al consignar que ésta apenas representa el 43 por ciento de la población del país.

Una década después, esa cifra registra un aumento aparentemente inexplicable porque los indígenas se sitúan en un 50 por ciento del total de la población. Sea un error en las estadísticas o no, lo cierto es que ese manejo arbitrario de las cifras evidencia el carácter discriminatorio de las políticas del Estado. Un estudio del Sistema de las Naciones Unidas señala lo siguiente:

La visión dominante acerca de los indígenas en Guatemala se concentró en el pasado en sus manifestaciones culturales más con el propósito de estimular la imaginación que su conocimiento, y más aún, ver en ellas una atracción turística, más que una expresión de grupos humanos fundamentales en la conformación de la nacionalidad guatemalteca. De allí que el estudio de su relación con el desarrollo

humano o de su participación política estaba ausente o era, en el mejor de los casos, secundario. (40:63)

La mayor parte de las comunidades mayas se asientan en las estribaciones de la cordillera de la Sierra Madre, también conocidas como tierras altas que no tienen mucha vocación agrícola, lo cual provoca que estacionalmente los indígenas bajen a las zonas costeras para emplearse en las fincas, pasando a convertirse en proletariado agrario. El censo agrícola de 1964 señala que los indígenas poseen el 25 por ciento de las tierras cultivadas y los ladinos el 75 por ciento. (30:55)

Los indígenas también afrontan los índices más bajos de condiciones de vida. Un estudio citado por Norman Stoltz señala que el analfabetismo se sitúa en un 87 por ciento y que el 89.2 por ciento de los niños indígenas no ha cursado siquiera el primer año de primaria. (30:55)

En este período, la estructura estructurante no asume, por razones de discriminación, los conceptos de la multiétnicidad, plurilingüismo y multiculturalidad de los mayas. De acuerdo con el Sistema de las Naciones Unidas, el Estado guatemalteco históricamente no ha reflejado la naturaleza multiétnica de la sociedad. (40:63)

4.1.2 Revolución y cultura

La represión y opresión existente genera una respuesta contestaria de la izquierda, la cual inicia, a principios de los años setenta, un debate en torno a la vía de la revolución guatemalteca. En la década anterior, las guerrilleras Fuerzas Armadas Rebeldes (FAR) afrontan una derrota táctica a manos del Ejército, conducido por el general Arana, por lo que la insurgencia se repliega en el terreno militar y comienza una intensa discusión intelectual con el comunista Partido Guatemalteco del Trabajo (PGT) sobre si la vía revolucionaria debe ser armada o de evolución política. Según Régis Debray:

El mismo PGT, después de haberse retirado de la lucha guerrillera propiamente dicha, reconoce en todos sus documentos y análisis la fatalidad histórica de la lucha armada. (21:324)

Sin embargo, la posición de los comunistas es rechazada por las FAR que, a su vez, sufre dos importantes escisiones. Entre 1969 y 1970, un grupo de guerrilleros viaja a México para redefinir sus planteamientos políticos. Retorna a Guatemala en 1972 y funda el primer destacamento de lo que más adelante se conocería como el Ejército Guerrillero de los Pobres (EGP). La diferencia de esta agrupación con respecto al PGT y a las FAR es que incorpora a su análisis de clase, las reivindicaciones de los campesinos y los indígenas.

En 1971, la Regional de Occidente se desliga de las FAR y también redefine sus planteamientos, dándole énfasis, por encima de la lucha de clases, a la existencia de la discriminación de los indígenas por los ladinos. Ese grupo posteriormente toma el nombre de Organización del Pueblo en Armas (ORPA).

La existencia de las agrupaciones guerrilleras incide en el movimiento cultural y artístico, al impulsar el llamado arte comprometido con la revolución guatemalteca. El poeta Otto René Castillo milita en la insurgencia y es aprehendido y asesinado luego de un combate contra el Ejército, en 1967. Asimismo, escritores como Mario Roberto Morales y Marco Antonio Flores reconocen que en esa época militaban en agrupaciones marxistas clandestinas.

La literatura es vista por la izquierda como otra forma de impulsar la lucha política. Así, la obra poética de Castillo trasciende su función social literaria y pasa a convertirse en un emblema de la militancia revolucionaria y una forma de impulsar el proselitismo guerrillero:

Vámonos patria a caminar, yo te acompaño.

Yo bajaré los abismos que me digas.

*Yo beberé tus cálices amargos.
Yo me quedaré ciego para que tengas ojos.
Yo me quedaré sin voz para que tú cantes.
Yo he de morir para que tú no mueras,
para que emerja tu rostro flameando al horizonte
de cada flor que nazca de mis huesos*

*Tiene que ser así, indiscutiblemente
(...) (17:136)*

Luis de Lión también se desenvuelve en el ámbito de la oposición de izquierda, que se reúne en torno a la universidad estatal, la lucha revolucionaria y los círculos literarios. Mario Roberto Morales describe ese momento histórico:

Los ecos de Otto René (Castillo) saltan a la vista. Y es que Luis (de Lión) estaba, desde los años 60, inmerso de lleno en posiciones y actos políticos que solamente el conjunto de relaciones de capa media puede posibilitar en el medio guatemalteco. Eso lo hizo entrar en contacto con la poesía de Otto, que inundaba los ambientes estudiantiles. Luis era, como dijimos, maestro de educación primaria: después, por intermedio mío y de Marco Antonio Flores, ingresó a trabajar como catedrático de la Escuela de Psicología de la Universidad de San Carlos; la escuela transitaba entonces su época de mayor euforia y dispersión estudiantil, y quizá por eso fue también semillero de revolucionarios. (55:9)

De esa forma, la Universidad de San Carlos se convierte en un centro contestatario donde se combina la actividad académica con la proclama revolucionaria. Pese a ser golpeada duramente por la represión del Ejército, las agrupaciones estudiantiles mantienen una actitud combativa. Prueba de ello es el editorial del anuario *No nos tientes*, del 2 de abril de 1971, que desafía el control militar de Arana:

Guatemala ha caído en manos de sus peores hijos. La mentira, la tortura y el asesinato son los procedimientos “normales” del Gobierno. La vergüenza, el

humanitarismo y la inteligencia no son más que palabras vacías, totalmente carentes de sentido, para los que mandan. Quienes hoy están al frente de los destinos patrios parecen ser personajes salidos de una mente enloquecida, en la que se revuelcan, en medio de un alucinante torbellino, la frustración total y el complejo de inferioridad, el odio y el sadismo, la perversión y la estupidez...
(51:70)

Pero el ambiente literario también tiene otras vertientes. El poeta Francisco Morales Santos inicia el proceso de conformar un grupo literario que luego pasa a llamarse Nuevo Signo, en el que se incorporan Delia Quiñónez, Antonio Brañas, José Luis Villatoro, Julio Fausto Aguilera, Luis Alfredo Arango, José Mejía y Roberto Obregón.

Mejía publica en el diario El Imparcial, el 23 de agosto de 1969, la primera declaración de Nuevo Signo, en la cual señala que es un grupo “sin estatutos, ni burocracia, ni sectarismos”. Dante Liano interpreta tales principios de la siguiente manera:

Que son tiempos duros se nota desde la primera línea, cuando Mejía se apresura a declarar que Nuevo Signo carece de articulaciones organizativas (...) La polisemia de las tres carencias apunta hacia blancos que podemos inferir con facilidad. A primera vista, delante de las fuerzas represivas, el ensayista salva a sus compañeros de cualquier sospecha ideológica, sobre todo en la palabra clave: “sectarismos”. En la demonología guatemalteca, tal extremo puede achacársele sólo a la izquierda. Probablemente hay también, una velada alusión, sea a los grupos tradicionales de la izquierda que a los jóvenes guerrilleros de las FAR, que en esa época conocen su mayor apogeo. (33:215)

Liano apunta un elemento imprescindible para comprender a este grupo: “La militancia armada exigía otro tipo de concepción de la literatura: un arte al servicio de los ideales que guiaban a la organización”. Si bien, Nuevo Signo afirma que no halagará a las clases poderosas, también deslinda de poner la literatura al servicio de una causa revolucionaria:

Una brusca llamada al orden, a la especificidad de la literatura frente a la política o la sociología se imponía en un momento cuya dramaticidad podía hacer surgir la tentación de privilegiar la denuncia sobre la calidad. (33:217)

Nuevo Signo, entonces, se distancia de la literatura comprometida propiamente dicha y plantea que los instrumentos que empleará para crear el sujeto colectivo de la obra literaria serán los definidos por Shklovski como “extrañamiento”, los estructuralistas como “actualización” y Brecht como “distanciamiento”. En otras palabras: “descontextualizar el objeto de su mecánica cotidiana” y “la creación literaria puede ir mucho más allá del mero descubrimiento de la revelación” (33:217)

4.1.3 Hacia el neorrealismo

Luis de Lión se acerca a Nuevo Signo por intermedio de Morales Santos, quien le prologa su primer libro de cuentos *Los zopilotes*, en 1966. Su segundo volumen de cuentos, *Su segunda muerte*, ve la luz en 1969 con el sello de ese grupo literario.

Si bien tiene ocasionales incursiones en la poesía comprometida, en lo que se refiere a su única novela, De Lión tiende a cerrar filas con quienes rechazan la utilización política de la literatura, lo cual no significa necesariamente que no tratara la problemática política y social. En una entrevista inédita que le hiciera la revista *Alero*, de la Universidad de San Carlos, el 19 de mayo de 1971, es explícito sobre este tema:

-Alero: Entonces, ¿vos decididamente no creés en la literatura comprometida?

-De Lión: No, pues. Para mí es pura babosada.

-Alero: ¿Por qué?

-De Lión: Porque para mí la literatura no sirve para tomar posiciones políticas desde ella sino dentro de ella. La literatura es un mundo primeramente cerrado y después abierto.

-Alero: Pero, desde luego no es porque creás que el fenómeno artístico está al margen de la sociedad, ¿no es así?

-De Lión: No, desde luego. El fenómeno artístico es parte de la supraestructura de la sociedad y como tal, participa de su dialéctica, tiene sus leyes propias, su particular dialectiquita. Y cada obra artística, la suya propia también. Por ejemplo, cuando Tolstoi escribió "La Guerra y la paz" indudablemente que se propuso epopeyizar la defensa de la Rusia de los zares a la invasión napoleónica, pero al escribirla sus personajes se fueron situando por sí solos dentro del desarrollo de la novela, con su vida propia, recreando mejor la vida que si Tolstoi neciamente se hubiera propuesto darles el camino que él quería, y no el que ellos ya habían tomado. Pero años más tarde, cuando los escritores del estalinismo se propusieron, o los hicieron que se propusieran escribir sobre los comisarios les trazaron en el papel un camino a seguir a puro huevo y les salieron románticos muñecos y no las pavitas que debieron haber salido. (2:2)

Esta entrevista transcurre cuando De Lión tiene un año de haber comenzado a escribir *El tiempo principia en Xibalbá*. El poeta Morales Santos —quien facilitó el texto—, dice desconocer quién realizó el trabajo periodístico y la razón de por qué no llegó a ser publicado en Alero.

En ese diálogo, se revelan aspectos importantes para entender por qué la novela *El tiempo principia en Xibalbá* no refleja de manera directa la realidad de represión que vive el país, sino que pone en evidencia su preocupación por otra realidad: la de los indios guatemaltecos, pero sin utilizarla como pretexto para lanzar una proclama o praxis revolucionaria.

Pese a que De Lión mantiene vínculos literarios con escritores como Marco Antonio Flores y Mario Roberto Morales, cuyas obras se ubican dentro de la llamada novela de la guerrilla, su trabajo literario no se enmarca en esa temática, ni refleja "un estado anímico de rebelión contra un estado opresivo". (10:28)

De Li3n parece seguir la tendencia de Nuevo Signo de tomar distancia de la literatura de compromiso y afirma que su obra se ubica dentro del neorrealismo. En la entrevista in3dita con Alero expresa lo anterior, adem3s de dar detalles de la novela, cuando 3sta a3n estaba en proceso de creaci3n:

(...) la novela se desarrolla en un pueblo que ni es Macondo ni es Comala sino, si vos quer3s, Xibalb3, pero un Xibalb3 con luz el3ctrica, televisi3n, radio, tel3fono y hasta anticonceptivos y en donde, de verdad, nunca ha pasado nada importante hasta que de repente s3 empieza a pasar algo, y de suma importancia, como en efecto sucede, aunque tal vez no pase nada porque como es novela. No es, pues, la bella broma del realismo m3gico. Es neorrealismo. (2:5)

Desde esa perspectiva neorrealista, el autor construye una comunidad cronot3pica, en la cual parecieran confluirl todos los demonios existentes. La denominaci3n de Xibalb3, que m3s adelante se analizar3 de forma m3s amplia, le permite recrear un universo ca3tico y convulso que podr3a interpretarse como una representaci3n a escala de la realidad guatemalteca:

La gente entonces intent3 desamontonarse, decirse algo, pero tuvieron que seguir juntos y callarse. Porque entonces ya no fueron ni el viento ni los coyotes y los chuchos los del ruido. Fue la misma gente. Oyeron c3mo de repente sus dientes chocaron unos contra otros para sacarse chispas y calentarse, sintieron c3mo se les quebraban los huesos y el pellejo, se les chupaba como si quisiera ponerse al rev3s buscando alg3n sol que hubiera adentro. Las mujeres metieron a los patojos debajo de sus naguas deseando regresarlos al lugar de donde los hab3an sacado, mientras los hombres se desamontonaron por un momento y, bailando, bailando, buscaron le3a y atizaron el fuego. Pero fue lo mismo. De nada sirvi3. Entonces, no atinando que hacer, congelados hasta los pensamientos, se acercaron otra vez a sus mujeres y sus hijos para calentarlos y calentarse con ponchos, con tusa, con costales, con sus cuerpos, con lo que hubiera a la mano. (22:5)

De esta forma, el autor asume la indianidad en toda su expresión en la Estructura Estructurada, pero no la representa en forma épica, sino que descarnada, sin concesiones. El indio ya no es la figura estereotipada de la literatura indigenista, sino que es un ser humano, con todas sus pasiones y sentimientos encontrados, que lo lleva, incluso, a rechazar su propia identidad de indio. En otras palabras, cuestiona al propio indígena en función de su cosmovisión y de su realidad:

