

CENTROAMERICANA

28.2 (2018)

Direttore

DANTE LIANO

Segreteria:

Simona Galbusera

Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere

Università Cattolica del Sacro Cuore

Via Necchi 9 – 20123 Milano

Italy

Tel. 0039 02 7234 2920 – Fax 0039 02 7234 3667

E-mail: dip.linguestraniere@unicatt.it

Centroamericana es una publicación semestral dedicada a la divulgación del conocimiento en los campos de la lengua, de la literatura y de la cultura de los países de Centroamérica y de las Antillas. Asimismo, la Revista se propone fomentar el intercambio de ideas entre autores y lectores, propiciar el debate intelectual y académico y presentar el espíritu multicultural de un área rica de historia, cultura y literatura. Acepta trabajos escritos en español, italiano, inglés y francés.

La Revista puede consultarse en: www.centroamericana.it

Comité Científico

Arturo Arias (University of California – Merced, U.S.A.)

Astvaldur Astvaldsson (University of Liverpool, U.K.)

Dante Barrientos Tecún (Université de Provence, France)

† Giuseppe Bellini (Università degli Studi di Milano, Italia)

Beatriz Cortez (California State University – Northridge, U.S.A.)

Gloria Guardia de Alfaro (Academia Panameña de la Lengua, Panamá)

Gloriantonia Henríquez (CRICCAL – Université de la Nouvelle Sorbonne, France)

Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia)

Werner Mackenbach (Universität Potsdam, Deutschland)

Marie-Louise Ollé (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Alexandra Ortiz-Wallner (Freie Universität Berlin, Deutschland)

Claire Pailler (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Emilia Perassi (Università degli Studi di Milano, Italia)

Pol Popovic Karic (Tecnológico de Monterrey, México)

José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante, España)

Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia)

Michèle Soriano (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Periodicidad: semestral

Junio-Diciembre

La pubblicazione di questo volume ha ricevuto il contributo finanziario dell'Università Cattolica sulla base di una valutazione dei risultati della ricerca in essa espressa.

© 2019 **EDUCatt** - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica

Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215

e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)

web: www.educatt.it/libri

ISBN: 978-88-9335-430-1

ÍNDICE

DANTE LIANO	
<i>Humberto Ak'abal, in memoriam</i>	5
HÓLMFRÍÐUR GARÐARSDÓTTIR	
<i>Representación fílmica de la migración centroamericana. Archivos verosímiles que confirman condiciones persistentes de exclusión y la falta de resoluciones políticas</i>	9
ELENA GRAU-LLEVERIA	
<i>Feminidades bajo sospecha. El malestar feminista en «Pezóculos» de Aída Toledo</i>	33
DANTE LIANO	
<i>«El tiempo principia en Xibalbá»: la primera edición y el manuscrito definitivo. Semejanzas y diferencias</i>	57
ANDREA PARADA	
<i>Érase una vez... Claribel Alegria y la destrucción de los mitos</i>	75
ALEXÁNDER SÁNCHEZ MORA	
<i>Las exequias episcopales en el antiguo Reino de Guatemala (1751-1811) Poder eclesiástico y relaciones clientelares</i>	99
<i>Instrucciones a los autores</i>	125
Normas editoriales y estilo.....	125
Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana»	127
Política de acceso y reuso.....	128
Código ético.....	128

«EL TIEMPO PRINCIPIA EN XIBALBÁ»:
LA PRIMERA EDICIÓN
Y EL MANUSCRITO DEFINITIVO
Semejanzas y diferencias

DANTE LIANO
(Università Cattolica del Sacro Cuore)

Resumen: El artículo relata las circunstancias en que fue editado *Il tempo comincia a Xibalbá*, versión italiana de la novela de Luis de Lion. De allí, da cuenta de la existencia de dos textos: el publicado originalmente en 1994 por Serviprensa y un manuscrito proporcionado por Francisco Morales Santos. La comparación entre ambos textos declara la existencia de dos redacciones, cuyas diferencias son significativas, y de las cuales una puede considerarse como el texto definitivo de la novela.

Palabras clave: Edición – *El tiempo principia en Xibalbá* – Manuscrito.

Abstract: The article relates the circumstances in which *Il tempo comincia a Xibalbá*, an Italian version of Luis de Lion's novel, was published. From there, reports on the existence of two texts: the one originally published in 1994 by Serviprensa and a manuscript provided by Francisco Morales Santos. The comparison between the two texts shows the existence of two significant differences, and one of which can be considered as the definitive text of the novel.

Key words: Edition – *El tiempo principia en Xibalbá* – Manuscript.

Que Luis de León fue secuestrado y asesinado por el ejército en 1984; que el año sucesivo, en un acto de valiente y amistoso homenaje, Fernando González Davison editó, para Serviprensa, *El tiempo principia en Xibalbá*¹; que esa novela se ha convertido, con los años, en un clásico de la literatura latinoamericana, son cosas de todos sabidas. Menos conocidos son los avatares de la edición italiana.

Pocos años después de la publicación guatemalteca de esa novela, publicación que no es hiperbólico llamar semiclandestina, el editor italiano Piero D'Oro me pidió que le aconsejara la edición de una novela latinoamericana de gran valor. La primera que me vino a la mente fue la novela de Luis de León. Yo poseía una copia de la edición de 1985, la cual me había sido mandada por Fernando González Davison y se la pasé al editor italiano para que la evaluara. Después de una primera lectura, D'Oro me llamó entusiasmado y me pidió que le encomendara la traducción a una persona de confianza. Recurrí entonces a Marina de Menech, quien por ese entonces era mi alumna.

Luego, yo viajé a Guatemala, en donde me encontré con Ixbalanké de León, hijo del escritor, e hice de intermediario entre la familia y el editor. Ixbalanké