Pueblo de mierda, ni siquiera una nueva calle inventa, ni un nuevo apellido, ni una nueva cara, ni una nueva manera de enamorar, ni de chupar, ni de vestir. (22:27)

En relación a otras influencias literarias que habrían impactado en la obra estudiada, Mario Roberto Morales da las claves del porqué la ausencia de trama y su carácter circular:

Tanto Luis como yo intentamos con Obraje y El tiempo... realizar algo que nos obsesionaba a este respecto: escribir una novela en la que no ocurriera nada, en la que la anécdota no tuviera el papel estructurante del texto y que además los lectores pudieran empezar a leerla por donde quisieran, continuarla por cualquier parte y terminarla igualmente por donde desearan. Formalmente así se resume nuestro esfuerzo de esos años: capturar por medio de la forma (estructura) un elemento contenidístico (el estatismo y la circularidad), y lo realizamos juntos, conversándolo en las tertulias bohemias con Marco Antonio Flores, José Mejía, Luis Eduardo Rivera y otros. (55:6)

Morales considera que De Lión también recibe la influencia de Juan Rulfo en cuanto a interiorizar “cierta visión fragmentaria de la intemporalidad expresada en términos narrativos y, por extensión, de la estructura de la novela”; de Gabriel García Márquez habría tomado “el sabor de la nostalgia” y la “inverosimilitud humorística”; en tanto que de Agustín Yáñez, “el muestreo en estampas de la realidad abordada”. (55:6)

Asimismo, Morales estima que De Lión recibe el influjo de Flavio Herrera en “el tremendismo sexual” y de Miguel Ángel Asturias “cierto desarrollo ‘lógico’ de la visión mágica de la vida”. (55:6)

De Lión reconoce en la entrevista inédita con Alero que los escritores decisivos en su formación literaria son Rómulo Gallegos, Mariano Azuela, Máximo Gorki, Juan Rulfo, Salarrué, Ciro Alegría, Miguel de Cervantes, Fedor Dostoievski, León Tolstoi, Anton Chejov, Horacio Quiroga, Ernest Hemingway, Paul Sartre, Franz Kafka y César Vallejo. Confiesa que una figura fundamental en su obra es Asturias:

A mí se me ha acusado de ser asturiano. No lo niego, en parte. Además, aquí, en la provincia de Guatemala, pocos han escapado a esa influencia. Y es que Asturias no sólo nos descubrió el valor de las palabras porque las hizo sonar por dentro como si fueran campanas sino que nos puso a Guatemala en un libro, en Hombres de maíz. Pero yo soy asturiano no porque sea apasionado lector de Asturias, pues me he sumergido en sus obras una sola vez y nunca he intentado una segunda lectura, menos aún sus aburridos panfletos y repeticiones, sino porque nuestro Premio Lenin y exembajador del fascismo en París, escribió sobre mí, sobre los míos, sobre ese pueblo que poco a poco ha ido perdiendo su k'iche', su kaqchikel y ha ido adquiriendo penosamente, a medias, la lengua del conquistador de la primera parte de la historia, del que lo despojó de su tierra, lo llamó indio y ahora lo tiene como objeto turístico para el conquistador de la segunda parte de la historia. Sí, yo soy un hijo del Popol Wuj, un ahijado del catecismo. Y en ese sentido, algunos de mis trabajos, algunos de mis cuentos, traen esa habla que heredé de mis abuelos, de mis padres, no de Asturias. (...) Y en ese sentido, el lenguaje de Asturias, en cuyo mundo yo pasé mi infancia como un feto, ya no nos sirve, ya no me sirve, ya no soy el "indio" niño de una puerta del cielo cerrada para siempre sino el de ahora, el que tiene que abrirse a puro huevo otra puerta para inventarse otro cielo. (2:3)

De esta manera se percibe cómo el sujeto individual o autor de la obra es influido por las mediaciones socioculturales, en cuanto a asumir una actitud política contestataria frente a la Estructura Estructurante de la sociedad, pero de la cual sólo recoge una parte en la Estructura Estructurada de la novela. Hay mediaciones de carácter estético, que buyen en el ambiente literario y provocan que el autor asuma una actitud de ruptura frente a la

tradicción novelística de su momento histórico. Eso explicaría por qué Luis de Lión presenta únicamente al indígena guatemalteco como sujeto colectivo, sin carácter épico.

Asimismo, la estructura formal de su obra literaria se ve mediada por las corrientes vanguardistas que convierten el texto en un laboratorio experimental, en el que buscan sorprender al lector y volverlo más activo.

4.2 Homologías

El objetivo de las homologías es establecer la igualdad o unicidad entre la obra literaria y el sujeto colectivo o sociedad en la cual aquélla fue producida. Significa que la visión del mundo de un grupo social sería la misma visión del mundo que se materializa en la obra literaria, a través de los modos de hacer, pensar y sentir. La importancia de las homologías radica, entonces, en analizar cómo la sociedad se refleja en la novela, a partir del pensamiento y la acción del sujeto colectivo. Según la terminología de Ferreras, la estructura social es la Estructura Estructurante (EE) y la estructura literaria u obra es la Estructura Estructurada (Ee).

4.2.1 Comunidad imaginaria

El autor construye en *El tiempo principia en Xibalbé* una comunidad rural imaginaria, de la que no hay elementos que la vinculen con alguna población real. Se intuye que podría ser la localidad de San Juan del Obispo, Sacatepéquez, donde nace y vive De Lión, pero éste nunca llega a hacerla explícita y, por lo mismo, no se puede asegurar que lo sea.

En la diégesis y el dialogismo de la obra se percibe que es una comunidad rural guatemalteca, un espacio cronotópico que define a un grupo étnico del tronco maya, que es, a la vez, el principal eje actancial:

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. (22:3)

En este primer párrafo, que es a la vez el primero del texto estudiado, se puede percibir a una colectividad de hombres y mujeres trabajadores. Los “pantalones tierrosos” de los “hombres cansados” dejan ver a campesinos que han terminado su labor agrícola o artesanal. Las “naguas” evidencian a una población femenina indígena. En la indumentaria existe una oposición binaria entre nagua y falda; la primera será la vestimenta de una indígena, en tanto que la segunda corresponderá a la de una mestiza o ladina, prenda que no se menciona en la diégesis. Las “canillas chorriadas, estacudas” hacen referencia a miembros inferiores de gente trabajadora, cuya estética personal está supeditada a las tareas diarias.

Las condiciones de vida de esta comunidad imaginaria son de una terrible marginalidad y describen la forma en que sobreviven los indígenas guatemaltecos:

El viento abría y cerraba las puertas, eran por gusto las trancas, las llaves, los candados; el viento rompía los cercos, despedazaba los techos de paja, se llevaba las hojas de lámina, quebraba las tejas, se metía debajo de las camas, llenaba de tierra todo, se revolcaba entre las ollas, las quebraba, mataba a las gallinas, rasgaba la ropa de la gente, mordía la carne y sobaba su lengua áspera y roma hasta más allá del corazón, en el mero fondo de la vida. (22:3)

La forma en que un viento fuerte logra fácilmente abrir las puertas con llave o candados, evidencia la fragilidad de las viviendas, cuyos techos son de paja, lámina o teja.

Es un pueblo cuyas calles no están adoquinadas o pavimentadas, lo cual determina abandono y marginamiento, provocando que el polvo, que se manifiesta como pobreza, se introduzca en la vida de los indígenas.

Y ésa es, precisamente, una de las manifestaciones de la Estructura Estructurante que comienza a desvelarse en la diégesis. La diferencia social se marca entre la comunidad y el personaje Juan Caca, a través de la definición de la propiedad de los medios de producción y la relación que guarda con los instrumentos de trabajo:

¿Verdá que no sabés qué es lo que es llevar caites en los pies? ¿Verdá que no sabés qué es tener callos en las manos? Vos no sabés lo que son las madrugadas con el bastimento a la espalda y el azadón al hombro ni los atardeceres con el mecapal en la frente y el tercio de leña a la espalda. No. Tu mundo siempre fue otro mundo, tu aire siempre fue otro aire. Vos nunca estuviste enlazado a 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 como el finquerito de aldea que sos. (22:35)

La casa de Juan es diferente a las otras viviendas del pueblo, cuya pobreza las uniforma al grado que no hay distinción entre ellas. La residencia de Juan es emblemática en cuanto a escala social y, por lo tanto, su acceso es restringido y bajo determinadas características. Se define, entonces, una diferencia de clase social, entre los propios indígenas:

Y solo 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. (22:9)

Los términos “limpiarte el polvo” o “el lodo” denotan un cambio de actitud, como si la diferencia social marcara un grado jerárquico, al cual la masa indígena deba someterse.

Pero la representación no es sólo en cuanto a mejores condiciones de vivienda, sino de vida. Juan tiene posibilidades económicas de las que carece el resto de la comunidad:

(...) comprendías que cuando ya fueras grande y tuvieras necesidad podías llegar a buscarlo -si todavía estaba vivo- como lo hacía tu nana -o tu madre- para pedirle te prestara unas libras de su maíz blanco con la promesa de devolvérselo cuando vos tuvieras tu cosecha y que aunque no le cumplieras, podrías llegar nuevamente a pedirle, luego de un tácito olvido de ambos. (22:9)

La individualidad de Juan frente al anonimato del sujeto colectivo es sintomática por cuanto representa la minoría que tiene en abundancia lo fundamental: “el maíz”, ideologema que significa el alimento sagrado de los mayas, la vida, la continuidad de los ancestros. Juan, entonces, se ubica en una escala social superior que le da la posibilidad de ser filántropo. Empero, la pobreza y las hambrunas tienen un límite, y la miseria hace que los indígenas recurran a la violencia para conseguir alimento, cuando les es negado:

*Oyó que tocaban en la puerta. Que tocaban y volvían a tocar. Que a los toquidos se mezclaban voces agudas y lloros. De mujeres, de niños. Que ¿qué querían?
De pronto, empezaron a pedir así, a gritos desesperados.
-¡Maíz!, ¡frijol!, ¡Maíz!, ¡frijol!
Tenían hambre. Querían su maíz y su frijol. Que se murieran de hambre.
Pero ahora ya no tocaban. empujaban la puerta. La derribaban. Entraban corriendo como animales. Se dirigían a la troje. Hacían bulla. Alegres, felices. Salían. Con todo el maíz y el frijol en canastos, en los delantales, en las bolsas.
(22:96)*

Frente a la miseria del sujeto colectivo, Juan puede darse el lujo de viajar a la capital tan sólo para conseguir una esposa. Eso determina que la clase social, representada en Juan, discrimina a los indígenas situados en la parte inferior de la escala social. Ese periplo denota un punto de inflexión en la cohesión de la comunidad indígena, por cuanto debe buscar en el exterior una pareja que esté a la altura de sus exigencias sociales.

Entonces, el hecho de salir de la comunidad significa un proceso de transculturación porque su objetivo es relacionarse con el mundo ladino:

(...) a la mañana siguiente bajó a la ciudad. Vestido con sus mejores ropas. A caminar por todas las calles. A mirar a las mujeres. A saludarlas. A tratar de abordarlas. A soportar sus risas, sus burlas, a ir a las cantinas. Pero no a beber. A platicar con las putitas que sí lo escuchaban, pero que también se reían de él, también se burlaban. Durante días. Meses. Un año. (22:90)

Este párrafo representa una unidad temática con una fuerte complejidad. Muestra a Juan como un privilegiado de la aristocracia indígena, con suficientes recursos económicos para viajar y pasar un tiempo relativamente largo sin retornar al pueblo. Sin embargo, se manifiesta la oposición indio-ladino, en el cual las ménades urbanas expresan su discriminación hacia el origen étnico del recién llegado. En otras palabras, Juan ejerce su hegemonía social en su entorno étnico, mientras que en las áreas urbanas pierde esa identificación y la Estructura Estructurante lo asume como parte del sujeto colectivo indígena, el cual es susceptible de discriminación.

4.2.2 Iglesia y poder

Entre los sectores privilegiados se ubican los integrantes de la cofradía, entendida como institución conformada por agentes de la clase dominante del pueblo, que tienen como fin una celebración religiosa. En este estamento religioso, tampoco se observa una unidad entre sus miembros, que reproduce, a escala, las contradicciones de la lucha por el poder. Esa pugna se manifiesta en la posesión de la imagen de la Virgen de Concepción, asumida como un elemento con el que pueden expresar su poderío:

Cada año los dos principales de la cofradía se peleaban para que ella se quedara en sus respectivas casas, cada uno alegaba tener más derechos de antigüedad, tener más dinero para comprarle siempre sus flores y sus candelas, para celebrarle

mejor esa fiesta, tener mejor casa, tener más hijas que la cuidaran, necesitar un milagro que le había pedido para que no se lo dejara pendiente para otro año. (22:62)

Esta institución, claramente indígena, tiene una función social que va más allá de la religiosa en la Estructura Estructurante. Al parecer, su objetivo es evidenciar el poderío económico frente a otro clan familiar:

Y ella se mantenía de una casa a otra, según la cantidad de dinero y guaro que cada principal ofrecía hasta que por fin, un diciembre los votos se dividieron en mitades cabales y hubo que sacar machetes e insultos que no llegaron a más porque cuando ya iba a caer la primera gota de sangre, alguien propuso que fuera el padre el que decidiera a quien le tocaría ese año la virgen. (22:62)

La introducción de la figura sacerdotal determina también el ingreso de la Iglesia Católica como una de las principales instituciones de la superestructura de la sociedad guatemalteca y, por lo mismo, reproductora de la Estructura Estructurante:

Y el padre vino, escuchó primero a todos, después los regañó a todos y votó a favor del que sabía que tenía más dinero. (22:62)

De esa manera, el cura juega el rol de árbitro en las disputas de los indígenas. La frase “los regañó a todos” determina el nivel superior en el que se ubica el agente de la Iglesia Católica y asume un papel paternal frente al sujeto colectivo. De hecho, se reproduce la actitud que los sacerdotes católicos han mantenido desde la conquista española, al darle un trato discriminatorio a los indios a quienes consideraban en un nivel inferior en términos culturales, étnicos y sociales. Pero en la diégesis hay un elemento fundamental para comprender la relación que guarda la institución religiosa con la clase dominante: “votó a favor del que sabía que tenía más dinero”. La justicia, con inspiración divina, no es ciega sino que es aliada de los sectores económicos poderosos.

La Estructura Estructurante también presenta otra institución importante: El Ejército, entendido como el contingente armado formal con que cuenta el Estado para mantener las instituciones de la clase dominante. En las áreas rurales su presencia asume dos vertientes: constituye un elemento de control sobre las comunidades y un vehículo para la transculturación de los indígenas. Esta última, por la vía de la conscripción obligatoria, que era una forma de reclutar personal, al menos hasta antes que concluyera el conflicto armado interno:

(...) un domingo se tendió un cerco en el pueblo y los jóvenes fueron sacados de los follajes de los árboles, perseguidos en los terrenos, en los bosques, sacados de debajo de las ollas que servían para las fiestas, de entre los brazos de sus madres, de sus mujeres, de sus hermanas, de debajo de sus naguas, de entre las redes de tusa y llorando, llorando fueron llevados a la alcaldía para ser llevados al cuartel en la capital lejana (...). (22:43)

Esta es quizá la única referencia indirecta que se encuentra en la novela sobre la lucha insurgencia-contrainsurgencia que existía en Guatemala en las fechas en que fue producida la obra. La conscripción forzada era la forma en la cual el Ejército lograba llenar el cupo de soldados rasos, para luego ser enviados a los frentes de batalla contra la guerrilla marxista. Las frases “tendió un cerco en el pueblo”, “sacados de los follajes de los árboles”, “perseguidos” y “llorando fueron llevados” evidencian la carga violenta que representa esta forma de reclutamiento. Definen el perfil de una institución castrense que no dialoga con la comunidad, sino que la agrede y le da un trato inhumano. En general, el Ejército es una institución que garantiza la reproducción la ideología de la clase dominante.

El discurso lingüístico de la novela muestra, entonces, una Estructura Estructurante donde la visión del mundo indígena es la predominante y constituye la razón de ser de la Estructura Estructurada. El sujeto colectivo es homologado en esa comunidad imaginaria donde hombres, mujeres y niños de una etnia maya sobreviven en condiciones difíciles, y se convierten en el tema de la fábula o historia narrada. El sujeto individual o autor define al sujeto colectivo como “miserable” e “indio”, con lo que le da la homología de clase social marginada y de grupo étnico discriminado.

4.3 Correlaciones

El análisis de las correlaciones entre el sujeto colectivo de la obra y el sujeto colectivo de la sociedad permite encontrar la materialización de los temas, situaciones y personajes presentes en la novela en los temas, situaciones y personajes de un grupo social determinado. Si las homologías buscan identificar la Estructura Estructurante y el sujeto colectivo, las correlaciones permiten describir el marco en el cual se mueve el sujeto colectivo y le da sentido a su cosmovisión.

En la novela *El tiempo principia en Xibalbá*, se pueden visualizar las correlaciones de la indianidad, la Virgen de Concepción y la transculturación, las cuales están dialécticamente relacionadas, pero para efectos analíticos se tratarán por separado.

4.3.1 Indianidad

En los años setenta, cuando Luis de Lión escribe su novela, se inician las manifestaciones de rechazo hacia el indigenismo integracionista y poco a poco comienza a expresarse el incipiente movimiento maya, que intenta articular una ideología del indio por el indio mismo.

Los rasgos que conforman el indigenismo habrían tenido sus antecedentes en el siglo XIX. A fines de esa centuria se publica la obra *Los indios, su historia y su civilización*, de Batres Jáuregui, en la que se trataba el “problema civilizatorio” del país, con el criterio de que las razas inferiores, como los mayas, carecían de los órdenes mentales y morales superiores de los pueblos civilizados (26:40). José M. Fernández afirma que el indigenismo asimilacionista adquirió especial intensidad y crudeza con el positivismo darwiniano del Siglo XIX y las ideas racistas que atribuían la “inferioridad” del indio a factores biológicos congénitos (23:5). Otro ejemplo de esa tendencia se encuentra en la tesis de licenciatura de Miguel Angel Asturias, *El problema social del indio*, en la segunda década del siglo XX, cuando plantea que el mestizaje entre europeos e indígenas permitiría solucionar el atraso secular de éstos últimos. (26:40)

El indigenismo comienza a desarrollarse a partir de la década de 1940 en varios países de América Latina, entre ellos Guatemala. Al respecto, José Alcina Franch afirma que:

La acción indigenista llevada a cabo por el Instituto Indigenista Interamericano y sus filiales nacionales era una acción encaminada a proteger paternalmente a los indios y a facilitar su

integración en las sociedades nacionales respectivas pero, naturalmente, a costa de su desintegración comunitaria, y la pérdida de su identidad cultural como pueblo diferente. (1:3)

A finales de la década de 1960, el indigenismo comienza a ser duramente cuestionado a nivel latinoamericano. En Guatemala, Carlos Guzmán Böckler y Jean Loup Herbert publican a inicios de 1970 *Guatemala: una interpretación histórico-social*, en la que critican el integracionismo del indio. Desde la perspectiva de la teoría de la descolonización, ambos autores consideraban fundamental rescatar “la memoria colectiva del colonizado” y lograr su unidad cultural, lo que llevaba implícito una actitud contrahegemónica por parte del indio (26:43). En ese ambiente se comienzan a manifestar los primeros intentos ideológicos y organizativos del movimiento indio. Para Alcina Franch, lo más importante de esa movilización indígena era “la progresiva configuración de una ideología a la que comúnmente se designa como indianismo”, y para describirla cita a Marie-Chantal Barre:

(...) se fundamenta en la visión cósmica de la vida y del mundo que para el indio significa equilibrio y armonía entre los distintos elementos de la naturaleza, de la cual él mismo es parte integrante. El indianismo es también la búsqueda y la identificación con el pasado histórico, pues pasado y presente forman un todo inseparable basado en la concepción colectivista del mundo”. (1:5)

En síntesis, como señala José M. Fernández, sus defensores y sus críticos coinciden en que el indigenismo ha sido una ideología de los no indígenas, que ha encontrado una respuesta contestaria en el indianismo, entendido como la ideología reivindicativa de los indios y su lucha contra el colonialismo interno. (23:6)

Esta oposición binaria también se trasladada al campo literario. Para Luis de Lión, el indigenismo está representado por la obra de Asturias, por lo que, desde su óptica, es importante producir una literatura que rompa con la visión estereotipada del indio. Así, De Lión inaugura con *El tiempo principia en Xibalbá* la novela del indio por el indio, como lo define Mario Roberto Morales:

(...) el único novelista indio de Guatemala, el único escritor indio que aborda el problema del indio desde la perspectiva del indio. (55:4)

Después de haber definido el personaje colectivo de la obra literaria, cobra validez el planteamiento de la indianidad. De Lión se asume a sí mismo como indio y define al sujeto colectivo de su novela como “indito”, como una crítica velada al paternalismo que supuestamente implica el indigenismo. Pero no sólo eso, en la diégesis se plasma un imaginario colectivo que se despliega con una serie de recursos descriptivos que muestran las alegorías mayas. Desde el primer párrafo se observa cómo el personaje colectivo pareciera estar atrapado en el tiempo, por un aire que arrastra todo y luego por un sonido sobrenatural que penetra hasta la médula de los indios. El recurso del baile recuerda al Rabinal Achí y deja ver en su esplendor las imágenes de un pueblo imaginario que luego se transforma en un personaje pasivo en la danza de la muerte:

Y entonces empezó el baile...

Haciendo rechinar los goznes de sus brazos, de sus rodillas, de sus caderas, escupiendo la saliva blanca de su carcajada, se puso a bailar al compás de la marimba de sus costillas.

El baile se oía en todo el pueblo. Se oía la marimba como si fuera el día del convite. Sólo que alegremente triste. Y la gente no salió a ver, a gozar sino que, recogiendo hasta sus más escondidos pensamientos, se metió adentro de sí misma con la esperanza de que la fiesta terminara pronto, ya no siguiera. (22:6,7)

Lo grotesco se combina con el realismo mágico para producir un efecto de baile de máscaras y el rito a la muerte. La referencia a la marimba que toca “alegremente triste” recuerda la visión binaria de los mayas, que se encuentra en el *Popol Wuj*.

Ahora bien, cuando la novela de De Lión asume su indianidad entra en contradicción con el concepto de la novela indigenista, producida por escritores ladinos. Y en este campo pasamos a la oposición binaria indio-ladino, por lo cual es necesario clarificar el concepto del maya como grupo étnico-cultural, lo que trasciende el mero aspecto biológico o racial y se interna en costumbres, valores y cultura en general:

El concepto grupo étnico en la literatura antropológica designa generalmente a una población que comparte algunos de los rasgos siguientes: 1) en gran parte se reproduce biológicamente a sí misma; 2) comparte valores culturales básicos; 3) forma un campo de comunicación e interacción entre sí; 4) tiene miembros que se identifican a sí mismos y son identificados por otros, como constituyendo una determinada categoría social. (40:132)

En relación a los mayas, Rosalino Tichoc Cúmez afirma que este “pueblo” como tal es multilingüe y multinacional, porque comprende varias comunidades con su respectivo idioma y nacionalidad maya. Cada nacionalidad, dice, está representada por sus habitantes que tienen su propia historia, idioma y cosmovisión. Agrega que el “pueblo maya” está integrado por las nacionalidades k'iche', mam, kaqchikel, q'eqchi', pokomchi', q'anjob'al, tz'utujil, chuj, ixil, poqomam, popti', ch'orti', awakateka, akateka, teka, uspanteka, mopan, achí, itza', sakapulteka y sipakapense (25:34).

En cuanto al término ladino, éste es un grupo social muy diverso y de difícil clasificación por cuanto en muchas ocasiones se define en términos de otredad o, sea, en oposición a indio. Al mismo tiempo, el término “ladino” tiene una carga ideológica, frente a la cultura del otro, que puede sintetizarse en función de dominio social, segregación racial y opresión cultural. En el Informe de Desarrollo Humano 1998, del Sistema de las Naciones Unidas, se le define de la siguiente manera:

El término ladino ha experimentado cierta evolución histórica; se le utiliza solamente en la región que correspondía a la antigua Capitanía de Guatemala y con carácter equívoco. La historiografía ha podido identificar hasta cinco acepciones diversas o superpuestas, que hacen referencia a indígenas que perdieron el castellano, españoles empobrecidos, mestizos con alguna propiedad, o simplemente a los que no eran criollos. Actualmente, los ladinos son un grupo heterogéneo y constituyen la mayor parte de los llamados “no indígenas”. (40:133)

Arturo Arias define a los ladinos como “etnia”, aunque sin conciencia de funcionar como grupo étnico. (3:171)

La obra de De Lión está entrecruzada por esa contradicción no resuelta y que tiende a extenderse en el tiempo y el espacio. Hasta antes de De Lión, el indígena representado en la literatura guatemalteca estaba en función de otredad, o sea desde la perspectiva ladina. Como ya se dijo, el punto más alto del indigenismo lo representa Miguel Angel Asturias, que crea el imaginario por el cual los ladinos tienen un referente idealizado de los mayas. Es la épica indigenista, que busca llenar un vacío de identidad nacional. Ese es el principal reclamo que De Lión le hace a Asturias, de quien reconoce influencia literaria, pero a la vez lo rechaza por haber creado, según él, una imagen estereotipada del indígena.

En contraposición, De Lión construye un imaginario en el que el indio es visto por el indio, sin concesiones. Deja a un lado lo épico y se interna en su cosmovisión xibalbiana. El andamiaje en el que De Lión erige la Estructura Estructurada de su obra muestra al indígena en forma descarnada, como plantea Sagrario Castellanos:

Se ha dicho, y muy bien dicho, que en la novela El tiempo principia en Xibalbá, el autor desmitifica al indígena y lo convierte en el actor de papel principal en el escenario de la historia, es decir descorre la cortina y lo cuestiona sobre su posición dentro del contexto nacional y la reacción al mismo, devela su costumbrismo, su machismo, sus complejos, sus deleites y extraños placeres. Descubre al humano y mata al elemento paisajístico en que lo convirtieron los

narradores de otros tiempos. Asimismo, tipifica la frontera cultural y psicológica entre indios, ladinos e indios ladinizados. (55:23)

La visión desmitificada del indio es, entonces, uno de los principales aportes de De Lión a la narrativa guatemalteca. En su obra no se manifiestan las concesiones de la llamada literatura de compromiso, que evita ingresar al submundo de las pasiones y los bajos instintos al referirse al maya. Al contrario, en la novela estudiada el indígena es visto con naturalidad como un ser con defectos y, sobre todo, como parte de una comunidad donde no existe una unidad granítica. Los intereses, la lujuria, la violencia, el machismo, la codicia, entre otros, forman parte de ese escenario en el que se mueve el sujeto colectivo. Y es Pascual Baeza quien encarna en su máxima expresión esos bajos instintos. Su madre, Piedad Baeza, le permitía desde niño todos los excesos en que pudiera incurrir su primogénito y éste crece convirtiéndose en un delincuente:

Pero una tarde de cielo limpio en que todos estaban reunidos en la esquina de la cuchilla, uno de ellos se empeñaba en señalarles el paso de un zopilote lejano, apenas visible para los demás. El zopilote se desplazaba pequeñísimo como un avión fúnebre y él les decía:

-Allá, muchá.

-¿Dónde, vos?

-Allá, en dirección de mi dedo.

El dedo estaba solitario, recostado sobre la mesa del cielo cuando de repente, zas, algo brillante se levantó del suelo, y zas, el dedo voló por el aire y el muchacho se tiró a la tierra revolcándose del dolor, la mano empapada de sangre. El Pascualito se rió de su travesura y le dijo:

-Ya viste, no hay que señalar a los zopes porque esos animales siempre andan en busca de carne. (22:42)

La maldad intrínseca de Pascual parece tener correlaciones con una institución del mundo ladino: El Ejército. Cuando las tropas militares ingresan a la comunidad indígena para llevarse por la fuerza a los jóvenes, con el fin de llenar el cupo de soldados, Pascual pide ser llevado. El autor utiliza este recurso para expresar su rechazo a esa institución que es vista como el vehículo por el cual muchos jóvenes mayas ingresan, por la puerta de atrás, al mundo ladino. Las fuerzas armadas, desde esa perspectiva, se convierten en un elemento de ruptura de la cohesión comunitaria indígena:

-No tengás pena. A vos no te vamos a llevar.

-No sea baboso -le contestó él. -Yo no vine para que me agarren sino para que me lleven.

-¿Y tu nana?

-No sea baboso. Lléveme o se lo lleva la chingada.

-¿Pero por qué te querés ir, vos?

-Tengo hambre.

-Bueno, allí vos. Pero no tengás pena. Con lo cabrón que sos, ya ya vas a ascender. Quién sabe si de repente no vas a llegar a General. No, no te preocupés. Para llegar a eso no se necesita saber leer ni escribir. Sólo ser malo, ser cabrón, ser pura mierda con los demás. Te felicito, buen camino vas a agarrar. (22:44)

Por su lado, Juan Caca representa una unidad de contrarios porque a la vez que es solidario con los pobres que tocan a su puerta por maíz y frijol, se deja llevar por la avaricia. Ante la miseria que asola a la comunidad, Juan guarda grandes cantidades de granos básicos que, en este caso, se asumen como acumulación de riqueza e injusta distribución de la riqueza. Juan tiene en vastedad, a tal grado que el alimento comienza a podrirse mientras los marginados padecen hambre. Y ante la desesperación, las masas entran por la fuerza a la casa de Juan para llevarse los granos que les hacen falta y éste asume una actitud indolente:

Pero ahora recordaba. Ese maíz y ese frijol desde hacía días había empezado a podrirse. De todas maneras se morirían de hambre. Que se murieran. El era él y no esas mujeres y esos niños. Ladrones de la casa blanca. (22:96)

En la diégesis, el sexo es asumido como un elemento de distorsión de los valores humanos. Un grupo de indígenas no logra controlar los instintos y es comparado con las “bestias”. El deseo de poseer a una hembra los lleva al paroxismo y no encuentran ningún límite, ni siquiera la posibilidad de matar para alcanzar su objetivo:

(...) había sido tan rápido su estriptis que pocos pudieron verla y, entonces, goteando semen los maduros y los jóvenes, y los más viejos, orines en lugar de semen, empezaron, primero a empujarse

para ocupar el lugar más cercano a la pila, y después, sacando machetes y escopetas, empuñando las manos, agarrando piedras y palos, formando grupos de padres contra hijos, de compadres contra compadres, de hermanos contra hermanos, de amigos contra amigos, se pusieron a pelear como bestias (...) (22:78)

La perspectiva de género está trastocada. Además de representarse a la mujer como objeto sexual, no está destinada más que para el tálamo y los oficios domésticos. El machismo es un valor transmitido de generación en generación, como lo demuestra la madre de Juan, quien lo presiona para conseguir mujer, aunque en realidad lo que busca es servidumbre destinada a los quehaceres domésticos. Las propias indígenas se dan cuenta de que son discriminadas en relación a las ladinas y protestan:

Y no tardó mucho tiempo sin que las mujeres empezaran a ver en sus maridos su 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 que se entiende, ladinas como ella, ahora esas diferencias pesaban, les dolían. (22:63)

Este último elemento de discriminación se acentúa conforme avanza la diégesis. La comunidad indígena recibe influencias de la sociedad ladina, sobre todo en cuanto a valores culturales. Se asiste a una oposición binaria entre indígena-ladina, cuya balanza se inclina hacia los aspectos estéticos que representan a ésta última. La Estructura Estructurante deja ver en toda su expresión los elementos discriminatorios y segregacionistas, al reproducir un patrón estético diferente al de los indígenas. En este caso, la Virgen de Concepción pasa a ser el arquetipo de los valores estéticos dominantes:

En la ciudad 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 señora tal. En cambio, nosotras somos la Juana, la Concha, la Venancia. ¡Las gallinas del patio! (22:81)

La violencia intrafamiliar es vista en un plano alegórico, pero no por eso menos dramático. En la comunidad está trastocada la perspectiva de género, porque pareciera existir una jerarquía establecida por el hombre, en la cual la mujer queda relegada a un papel secundario. El maltrato físico es asumido con naturalidad, hasta la exacerbación. Y mientras el hombre representa un papel activo en la violencia, la mujer es anulada completamente, al grado de padecer la violencia en forma pasiva y en silencio:

Pero las mujeres decidieron rescatar a sus maridos, a sus novios, a sus padres, a sus hermanos, a sus hijos y se apostaron en la primera esquina y cuando la procesión se asomó, los llamaron con ruegos, con señas, con lágrimas, pero los hombres, en lugar de hacerles caso, las tomaron de las trenzas, las arrastraron, les rasgaron los vestidos y con leños y machetes y bofetadas les dieron en el rostro, en los senos, en el sexo, en las nalgas, en las piernas, en los brazos hasta dejarlas bocarriba

o bocabajo echando sangre y luego, pasando sobre sus cuerpos, sobre los llantos de los niños, sobre amores y fraternidades y maternidades, prosiguieron la procesión por las calles del pueblo. (22:77)

4.3.2 La Virgen de Concepción

En los anteriores párrafos hay un personaje que está implícito y que se convierte en un eje actancial de la obra: la Virgen de Concepción. En ella se encierra una serie de elementos y contrasentidos que le dan vida a la novela y que la entrecruzan por los caminos del erotismo, la prostitución, la codicia, la muerte y la discriminación. Cuando se adentra en la deconstrucción de sus significados, se puede observar que este eje actancial presenta las oposiciones binarias de prostitución- virginidad, vida-muerte, indígena-ladina, concepción-anticoncepción, catolicismo-paganismo, dios-demonio. La primera frase que se refiere a este personaje es lapidaria:

La Virgen de Concepción era una puta. (22:10)

Es una frase explosiva que el autor lanza con toda la irreverencia y provocación del caso, y que lo ubica en una actitud iconoclasta al satirizar a la virgen María, progenitora de Jesucristo.

De entrada, el autor plantea el descenso a los infiernos xibalbianos a una deidad del panteón católico. La profanación de un mito religioso le sirve de pretexto para entrar de lleno al conflicto de la transculturación y la discriminación que lleva implícita la Estructura Estructurante. En la diégesis se presenta la historia de Concepción, una mujer indígena muy bella que se asemeja a la Virgen de Concepción. La única diferencia es que la venerada en la Iglesia es blanca, en tanto que la “Concha” es morena. Se asiste a una imagen segregacionista, donde la Estructura Estructurante impone marcos estéticos occidentales, a través de una institución religiosa, de la superestructura de la sociedad, sin importar que el sujeto colectivo sea indígena.

(...) 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. (22:10)

El autor también trastoca la supuesta imagen del indio sumiso, pregonada por la literatura indigenista, y lo lleva a un nivel de erotismo que nunca antes se había visto en la literatura guatemalteca. Según Arturo Arias, esta es una innovación de De Lión, quien subvierte la imagen dominante de que los mayas, por ser pueblos de montaña, no son eróticos (3:171). El pretexto para introducir el erotismo es la Concha, quien enviuda de tanto hacer el amor con su marido, mientras que ella cada día se llena de

“pajaritos”, en alusión al deseo sexual. La mujer indígena, entonces, deja la pose de la frigidez y se asume en toda su sexualidad liberada, sin los prejuicios y convencionalismos católicos:

Yo recuerdo que entonces comenzó su putez. Pero una putez honrada y bajo la mirada de sus tatas, a cuya casa que estaba frente de la iglesia tuvo que regresar, y no con un hombre del pueblo sino que con alguien de otro lugar que la vigilaba noche a noche montado en un orgulloso caballo. (22:11)

En el anterior párrafo, está distorsionado el concepto de la sexualidad, al calificarla el narrador extradiegético como “putez”. En el imaginario maya persiste la carga ideológica de la iglesia católica que marca pautas de conducta en función del sexo, el cual es lícito únicamente dentro del matrimonio. La putez de la Concha hace referencia a un parámetro social para definir lo correcto e incorrecto de la sexualidad. La ubicación de la casa de la Concha, lugar de frivolidad, frente a la Iglesia Católica le va dando forma al discurso antihegemónico de la diégesis. Asimismo, la irreverencia en el texto se trasluce cuando se deja entrever que el mismo sacerdote que la maldijo podría acostarse con ella. Se produce una analogía entre la prostitución de la Concha y la de quien representa a la Iglesia Católica:

Entonces, total, que el padre por fin se aburrió y por un momento la gente creyó que un día de tantos él también, en una de sus venidas al pueblo, no pasara primero a la iglesia sino que siguiera recto y zumbando para el rancho maldito, se acostara con ella, enjaulara pájaros y por un momento ascendiera por primera vez al cielo y de agradecimiento se lo llevara a la iglesia. (22:13)

Ella es una “puta honrada” porque lo hace sin pedir dinero, mientras que el sacerdote negocia que la imagen de la Virgen de Concepción se vaya a la casa del principal de la cofradía que tiene más dinero. En este párrafo, también se asiste a la comparación entre el orgasmo y el ascenso al cielo. Indudablemente hay una referencia lúdica a una oposición binaria, pues mientras se dice que ella tiene entre las piernas “la entrada del infierno”, quien la posee puede “ascender a los cielos”.

En forma lúdica, el autor combina una oposición binaria celibato-prostitución, cuando la diégesis muestra que Juan Caca, quien abandona el seminario católico a donde llegó para hacerse sacerdote, retorna al pueblo como un civil más, aunque conserva la costumbre de la continencia. Por paradójico que parezca, Juan lleva a su casa a la Concha como su esposa, pero lo hace porque ella se parece a la Virgen de Concepción y eso le recuerda a la Iglesia Católica que abandonó. Sin embargo, esa mujer es el polo opuesto de la virginidad y a quien llega a amenazar con un machete para que deje de incitarlo a pecar a través de la carnalidad. Frente a la abstinencia y el deseo, ella recurre al fuego, como elemento purificador, pero a la vez el calor que mitiga el deseo sexual:

El, escondido debajo de los ponchos, abre todo lo que puede sus pequeños ojos de ratón que tiembla. Tiene miedo. En su mano el machete también tiembla. El filo tiene pena de amellarse, quisiera ser romo. Pero también tendrá que mancharse de sangre.

Pero ella se tiende en el suelo, abre las piernas, hiende el leño en la oscuridad y, poco a poco, como un miembro, se lo va metiendo, se lo va metiendo sin una queja.

Un olor de carne chamuscada baña la casa blanca. (22:26)

En la obra también está presente la contradicción entre los ritos católicos y los paganos de origen maya. La figura mariana que está en lo más alto de la jerarquía del panteón católico es conducida en procesión y en el camino los fieles asisten a un festín orgiástico y a la metamorfosis de la Virgen de Concepción en la deidad de la muerte. La actitud iconoclasta del autor es llevada hasta sus últimas consecuencias en una actitud contestataria frente a la Estructura Estructurante.

Y ya no pensaron en el pasado ni en el futuro ni en reconstruir la aldea ni en inventarla de nuevo sino que, hambrientos, sedientos, iluminados, resucitados, amantes, se hincaron alrededor de ella, religiosos, lujuriosos, pecaminosos. Se descubría un nuevo rito, había una nueva reina que los miraba, que iría a darles, ella sí, felicidad eterna con el cielo que traía entre las piernas e hijos eternos porque estarían llenos de muerte y no de vida. Y había que festejarlo. (22:75)

La oposición binaria catolicismo-paganismo tiene implícita una actitud contestataria del sujeto colectivo de la obra, frente a un pilar de la superestructura que les depara la discriminación, con imágenes blancas en vez de morenas. La alegoría recuerda el sincretismo religioso que llevó a los mayas a esconder sus antiguas deidades tras los ropajes y encajes del santoral católico. En estas escenas, también se traslucen las oposiciones binarias de vida-muerte, concepción-anticoncepción y dios-demonio. En el nivel dialéctico, puede asumirse que se trata de un recurso del autor para criticar el dogma católico que sólo acepta conceptos maniqueístas del bien o del mal y no toda la gama que puede haber en los vocablos cuando se produce su deconstrucción plena.

4.3.3 Transculturación

La novela muestra la transculturación, a través de la metamorfosis que se produce entre aquellos indios que han salido del espacio vital del pueblo y luego retornan con una visión del mundo diferente, que los lleva a rechazar su identidad indígena. Dos personajes, Juan Caca y Pascual Baeza, tienen una línea paralela en sus vidas, la cual es atravesada por la Virgen de Concepción, como el eje actancial que confirma la transculturación y su proceso de ladinización. En la diégesis se observa cómo el autor lleva las relaciones

entre éstos hasta un punto de deliberada provocación y corrosividad que trastoca valores considerados sagrados por el catolicismo.

Juan nace en cuna de oro y eso lo lleva a vivir una realidad diferente a la de sus vecinos de la comunidad, pues un cura lo interna en un seminario para estudiar sacerdocio, aunque, al parecer, no lo logra y retorna al pueblo:

Se había ido niño indio, aunque su tata tenía dinero, y había vuelto adolescente, cargado de otro mundo, de otras costumbres. (22:81)

Su condición económica privilegiada le determina formarse otra visión de mundo, lo cual, al volver al pueblo, le significa un duro golpe al no acostumbrarse a la identidad indígena y lo enfrenta con la transculturación que ha sufrido:

Y te fuiste. Pero ya no volviste, te quedaste perdido en otra parte. Porque quien volvió fue tu sombra y cuando tu sombra entró a tu casa se encontró con que tu padre ya no estaba. (22:35)

Juan rechaza su origen étnico y su voz interior le remarca esa transición hacia la ladinidad:

Porque pensaste que quien estaba abajo mirándote era el esqueleto de alguien que por casualidad te había hecho y que por casualidad te había heredado su apellido. Pensaste, te pensaste internacional y que bien pudiste haber nacido en otra parte de otro padre y no de éste que te había heredado la tierra de que vivís. Qué te importaba que se hubiera ido la mitad de un mundo que siempre te había sido extraño. Te quedaba la otra mitad. Y muerta ésta, solo vos navegando sobre la aldea como un globo que nunca puede tocar tierra. (22:35)

La figura materna, asumida en la diégesis como reproductora de la ideología de la Estructura Estructurante, le exige a Juan que busque mujer, por lo que retorna a la ciudad donde sólo recibe el desprecio por su origen étnico. Se desata un conflicto, por cuanto en el entorno urbano, en el cual se modificó su conciencia de indio, es rechazado precisamente por ser indio. En su comunidad no busca mujer porque únicamente hay indias y su concepción estética está determinada por los cánones ladinos. Por ello, retorna a la comunidad y decide llevarse a su casa a la Concha, pese a ser india y prostituta, porque en su rostro ve reflejada la imagen de la Virgen de Concepción, un ícono de la belleza ladina:

Y es que los hombres sólo empujaban la puerta, atravesaban el patio, entraban al rancho y que al poco rato regresaban, agotados y alegres. Dispuso averiguar quién era ella y una mañana en que pudo verla, se dio cuenta que se parecía a la que amaba en secreto. Sólo que era morena e india. (22:91)

De Lión parece utilizar esta escena como una forma de expresar su discurso antihegemónico, en el cual la Iglesia Católica es asumida como la parte de esa superestructura social responsable de la discriminación étnica y del proceso de transculturación. El novelista recurre en la diégesis a la imitación burlesca o parodia. Arturo Arias, retomando a Bajtin, dice que las formas paródicas en la literatura proceden del período helenístico, con la fundación del género novelesco. Esas formas eran travestismos del discurso oficial del Estado o la Iglesia y eran estimulados como parte de la “risa de los feriados”. (3:163)

De acuerdo con Arias, cuando una forma de discurso tiene su contrapartida en la parodia, la imagen cómica sirve para darle vuelta a la estructura formal de un discurso más estoico (3:163). De esa manera puede entenderse la analogía utilizada por De Lión en las unidades binarias: Virgen de Concepción-Concha, prostitución-virginidad e Iglesia-casa de Juan, con las cuales evidencia el proceso de transculturación:

Y ni modo, era sabroso, riquísimo, gozar seguido de ese rito lacrimoso con que ella recibía a los hombres, los hacía soñar como si de verdad estuvieran sobre la auténtica Virgen de Concepción, aunque quienes lo cuentan no lo digan. Indios al fin.

Y tal vez fue ese sueño. No cabe duda. No podía un hombre como él juntarse con otra mujer que no fuera la Virgen de Concepción. Lo cierto es que cuando menos lo esperaban todos –hombres y mujeres- del rancho maldito donde de noche le hacían compañía, además de hombres, ratas, cucarachas, grillos, alacranes, pulgas, etc. y un señor de San Felipe todo viejo y borroso en su cuadro, ella pasó a vivir a la casa que era como la segunda iglesia, la casa blanca. (22:13)

En la referencia “casa blanca” también hay una oposición binaria, cielo-infierno, con el trauma sexual que vive en el interior de Juan. Podría ser una alusión a los sepulcros blanqueados de la tradición judeo-cristiana. Asimismo, la Concha parece ser la voz de la conciencia de Juan y le hace explícito el proceso de transculturación que ha sufrido:

Seguís hablando como si no fueras de aquí, como si tu cara y tu apellido no te denunciaran. (22:80)

El autor también utiliza el recurso del sexo para crear paradojas, que lo llevan al entrelazamiento de los actores involucrados en la transculturación. Juan desposa a la prostituta pero inexplicablemente no tiene relaciones maritales con ella. Eso determina que la Concha busque la satisfacción sexual fuera del hogar y a quien recurre es a Pascual, cuyo proceso de transculturación aparentemente guarda una línea paralela con el de Juan, a través del eje actancial de la Virgen de Concepción. Sin embargo, el desertor del Ejército tampoco acepta a la Concha, pues su objetivo es la Virgen de Concepción en sí misma y no un sucedáneo indígena:

Andate, pues. Para eso tenés marido, ¡puta de mierda! (22:24)

El personaje que retorna ya ha adoptado los patrones de la Estructura Estructurante, a través de su institución militar. Pero a la vez, Pascual ha adoptado una serie de valores de la sociedad occidental:

Cuando Pascual regresó al pueblo traía, además de los años que lo habían llevado de niño a hombre, una cara como si fuera la de otra parte; traía en los dientes, en lugar de algunos de ellos, pedazos de oro que trataba de mostrar con orgullo cuando reía o hablaba; traía en la boca palabras raras, desconocidas como de hombre que ha aprendido otros idiomas; traía en los pies zapatos en lugar de caites; traía en la cabeza sombrero de vicuña en lugar de la gracia del sombrero de petate y en el cuerpo ropa distinta de la que se usaba en la aldea. Ya no era de aquí. Así parecía. (22:45)

La descripción de Pascual demuestra un cambio en la conformación de su identidad étnico-cultural. Ha habido una metamorfosis. Y será a través de su vínculo con la imagen de la Virgen de Concepción, la cual rapta de la Iglesia Católica, como se consumará su tránsito hacia la ladinidad:

Terminó de quitarse la ropa.

Entonces, se levantó de la cama, se acercó a ella, procedió a quitarle una a una la ropa, con lentitud, así como podría desnudar un ladino a su mujer la noche del casamiento, con deseo, con todas las ganas, hasta que ella quedó limpia, pura, brillante en toda su desnudez, en toda la madera, con nada más que la ropa simulada de la misma madera que tenía encima, una tela delgada, apenas gruesa que el escultor ¿indio?, sí, indio, le había dejado tan sólo para disimular su amor y su odio. 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 besó 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. (22:61)

La consumación del acto sexual determina un salto cualitativo en el discurso contrahegemónico que emplea De León. Pascual viola la imagen de madera de la Virgen de Concepción, o sea un sacrilegio contra el principal ícono de la Iglesia Católica. De alguna manera, esta escena pareciera invertir el proceso ocurrido durante la conquista española, cuando los curas españoles profanaron las imágenes mayas y sobre ellas impusieron su propio Dios. Sin embargo, el cóctel no está completo, porque el escritor exacerba aún más la situación: La virgen es una imagen de madera elaborada por un indio, cuya inspiración no es la estética maya sino la ladina, en tanto que Pascual viola a la virgen porque ella representa la identidad étnica que aparentemente él quisiera tener.

De Lión va más allá en su visión crítica del rechazo de la identidad étnica por el indio. No sólo Juan y Pascual, que han traspasado el umbral de la transculturación, se sienten atraídos por el ideal estético ladino, también el resto de los indios. El ejemplo es cuando uno de los principales de la cofradía besa en la boca a la imagen de la Virgen de Concepción y eso provoca un enfrentamiento con el otro principal:

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 su madre. Por eso, todos la habían besado en la boca por medio de la boca de un principal. (22:63)

Se cierra, entonces, el círculo de la indianidad y el cuestionamiento de la identidad étnica. En la Estructura Estructurante se denota que no sólo existe la visión del mundo del sujeto colectivo, sino que éste recibe influencias de procesos externos como la transculturación, manifestada en el movimiento del eje actancial de la Virgen de Concepción. Así, las correlaciones refuerzan a las homologías en cuanto a definir el sujeto colectivo y su visión del mundo.

5. ESTRUCTURA LITERARIA

El análisis de la obra, desde la perspectiva de la sociología de la literatura, no puede estar completa si no se deconstruye el corpus literario, para evitar que desaparezca el objeto de estudio en sí mismo. Sin embargo, el análisis de la obra en sí no debe estar aislado del conjunto de este trabajo, porque debe ser complementario con las otras dos partes del análisis global: génesis y función sociales. De esa cuenta, en este apartado me circunscribiré únicamente a analizar los aspectos de la estructura interna de la obra que coadyuvan a poner en relación esa estructura interna con el sujeto colectivo (creador de la visión del mundo que inspira la Estructura Estructurante o problemática) y el sujeto individual o autor (responsable del tema de la obra o Estructura Estructurada).

5.1 Descripción general

En el período histórico (mayo de 1970 a junio de 1972), cuando es producida la novela *El tiempo principia en Xibalbá*, existe una fuerte tendencia entre los escritores jóvenes a la discusión en torno a la estética y la conciencia política. El objetivo es crear una obra literaria donde la estructura y el discurso lingüístico refleje una nueva concepción de la realidad. Hay un interés por aprehender en la textualidad una nueva forma de ver la realidad, donde los límites de lo real y lo irreal, la razón y la irracionalidad, se fundan y se confundan. De esa manera, la estructura formal literaria se convierte en un laboratorio experimental, como el juego con el lenguaje y la fragmentación de la perspectiva. Asimismo, en el proceso de comunicación entre el emisor y el receptor del mensaje (obra literaria), el autor busca un lector más autónomo y crítico frente a esa nueva experiencia literaria.

Luis de Lión se encuentra, entonces, inmerso en mediaciones estéticas que inciden para que él introduzca en su obra las innovaciones de la vanguardia literaria. Entre las principales experimentaciones que De Lión presenta en *El tiempo principia en Xibalbá*, se pueden enumerar las siguientes:

- a) Se inscribe dentro del neorrealismo.
- b) Rompe con la forma tradicional de narrar.

- c) Adopta la técnica de la fragmentación literaria.
- d) Crea una estructura narrativa circular e involutiva.
- e) Su narración no se sujeta a una trama.

Como ya se expresó previamente, en la entrevista inédita con la revista Alero, De Lión inscribe su novela dentro del neorrealismo, corriente que tiene su principal inspiración en el neorrealismo cinematográfico italiano y que fue incorporado a la narrativa por algunos escritores españoles de la posguerra. Entre las características de esta corriente está el empleo de técnicas del discurso imaginario, con los recursos de la metonimia, la metáfora y lo implícito:

Se trata, si se quiere, de un movimiento profundamente antirrealista que no toma como referente la realidad, sino la realidad impuesta por el régimen. En la mayoría de las situaciones, ésta se circunscribe a una población rural o ciudad de provincias subdesarrollada económica y culturalmente, cuyos personajes son prisioneros del desasosiego que produce el estancamiento social. Así ocurre en novelas como El Jarama o Entre visillos, donde "nada" o casi nada ha cambiado al final de la aventura narrativa de los personajes, atrapados en escenarios inamovibles que reproducen las estructuras socioculturales del régimen franquista. (19:2)

De Lión aplica esas técnicas en su obra, principalmente al construir una comunidad imaginaria, sin nombre y sin identificaciones individuales. No hay tampoco referencias temporales o cronológicas que permitan un acercamiento del lector con la historia, como se observa en el siguiente fragmento:

Amontonados todavía, las gentes se quedaron mudas; querían hablarse pero las bocas ni se cerraban ni se abrían. Eran las manos y las caras las que con señas y arrugas lo decían todo. Pero el trapo se rompió. Sólo quedaron pedazos. Como si le hubieran metido un machetazo. Las hilachas de aullido 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. (22:4)

La Estructura Estructurada tiende a exacerbarse a tal nivel que no puede haber identificación o sentimentalismos con los personajes, sino una actitud crítica, como cuando la imagen de la Virgen de Concepción es encontrada en el tálamo con Pascual:

¿Que de puritita verdad la perdonaran? ¿De veras de veras? A vaya. Pues les haría todos los milagritos que quisieran. Pero que eso sí, si con él se había metido había sido por pura casuanecesidad. Que no fueran a pensar que con todos sería igual. Que recordaran que eran inditos. Que otra vez gracias por ponerla nuevamente en su camarín. ¡Gracias, inditos por su buen corazón! (22:72)

Tampoco hay algún personaje con el cual el lector pueda sentirse identificado plenamente. Al contrario, en diferentes niveles, todos y cada uno representa una posición crítica, que se añade a una descripción detallista de elementos y de una actitud provocadora que no puede encontrar aliados con el receptor del mensaje:

Entonces, tiraron el tronco y, corriendo como caballos, entraron a la iglesia y tiraron a un lado reclinatorios, cortinas, santos viejos e inútiles para los milagros, vírgenes frescas por fuera pero podridas por dentro, hicieron a un lado evangelios y apocalipsis, génesis y redenciones, bautizos, hostias, cálices, custodias, miedos de la tierra, promesas de cielo, cristos yacentes, cristos todavía crucificados y cristos todavía esperando el paredón del fusilamiento con las armas que dispararían sobre sus cuerpos todavía al hombro, extremauciones, confesiones, milagros, retablos, campanas, flores, velas, candelas, altares y llevándola a ella en hombros delicadamente como a una virgen de cristal que se pudiera quebrar al menor ruido, no digamos al menor golpe, 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 adornaron con luces de huesos, con flores de huesos, con aserrín de huesos y la sacaron en procesión. (22:76)

La novela también adhiere la ruptura con la forma tradicional de narrar. Desde la perspectiva de los vanguardistas, no es posible articular una estructura interna lineal que permita seguir los acontecimientos en forma ordenada y lógica. Al contrario, la estructura interna debe ser caótica y fragmentaria. Es un ir y venir de secuencias que, de acuerdo con Julio Cortázar, obligue a una mayor participación del lector, como en el caso de Rayuela. En forma intencional, De Lión presenta una forma de narrar que se acerca a la oralidad maya, sin lógica determinada. De alguna manera, también se encuentran influencias de Agustín Yáñez en la estructuración interna de la novela de De Lión.

La historia de Juan Caca, por ejemplo, se inicia cuando ha retornado al pueblo y habita la casa blanca, a donde lleva a la Concha a vivir con él. En forma aislada, hay referencia sobre Juan, sin nombrarlo, con una crítica mordaz sobre su origen y su desprecio a su identidad étnica. En forma indirecta, nos enteramos de que una de las razones para no hacer el amor con la Concha se debía a su paso por el seminario donde dejó inconcluso el estudio del sacerdocio. El autor recurre a una analepsis para introducir un diálogo entre Juan y su progenitora, pero de inmediato rompe la escena porque parece jugar con el personaje, al cual deja hablando solo:

-Juan, no quiero andar penando. Quiero entrar directo al cielo y no regresar a ver que vos también estás penando. Juan, hay tantas mujeres en el pueblo. Jóvenes, solteras, viudas, hasta viejas. Cualquiera de ellas se moriría por venir a vivir a tu lado. Lo sé, me lo han dicho. Además, vos mismo te vas a dar cuenta de la falta que te va a hacer una tu mujercita.

-No, nana, no.

-Recordá que me lo prometiste.

-¿Cómo va a ser eso, nana?

-Pero, Juan, ¿qué te pasa? ¿por qué contestás si yo no te estoy hablando?

-¿que no me está hablando, dice? Entonces, ¿quién es? –Y buscó a la dueña de la voz en la cocina, en el cuarto, en el patio, pero no la encontró. Entonces, ensayó decir lo que había oído que le estaban diciendo porque retenía el tono de la voz, pero al hablar se dio cuenta de que había sido él mismo. (22:89,90)

Aunado a la fragmentación, De Lión introduce la forma circular de relatar. Al parecer, el autor habría tomado esa técnica del *Popol Wuj*, sobre todo alrededor de la historia de Junajpu e Xbalanke, cuya vida no es lineal, sino circular. Ellos viven, mueren, nacen, viven, mueren y nacen, en una realidad mágica y dialéctica a la vez. Es una visión del mundo donde la unidad de los contrarios es real y efectiva: vida-muerte-vida. Solo así se entendería por qué la obra termina donde comienza. La última frase de la novela dice:

Entonces, esa noche, primero fue el viento... (22:103)

En tanto que su continuidad está en las primeras líneas del inicio de la novela:

Llegó como jugando, brincando por todas partes, sacudiéndoles los pantalones tierraños 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 —Ve qué aire más baboso— dijo una. (22:3)

Más aún, el autor coloca el prólogo de la obra como la última parte de la estructura formal. Esta forma lúdica de narrar se complementa con la estructura narrativa involutiva, como si las unidades discursivas en lugar de tener una secuencia lógica hacia adelante, fueran hacia el pasado. Aun cuando el autor reniega de su vinculación con el realismo mágico o lo real maravilloso, es indudable que hay resabios de esta corriente. El siguiente fragmento, por ejemplo, recuerda el cuento “Viaje a la semilla”, de Carpentier:

Y un año, sobre los surcos, en donde siempre las matas de milpa y las plantillas de frijol decrecían como si en lugar de elevarse hacia el cielo se hundieran más en la tierra, de regreso a la semilla, las cañas engordaron y se alzaron en vicio, verdes hasta casi lo azul, hasta casi la oscuridad, y las matitas de frijol se explayaron en los espacios que había entre cada surco, de tal manera que la gente no tenía ni dónde pasar porque los bejucos y las hojas llenaban todo los terrenos como si fuera una invasión verde. (22:101)

A ello, se agrega la inversión de roles que acentúan el carácter experimental y lúdico de la narración:

Y un día, un mediodía, en la casa de Juan Caca, la casa blanca, el gallo, único animal que existía en el patio, gallo sólo para lujo, hermoso, brillante, orgulloso, blanco, mientras la Concha le daba su maíz, se puso a cacaraquear como gallina y luego buscó un nido y se echó sobre él como si de repente se le hubiera ocurrido poner huevos. (22:103)

En un ambiente onírico, los personajes sufren, aman y odian sin que existan individualizaciones significativas, a excepción de Juan, Pascual y la Concha, que juegan roles secundarios en función del personaje colectivo. A veces, la forma de narrar se acerca al impresionismo, donde los personajes han sido captados en un momento determinado y parecieran quedar estáticos en la tela de un óleo:

Entonces cayó sobre la aldea un tecolote mudo, zonzo, triste, un silencio tan espeso que no daban ganas de decir una sola palabra, dar un paso, respirar. Como si todos los ruidos se hubieran juntado y dado vuelta para darle forma a ese silencio que exigía más silencio. Un hombre, el más bravo del pueblo, el más diagüevo, otro no lo hubiera hecho, se desesperó tanto que hizo un disparo al aire. Todos respiraron. Pero fue peor. Porque entonces, después de haberse apagado el balazo, todo pareció como antes de la vida, como antes del mundo. (22:5)

5.2 Cronotopo

De acuerdo con Bajtin, el cronotopo determina la unidad artística de la obra literaria con el entorno social. Tiene una importancia semántica y temática, en la medida que es un centro organizador de los acontecimientos novelescos. En el cronotopo, se enlazan y designan los nudos argumentales; el tiempo se condensa y se hace visible desde el punto de vista estético, en tanto que el espacio se intensifica en el movimiento del tiempo. Hay dos tipos de cronotopo: externo e interno.

El externo o estructural es el centro de gravedad de la obra literaria y se ubica en la estructura profunda de la diégesis, en tanto que el interno o temático se manifiesta en la estructura superficial. Según Henri Miterrand, existen tantos cronotopos como personajes y cada secuencia puede generar uno propio. (36:6)

5.2.1 Cronotopo estructural

En la obra de De Lión, el vocablo Xibalbá constituye el cronotopo externo o estructural, porque es el centro de gravedad de la novela estudiada. Su polisemia irradia significados internos y externos, por cuanto puede asumirse como un vocablo proveniente de la mitología maya, un ícono de la maldad, Luzbel, hasta el infierno interno que carcome las entrañas del ser humano.

Desde la perspectiva del *Popol Wuj*, según Adrián Recinos, Xibalbá tiene varios significados:

Chi-Xibalbá. Antiguamente, dice el P. Coto, este nombre Xibalbay significaba el demonio, los difuntos o visiones que se aparecían a los indios. En Yucatán tenía los mismos significados. Xibalbá era el diablo y xibil es desaparecerse como visión o fantasma, según el Diccionario de Motul. Los mayas practicaban un baile que llamaban Xibalbá ocot, o baile del demonio. Para los quichés Xibalbá era la región subterránea habitada por enemigos del hombres. (43:115)

Recinos agrega que hay otras referencias a ese lugar:

Xibalbá era un lugar profundo, subterráneo, un abismo desde el cual había que subir para llegar a la tierra; pero el propio documento quiché explica que los señores de Xibalbá no eran dioses, ni eran inmortales, que eran falsos de corazón, hipócritas, envidiosos y tiranos. (43:120,121)

Así, la comunidad creada por De Lión es cronotópica porque su espacio físico se vuelve polisémico a partir de los ejes actanciales que se mueven en una estructura profunda xibalbiana. Tiene un carácter estructural porque se asume como el tiempo y el espacio cronotópicos donde se desarrolla la fábula.

Desde el título, se observa el carácter cronotópico del vocablo: *El tiempo principia en Xibalbá*, es la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales. El tiempo se anuncia como creación y, por lo tanto, es germinal, lo que genera una oposición binaria si asumimos que Xibalbá es muerte y germinal (principio-creación) es vida. Entonces, Xibalbá es una visión dialéctica, una unidad de contrarios, que lleva la oposición en sí misma.

Xibalbá también puede definirse como el valor cronotópico de la “Pequeña ciudad provinciana”, acuñada por Bajtin, donde la vida es rutinaria, con una constante repetición de sucesos corrientes. (5:13):

Eso fue de este lado, de donde sale el sol. De allá donde termina el llano, pasadito el alambrado, más arribita de donde los pinos silban y silban al palo de señorita, exactamente donde en el invierno baja una corriente de agua que forma una caída de chayes entre las piedras. (22:4)

El tiempo y el espacio en Xibalbá tienen un carácter insoluble, porque más que elementos aislados expresan un significado. En este espacio cronotópico las acciones de la fábula tienen un tiempo implicado, como se observa en la siguiente escena donde el sonido tiene plasticidad y determina, a la vez, el tiempo y el espacio:

Los aullidos de los coyotes y los chuchos taparon la aldea. Amontonados todavía, las gentes se quedaron mudas; querían hablarse pero las bocas ni se cerraban ni se abrían. Eran las manos y las caras las que con señas y arrugas lo decían todo. Pero el trazo se rompió. Sólo quedaron pedazos. Como si le hubieran metido un machetazo. Las hilachas de aullido 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. (22:4)

Xibalbá representa un espacio donde ocurren las peores desgracias y se manifiestan los aspectos más negativos del ser humano. En ese espacio, el tiempo se condensa, se comprime, se vuelve visible a partir de las acciones de los personajes. Hay una unidad dialéctica entre ambos, por cuanto el espacio se intensifica y penetra en el mismo movimiento del tiempo:

Tra-ca... tra-ca... tra-ca...

La carretilla venía. Sí. De allá de por donde se asomó el viento, a donde se dirigían los aullidos, de por donde entró el frío, el silencio, venía. ¿O sería la señora Pancha que a estas horas iba con su venta a tomar la camioneta que pasaba a la una por la Calle Rial? Pero la señora Pancha, la viajera del pueblo, no vivía por el cementerio. Ni ninguna otra. Nadie, pues. Ni los recuerdos. Sólo los que ahora eran una mata de chipilín, de macuy, una flor de cruz, una campanula, un gusano gordo, una hormiga.

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

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

Y entonces empezó el baile... (22:6)

Pero en el espacio cronotópico, a veces el tiempo histórico se estanca, dando la idea de falta de movimiento, lo cual constituye un recurso del autor para evidenciar la falta de progreso:

Los únicos que sostenían la vida, que aseguraban que había vida, eran los relojes con su tic tac en los altares de los santos. Pero empezaron a caminar lentamente como con una pereza de años, de óxido, de muerte. Y cuando las agujas horeras y las agujas minuterías se juntaron, el tic tac se calló. Entonces el miedo que estaba en el pellejo del presentimiento se volvió animal que se puso a arañar, como los chuchos, en las puertas de los corazones. (22:6)

5.2.2 Cronotopos temáticos

En el cronotopo estructural se suceden los cronotopos temáticos que permiten, sobre todo, conocer los aspectos internos de los personajes. En la novela estudiada, se pueden encontrar los cronotopos del “Salón”, del “Umbral” y “El camino”.

El cronotopo “Salón” estaría representado por el eje actancial de la Virgen de Concepción, porque tiene un valor como lugar de intersección de diferentes series espacio-temporales y en él se generan a menudo las acciones más importantes, se producen los desenlaces, los diálogos y se revelan los caracteres de los personajes. En la obra estudiada, la figura de la “casa blanca”, la vivienda de Juan Caca, vendría a representar el Salón:

Que si entrabas al cuarto de los santos –éste es uno de los dos cuartos que formaban la casa situada al fondo del jardín, casa de adobe repellado y encalado, con techo de tejas, casa a la que se llegaba después de subir cuatro gradas y atravesar un breve corredor refrescante- menos tu alma, todo el resto era como jardín y el exterior de la casa: sobre una mesa que tenía una carpeta blanca y una

vela eterna, un cuadro en el que había un cristo de la Resurrección, otro en el que había un Cristo sepultado y, ocupando el lugar principal, es decir el centro, otro en el que había una Virgen de Concepción y abajo, otro en el que había sólo almas tomadas del brazo por ángeles que volaban hacia un cielo de nubes. (22:8)

Otro escenario que podría asumirse como cronotopo del Salón es la “Casa principal”, en la cual habita la burguesía indígena y donde se desarrollan acciones relacionadas con el eje actancial de la Virgen de Concepción:

La noche del rezado grande todo pasó en paz, pero la noche siguiente, la del rezado chiquito, cuando la procesión llegó a la puerta de la casa principal que ese año le había tocado tener a la virgen y después de que quitaron flores, velos, luces, adornos y ángeles del anda, después de que la desataron a ella de donde la llevaban amarrada para que no se cayera y se quedó sola, libre para que la bajarán, el principal que sentiría su ausencia por un largo año o dos o tres, se subió al anda, la tomó entre sus brazos y la besó fuertemente.

-¡Jesús! ¡En la boca! –dijeron algunos.

-¡No! ¡En la frente! –dijeron la mujer y las hijas del principal que la había besado.

Los partidarios del otro principal sacaron machetes y dijeron:

-¡Hijo de puta! (22:63)

Según Bajtin, este cronotopo es un barómetro de la vida social, política y económica de una estructura estructurante. Entre los elementos principales de este espacio novelesco está la función de lo histórico, lo socio-político y el de alcoba (5:13):

-¡Señores, se han hueviado a la Virgen! –decían las Hijas de María.

-¿Y quién sería? –preguntaron, entre felices y atemorizadas, las mujeres, mientras los hombres maltrataban al que se la había robado.

Pero nadie sabía.

Pero a todo esto, ya habían llegado el alcalde y sus auxiliares y sus ministriles y el cofrade principal de la Virgen y su enemigo 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, resintiendo males futuros, suponiendo tal vez quién, pensando por qué, decidieron 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. (22:70)

El segundo valor cronotópico temático es el “Umbral”, impregnado de una intensidad emotivo-valorativa. En el umbral el tiempo no parece tener duración, porque se trata regularmente de momentos decisivos. También está asociado con el cronotopo de la “Crisis y ruptura vital” (5:14). Ese es el caso de la acción de Pascual Baeza cuando retorna a su pueblo, luego de haber desertado del Ejército y dirigido una banda de delincuentes. Su proceso de transculturación lo hace enfrentarse ante una realidad comunitaria que ya no es la suya:

El, por su parte, cuando llegó a la entrada del pueblo y puso su pie sobre la primera piedra, sobre el primer pedazo de tierra; cuando vio la primera calle llena de hoyos y piedras y cercos y ranchos humeando; cuando vio que ninguna de las grandes piedras que estaban en la entrada se había movido; cuando se vio en los niños que jugaban en la pila de la cuchilla, pequeños, descalzos, barrigones, idiotas (...) se sintió desolado como si recuperara algo que había perdido pero que le era inútil ya, inútil y sin embargo necesario porque para eso había vuelto. (22:46)

El tercer valor cronotópico interno es el “Camino”, en el cual el tiempo se vierte sobre el espacio y corre por él. Es un camino espacial y temporal en el que se cruzan las series espacio-temporales de las vidas y destinos humanos (5:13):

Tardó el tiempo en que vos le das la vuelta a tu cocina, pero despacio despacio como si tuviera reumatís. Tardó eso y se fue. Todos se dieron cuenta que de repente como que encontró el camino y se fue y se fue en busca de otras gentes de otros lugares. Porque no era viento. Era un animal con forma de viento. O una gente con forma de animal. (22:4)

Otro cronotopo del Camino ocurre cuando Juan Caca conoce bíblicamente a la Concha, luego de rechazarla. Hay una carga emotivo-valorativa en el discurso lingüístico cuando decide ir tras ella, pero en realidad hay un desdoblamiento porque a quien busca es a la imagen transculturizada de la Virgen de Concepción:

Se vistió rápidamente. Y se lanzó a la calle. Como un perro el perfume de un hueso, persiguiendo el olor, siguiéndolo, agachándose a cada rato para olfatear la tierra cuando se le perdía, olfateando las piedras, la basura, las pepitas, la mierda, pues ella había puesto su pie sobre las plantas. El olor lo conducía hacia la plazuela y conforme se iba acercando a ésta era más fuerte, como de tierra mojada y madera vieja, como flor de campanula y amor conocido pero olvidado. (22:88)

De esta manera, el cronotopo estructural pone en conexión la estructura formal de la obra con el sujeto colectivo, al que ubica en el tiempo y el espacio. A su vez, permite articular los valores cronotópicos temáticos que determinan la unidad artística de la obra literaria, en sus relaciones con la realidad.

5.3 Discurso polifónico

De acuerdo con Bajtin, el principal rasgo definidor del lenguaje novelesco es su carácter polifónico, o sea la concurrencia de múltiples voces, bien integradas en una o yuxtapuestas en el discurso narrativo.

El tiempo principia en Xibalbá es un escenario donde la polifonía se convierte en un coro de voces procedentes del sujeto colectivo, sin individualizaciones. Es también una voz polisémica porque los vocablos articulan múltiples estados de ánimo, aunque por lo general en esta obra es mayor el silencio que la expresión verbal. Las voces son escasas, como rescatando la callada presencia del indio guatemalteco, igual que los movimientos en el mosaico humano que crea el autor. Al principio de la novela sólo una voz aislada, anónima, aparece:

-Ve qué aire más baboso –dijo una. (22:3)

Sin embargo, se desconoce quién sea. En todo caso no importa su nombre, pues ella pertenece a ese coro inmenso del sujeto colectivo que se mueve por la furia del viento y luego por los sonidos espectrales de la carretilla de la muerte:

Toda la gente pensó que era porque querían las gallinas, los pájaros, que porque el viento les había pasado dejando el olorcito de la sangre. Pero no. Después se supo que no. Un hilo fue lo primero que se oyó. Un hilo largo, largo, largo. Después, al primer hilo se unió otro. Después, otro. Y otro. Y al poco rato entre todos habían tejido un salve de muerto que se alargaba y encogía. 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 como quien se saca por la boca una pena con forma de lombriz solitaria. (22:4)

Otras voces no identificadas surgen entre el tumulto cuando se roban a la Virgen de Concepción.

-¡Señores, se han hueviado a la Virgen! –decían las hijas de María. (22:69)

El autor se auxilia del movimiento de la masa indígena para darle sentido al silencio, donde apenas un quejido o un llanto evidencia la polifonía:

Porque cuando por fin terminó la batalla, en el quebradizo silencio, sólo se escuchaba el silencio de los que habían muerto, los quejidos de los que agonizaban, de los sobrevivientes que, trastrabillando, trataban de levantarse y caminar y más tarde, en la cantina o en las tripas de las calles, otra vez el chilín de los machetes y el ruido seco de los disparos, el adiós de las vidas, el silencio cuando ingresaban a la otra orilla, el silencio de esa orilla, el llorar de las mujeres que desfilaban buscando cada quien el cadáver que les pertenecía, el cansancio, la muerte, el silencio final. (22:78,79)

El discurso polifónico no se manifiesta a través de la acumulación de múltiples voces, sino por la existencia de una voz común, la voz del sujeto colectivo. El miedo, la rabia, el erotismo, el dolor, la felicidad se manifiestan a través de una voz colectivizada.

5.4 Voz narrativa

Gerard Genette indica que la voz narrativa se caracteriza por tener varias apreciaciones de tiempo, persona o nivel. Define un esquema triangular en el cual se integran autor, narrador y personaje, y se definen las relaciones que existen entre éstos.

La novela de Luis de Lión, por su carácter experimental, presenta la innovación de que la voz narrativa habla por el sujeto colectivo, pero, al igual que éste, es anónima, desconocida. El resultado es que la voz narrativa es heterodiegética o correspondiente a un tipo de diégesis donde el narrador está ausente de la fábula:

De noche los pájaros no cantan.

Pero una vez sí cantaron. Como si se hubieran puesto de acuerdo, de todos los árboles: gravileas, izotales, palos de mora, cipresales, nisperales, cafetales, jocotales, etcéteras, a las nueve en punto de la noche, de todos los nidos todos los pájaros: xaras, zanates, clarineros, guardabarrancas, cenzoniles, espumuyes, chipies, etcéteras, volaron, rondaron el pueblo en busca de una casa, se

posaron en el techo amontonados y ansiosos, y cantaron. La gente dijo: —¡Qué extraño!— Pero después entendieron que habían cantado de la alegría de que esa noche alguien iba a dejar de ser Virgen. (22:67)

Lo anterior también determina que la función del narrador sea fabular o contar historias, ya que la diégesis presenta diálogos muy aislados:

Pájaro de bronce, pájaro importado, pájaro católico y, además, amujerado, la campanona de la iglesia, esa misma noche del secuestro y poco después de que el sacristán diera la oración, por su misma cuenta dio el aviso somatando tres veces su badajo de una manera triste. (22:68)

En una obra literaria se presenta una historia principal y otras subordinadas, las cuales se definen en términos de niveles. En el primer nivel narrativo se ubica la comunidad cronotópica descrita:

Porque, desde que poco a poco, como un pájaro inmóvil y sin nombre, venido al mundo sin necesidad de huevo y al que le nacieran, primero, sólo los huesos, luego la carne y finalmente las plumas hasta quedar parado como fósil pintado de blanco como paloma de Castilla y a su alrededor aparecieron, como pichoncitos de paloma espumuy, los ranchos, en este pueblo nunca había ocurrido nada. (22:101)

En los niveles subordinados, la voz narrativa introduce tres relatos, íntimamente entrelazados y también con la comunidad cronotópica: la historia de la Virgen de Concepción con su desdoblamiento de la Concha; el nacimiento y desarrollo delictivo de Pascual Baeza, y la traumatizada existencia del hacendado Juan Caca.

Por otro lado, la perspectiva es el modo por el cual el autor regula el discurso literario y determina el punto de vista o enfoque, desde el que narrará la historia. Este recurso permite también definir la perspectiva o ángulo desde el cual se abordan todos los aspectos de la diégesis y le da forma a la cosmovisión del sujeto colectivo. En *El tiempo principia en Xibalbá*, el punto de vista que orienta la narración es el de la masa indígena. Si bien existen personajes, éstos funcionan en términos de ejes actanciales, por lo cual la perspectiva siempre será la del sujeto colectivo de la comunidad cronotópica:

Y cuando se dieron cuenta que no estaban muertos, principiaron a reconstruir la aldea, a querer reinventarla exactamente igual a la imagen que tenían de ella en el cerebro desde hacía siglos. (22:75)

De esa forma, se observa cómo los recursos narrativos permiten poner en relación la estructura interna de la obra con el sujeto colectivo y el sujeto individual, quien manifiesta una actitud innovadora en la forma de fabular o narrar historias, frente a la forma tradicional de novelar.

6. FUNCION SOCIAL

¿Cómo funciona una obra literaria en una sociedad?, es la pregunta clave que hace Ferreras y él mismo responde que debe funcionar a partir de que establece comunicación con el lector. De esa cuenta, la obra es producto y productora, porque es capaz de generar opiniones, servir de modelo, inspirar críticas y/o revelar algo, entre otros aspectos.

6.1 Crítica literaria

Al analizar la Estructura Estructurante que se refleja en *El tiempo principia en Xibalbá*, se asume que el sujeto colectivo es una comunidad indígena que afronta marginamiento y discriminación, pero al mismo tiempo genera sus propias contradicciones en función de otredad con respecto a la ladinidad. Ese mensaje parece haber sido decodificado por un grupo de escritores que el 18 de mayo de 1991 presentaron un opúsculo en homenaje a Luis de Lión, en la Antigua Guatemala.

El texto fue editado por la Galería Imaginaria y lo integran siete ensayos, cuatro de ellos referentes a la citada novela: *Luis de Lión, el indio por un indio*, de Mario Roberto

Morales; *La virgen y la puta*, de Ana María Rodas; *Mujeres, antagonismo y Xibalbá*, de Sagrario Castellanos, y *Luis de Lión, más allá del Xibalbá ladino*, de Rafael Gutiérrez.

Morales da cuenta de la reflexión que le provoca la lectura de *El tiempo principia en Xibalbá*:

Es de una importancia esencial percatarse que el único novelista indio de Guatemala, el único escritor indio que aborda el problema del indio desde la perspectiva del indio, necesitó situarse en una perspectiva literaria que instauraron Asturias y Rulfo, escritores que ni por asomo podían reclamar para sí esa condición cultural. Este hecho nos lleva a un ámbito de reflexión sobre el despojo cultural y de la identidad histórica en el que no hay lugar para idealismos demagógicos. (55:4)

En la obra se observa la forma en que habría impactado la Estructura Estructurante de la sociedad guatemalteca sobre De Lión, quien fue un escritor sin mayores recursos económicos y por tanto educado en establecimientos públicos. La discriminación que habría afrontado el sujeto individual pareciera salir a flor de piel en la diégesis, lo cual es observado por Morales:

Los términos en los que Luis acomete su empresa literario-ontológica lo hacen relacionarse con su clase, con su etnia y consigo mismo desde su cultura partida por la mitad pero —por ello— con el arma de una crítica feroz adquirida a la sombra de establecimientos estatales de educación, ladinos. La ideología ladina acaba de amargarle la visión india, pues es el ladino quien amarga la vida de los indios en el ámbito de la importantísima contradicción que en Guatemala está dada por la diferenciación étnica. (55:5)

Precisamente como una actitud contestaria frente a la discriminación, el autor pareciera crear el discurso contrahegemónico que se manifiesta en la novela. El sacrilegio de utilizar la expresión “la Virgen de Concepción era una puta” o de que un personaje

malvado viole la imagen mariana, madre de Jesucristo, denota el nivel de conflicto ideológico existente en la contradicción ladino-indígena, manifiesta en la obra. De hecho, se trata de un recurso paródico y de un lenguaje cáustico cuyo objetivo es provocar al lector, pero en la estructura profunda de la obra expresa conflictos sociales no resueltos. Rodas repara en este aspecto, de cara al receptor:

Después de moverle el piso al lector afirmando abiertamente que “la Virgen de Concepción era puta”, —con lo cual logra que se preste más atención al contrasentido, a la irreverencia en relación con lo religioso, que al camino que sigue uno de los trasfondos de la narración—, el protagonista aclara que él no la conoció. (55:11)

Castellanos analiza el impacto que provoca el eje actancial de la Virgen de Concepción. Para ella, este personaje determina un hito en la literatura guatemalteca, cuando la mujer indígena, vista anteriormente como silenciosa y sumisa, eleva su voz y se erotiza. Esta es la primera vez, asegura, que en la literatura nacional cobra vida un personaje tan complejo, por pertenecer al imaginario religioso y estético ladino, pero estar ubicada en términos físicos en una comunidad indígena. Las pasiones que desata y las oposiciones binarias que representa virginidad-prostitución, vida-muerte, cielo-infierno, son comentadas por Castellanos desde una perspectiva de género:

(...) algo más ocurre en esta narración. Novedoso, intenso, desgarrador. La fuerza narrativa se completa en la voz femenina que defiende, ataca, agrade, ama simultáneamente a su compañero indígena. La mujer indígena adquiere voz autónoma, es un actuante de su comunidad. Incrédula del potencial espiritual y purificador de una virgen de otro mundo, el mundo ladino, la desprecia y la acusa porque la ve como otra mujer ladina que le roba el amor de su hombre que la desea en el silencio de la Iglesia. La indígena habla, se erotiza como cualquier otra mujer de cualquier mundo o, específicamente, del mundo ladino. (55:24)

En el texto *La identidad de la palabra*, Arturo Arias presenta el ensayo “Asomos de la narrativa indígena maya”, en el cual hace hincapie en el erotismo manifiesto en la novela de De Lión. Señala este elemento como una innovación en la literatura guatemalteca:

Tradicionalmente la narrativa guatemalteca se ha caracterizado por su falta de erotismo. Aunque el fenómeno se puede asociar a los rasgos ideológicos del catolicismo, la imagen dominante ha sido que los pueblos mayas, como son pueblos de montaña, no son eróticos, a diferencia de los pueblos de costa. Sin embargo, la primera novela maya escrita en castellano es erótica (y machista). (3:171)

En su obra *Visión crítica de la literatura guatemalteca*, Dante Liano opina que *El tiempo principia en Xibalbá* es una novela de transición en cuanto a que “se coloca, desde el punto de vista literario, en medio de dos estéticas: la estética de la modernidad y la estética contemporánea”. (46:308) En este punto, Liano no está de acuerdo con el planteamiento de Morales en cuanto a la transculturación:

Según M. R. Morales, en cambio, se trata de un “penoso proceso de ladinización” (Homenaje, p. 4). No es esa transición a la que me refiero. Uso, en cambio, los términos “modernidad” y “postmodernidad” en la acepción de Habermas (...). (33:308)

Liano define la modernidad en la citada novela en función de la irreverencia, la alteración de la sintaxis narrativa y la escatología entre otros aspectos, que buscan crear un sentimiento de opresión y desesperanza llevado hasta las últimas consecuencias:

Todo el libro está constelado por un aparato de metáforas oscuras, extrañas, de apocalipsis próximo. La escatología adquiere doble sentido: por una parte, las alusiones a funciones corporales “bajas” son abundantes; por otra, la catástrofe final está siempre presente, desde el comienzo del libro. Nadie se llame a engaño: el libro se presenta como un refinado trabajo literario. La escritura no es llana. A veces, hasta parece que el autor se jacta de su técnica (...) Todo ello hace de El

tiempo principia en Xibalbá *una novela moderna, en cuanto se coloca en la tradición de la “literatura alta”, para contestarla con sus mismas armas, pero también con la intención declaradamente estética de ser parte de ella. (33:309)*

Pero a la vez, de acuerdo con Liano, la novela es contemporánea o posmoderna a partir del rompimiento de la estructura sintáctica del relato, la presentación de personajes diluidos, que deja atrás el esquema de la formalidad del sujeto burgués que “nace, crece, se multiplica y muere”. Asimismo, De Lión busca un receptor (lector) más activo que se enfrente a una realidad diferente a la convencional, donde los límites de lo real y lo irreal, la razón y la irracionalidad se confundan. Así, el lector se ve confrontado ante una realidad diferente, en un corpus literario que se antoja confuso a propósito y que le exige un mayor nivel de participación en el proceso comunicativo.

Liano también observa una segunda característica de la contemporaneidad de la obra: el tema étnico. La sustitución de la problemática de clase por el conflicto étnico es un signo de posmodernidad, en la medida que rompe con la tradición de la literatura guatemalteca del choque entre explotadores y explotados y de la narrativa indigenista que presentaba a un indio idealizado:

Si los grandes escritores mestizos han presentado válidamente la realidad campesina bajo el signo de la épica, de lo mágico, de lo mítico, y así sucesivamente, De Lión nos la muestra en cambio, bajo el signo de lo cotidiano, del deseo íntimo, profundo, personal. (33:309)

Y en eso radicaría uno de los principales aportes de la obra de De Lión, en cuanto a ofrecer una realidad diferente a la que se tenía del mundo maya:

Nadie había pensado —y tal vez habría parecido una locura— en escribir una novela de la intimidad maya. De Lión nos revela no sólo la intimidad, sino su interpretación del inconsciente de su colectividad. No encontraremos, en él, las

grandes hazañas o las sagas familiares que tanto gustan a los escritores y a los lectores de literatura latinoamericana. (33:313)

El planteamiento de ruptura de la tradición literaria que expresara De Lión en la entrevista inédita con la revista Alero, se manifiesta en la comunicación que se establece con el receptor del mensaje implícito en la fábula o historia narrada, como lo manifiesta Gutiérrez:

Creemos, sin embargo, que su papel desacralizante e iconoclasta a la par de demoler ritos y mitos nacidos de la moral occidental, asume asimismo una postura de ruptura de cara a una reposada tradición novelística. Si nos atenemos a la fecha de su creación (1970-72) esta obra constituye no sólo el primer producto novelístico elaborado desde la perspectiva del indígena, sino también uno de los primeros intentos —aunque con limitaciones— de innovación formal en nuestra narrativa. (55:35)

Asimismo, Gutiérrez es el único ensayista que ha planteado una crítica directa al contenido de la novela de De Lión, a la que señala de “eticista” y “racista”. En general, la mayoría de autores ha hecho referencia en cuanto a los aportes de la citada novela a la literatura guatemalteca, pero han evitado hacer un señalamiento crítico a su forma y contenido. Gutiérrez dice:

Creemos igualmente que el ámbito social de la obra, ubicado en y desde una comunidad indígena de San Juan del Obispo, en el departamento de Sacatepéquez, a las faldas del volcán de Agua, está trabajado de acuerdo a un esquema excesivamente etnicista, según una óptica por momentos recargadamente de racista. (55:35)

6.2 Vigencia social y literaria

La novela analizada fue producida en un momento histórico en el que la discusión en torno a la cuestión étnica estaba incubada y no había salido al escenario nacional. La Estructura Estructurante de los años setenta no estaba preocupada por la situación del indígena en sí misma, lo cual era subrayado por la existencia de una ideología indigenista que proclamaba una visión estereotipada y épica del maya. Será hasta los años ochenta cuando el indio irrumpa en la escena política nacional, a partir sobre todo de la toma de la Embajada de España, cuando 39 personas son quemadas vivas por las fuerzas de seguridad, entre ellas 27 indígenas.

El siguiente hito lo representa la publicación en 1985 del libro testimonial *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, de la franco-venezolana Elizabeth Burgos y luego *Rigoberta, la nieta de los mayas*, escrita por la misma protagonista, con la colaboración de Dante Liano y Gianni Miná, en 1998. Estas obras presentan una imagen de la opresión y represión que sufren los grupos mayas, además de presentar en forma épica la lucha política de Menchú.

A ello se agrega el otorgamiento del Premio Nobel de la Paz 1992 a Menchú, hecho histórico que representa un salto cualitativo en la lucha de las agrupaciones que levantan la bandera por la reivindicación de los pueblos mayas.

Si bien se ha modificado el escenario político a partir de los Acuerdos de Paz, suscritos en 1996, que pusieron fin al conflicto armado de 34 años de duración, aún continúa sin mayores cambios la Estructura Estructurante en la cual se encuentra inmerso el sujeto colectivo de *El tiempo principia en Xibalbá*. De esa cuenta, la Estructura Estructurada de la novela mantiene su vigencia, al igual que la estructura formal de la obra, en tanto logran comunicar y transmitir un mensaje literario que es decodificado por el receptor o lector.

Si asumimos que se establece una comunicación cuando el emisor (autor) logra comunicar un mensaje que ha sido decodificado por el receptor (lector), se puede considerar que esta novela ha cumplido su función en tanto producto social.

7. CONCLUSIONES

- a) El discurso lingüístico de *El tiempo principia en Xibalbá* hace explícita una Estructura Estructurante donde la visión del mundo indígena es la predominante y constituye la razón de ser de la Estructura Estructurada, con lo que se cumple la función social de la obra.
- b) El sujeto colectivo es homologado de esa comunidad imaginaria donde hombres, mujeres y niños de una etnia maya sobreviven en condiciones difíciles; que afronta la discriminación del mundo ladino y sus miembros forman parte de las clases sociales marginadas.
- c) En la Estructura Estructurante se denota que no sólo existe la visión del mundo del sujeto colectivo, sino que ésta recibe influencias de procesos externos como la transculturación. Las correlaciones refuerzan a las homologías en cuanto a definir el sujeto colectivo y su visión del mundo.
- d) El rechazo a la forma épica e imagen estereotipada con que la novela indigenista presenta al indio, explican por qué De Lión asume al indígena como sujeto de la historia y no como un mero ícono del imaginario de la Estructura Estructurante.
- e) La estructura formal de la obra literaria se ve mediada por las corrientes vanguardistas prevalecientes a principios de los años setenta. Entre las experimentaciones narrativas que De Lión presenta en *El tiempo principia en Xibalbá* están su inscripción dentro del neorrealismo, rompe con la forma tradicional de narrar, adopta técnicas de fragmentación literaria, crea una estructura narrativa circular e involutiva, y no se sujeta a una trama. De esta manera, el novelista convierte su texto en un

laboratorio de narrativa experimental, con vistas a sorprender al lector y volverlo un receptor más activo.

- f) Las técnicas y los recursos narrativos mencionados en el inciso anterior permiten poner en relación la estructura interna de la obra con el sujeto colectivo y el sujeto individual, quien manifiesta una actitud contestataria en la forma de fabular o narrar historias, frente a la forma tradicional de novelar.

8. BIBLIOGRAFIA

1. ALCINA FRANCH, José El indigenismo en la actualidad, en *Gazeta de Antropología*, No. 6, texto 06-01, Madrid, España, 1988.
2. ANONIMO *Entrevista con Luis de Lión*, inédita, mayo de 1971. Aparentemente la entrevista fue realizada para la revista *Alero*, de la Universidad de San Carlos, pero ésta no llegó a publicarla. El texto mecanográfico fue proporcionado por el poeta Francisco Morales Santos.
3. ARIAS, Arturo *La identidad de la palabra*. Guatemala, Editorial Artemis Edinter, 1998.
4. _____ *Hacia una crítica sociológica de la literatura*, Revista *Universidad de San Carlos*, Guatemala, Editorial Universitaria, 1997.
5. BAJTIN, Mijail M. *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
www.josemsegura.com
6. BARILLAS, Edgar *El problema del indio durante la época liberal*. Guatemala, Escuela de Historia, Universidad de San Carlos, 1997.
7. BARTHES, Roland y otros *Análisis estructural del relato*, México, Premiá Editora, 1982.
8. _____ *El análisis estructural*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977.
9. BERINSTAIN, Helena *Análisis estructural del relato literario*. México, UNAM, 1982.

10. BERGANZA, Gustavo *La novela de la guerrilla en Guatemala*, Tesis, Universidad de San Carlos, Ediciones Mayte, 1997.
11. BENEDETTI, Mario *El escritor latinoamericano y la revolución posible*, México, Editorial Nueva Imagen.
12. BOBES NAVES, María del C. *La novela*, Madrid, Editorial Síntesis, 1993.
www.josemsegura.com
13. BURGOS, Elizabeth *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, Siglo Veintiuno editores, S.A., Quinta edición, 1991.
14. CABEZAS, Horacio *Metodología de la investigación*. Guatemala, Editorial Piedra Santa, 1995.
15. CABRERA, Edgar *La cosmovisión maya*, Liga Maya Internacional, San José, Costa Rica, 1992.
16. CELA, Camilo José *Mrs. Cadwell habla con su hijo*, Destino, Barcelona, España, 1953.
www.josemsegura.com
17. CASTILLO, Otto René *Informe de una injusticia*, Colección Poesía Guatemalteca del Siglo XX, Editorial Cultura, Guatemala, 1993.
18. CHAVEZ ZEPEDA, Juan J. *Elaboración de proyectos de investigación*, 2a. edición, Guatemala, XL, Publicaciones, 1998.
19. CONSEJERIA DE EDUCACION Y C. *Entre Visillos, mujer y sociedad en la España de los años cincuenta*.

20. CULLER, Johanthan *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo.* Cátedra, Salamanca, España, 1984.
21. DEBRAY, Regis *Las pruebas de fuego. La crítica de las armas,* Siglo Veintiuno editores, S.A., México, 1976.
22. DE LION, Luis *El tiempo principia en Xibalbá,* Guatemala, Editorial Artemis Edínter, 1996.
23. FERNANDEZ, M. José *VI encuentro de latinoamericanistas españoles,* Madrid, 1997, Departamento de Sociología V, Universidad Complutense, Madrid, España, www.cholonautas.edu.pe/pdf/Indigenismo
24. FERRARAS, Juan Ignacio *Fundamentos de sociología de la literatura,* Editorial Cátedra, Madrid, 1980.
25. FUPEDDES *Resistencia cultural y desarrollo de los idiomas mayas,* Editorial Nuestra América, Guatemala, 1999.
26. GALVEZ B., Víctor (coordinador) *¿Qué sociedad queremos?,* FLACSO Guatemala, Editorial Serviprensa C.A., Guatemala, 1997.
27. GENETTE, Gerard *Nuevo discurso del relato,* Cátedra, Madrid, 1998.
28. _____ *Ficción y dicción,* Lumen, Barcelona, 1993. www.josemsegura.com
29. GUERVOS, Luis E. *J. Derrida: La estrategia de la deconstrucción,* 1995 www.personales.ciudad.com.ar/

30. JONAS, Susan *Guatemala, una historia inmediata*, Editorial Siglo XXI, México, 1979.
31. KAYSER, Wolfgang *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Editorial Gredos, España, 1992.
32. LIANO, Dante *La crítica literaria*, Guatemala Editorial Universitaria, 1980.
33. _____ *Visión crítica de la literatura guatemalteca*, Guatemala, Editorial Universitaria, 1997.
34. LUKACS, Georg *Significación actual del realismo crítico*, México, Editorial Era, 1977.
35. MENTON, Seymour *Historia crítica de la novela guatemalteca*, Editorial Universitaria, Guatemala, 1985.
36. MITERRAND, Henri *Cronotopías novelescas: Germinal*, www.josemsegura.com
37. MORALES CLAVERIA, Julio *Sociología guatemalteca. El problema social del ladino*, Guatemala, Ediciones Mayté, 1998.
38. MORALES, Mario Roberto *La ideología y la lírica de la lucha armada*, Guatemala, Editorial Universitaria, 1994.
39. MORALES SANTOS, Francisco *Nueva poesía guatemalteca*, Monte

Avila Editores, Caracas, 1990.

40. NACIONES UNIDAS *Guatemala: Los contrastes del desarrollo humano*, Sistema de las Naciones Unidas (ONU), Guatemala, 1998.
41. PINEDA REYES, Rafael *La metáfora de la estructura social*, Guatemala, Fotocopias, 1998, (Unidad 6, El análisis sociológico).
42. PRADA OROPEZA, Renato. *La autonomía literaria*, México Universidad Veracruzana, 1977.
43. RECINOS, Adrián. *Popol Vuh*, Fondo de Cultura Editorial, México, 1984.
44. RUBENSTEIN, S. L. *El ser y la conciencia. El Pensamiento y los caminos de su investigación*, Montevideo, Uruguay, Ediciones Pueblos Unidos.
45. SAVATER, Fernando *Diccionario filosófico*, Madrid, Editorial Planeta, 1997.
46. SASSO, Javier *Las tesis de Goldman*, México, Universidad Veracruzana, 1979.
47. SANCHEZ VASQUEZ, Adolfo *Textos de estética y teoría del arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.
48. SCHMIDT, S. J. *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*, Taurus, Madrid, 1990.

49. SEJOURNE, Laurette *Pensamiento y religión en el México antiguo*, Fondo de Cultura Editorial, México, 1984.
50. TECLA, Alfredo *Teoría, métodos y técnicas en la investigación social*, Guatemala, Colección Técnicas No. 9
51. UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS *Cien años de la Huelga de Dolores*, Número especial de la Revista de la Universidad de San Carlos (USAC), Guatemala, 1998.
52. UNIVERSIDAD MARIANO GALVEZ *Winak, Revista intercultural*, Universidad Mariano Gálvez, Guatemala, 1997-98.
53. VASQUEZ RAMOS, R. *Métodos de investigación Social*, Guatemala, Colección Textos.
54. VELASQUEZ RODRIGUEZ, Carlos A. *La forma de narrar de Luis de Lion*, Tesis, Universidad de San Carlos, Guatemala, 1993.
55. VARIOS *Primer Congreso de Estudios Mayas*, Tres tomos. Guatemala, Universidad Rafael Landívar, 1997.
56. VARIOS *Conversatorio. Homenaje imaginario a la obra literaria de Luis de Lión*, Galería Imaginaria, Antigua Guatemala, 1991.
57. VARIOS *Análisis crítico de la novela Los Compañeros*, Seminario de

Literatura Guatemalteca,
Guatemala, Facultad de
Humanidades, USAC, 1992.

58. VILLANUEVA, Darío *Curso de teoría de la literatura,*
Taurus, Madrid, 1994.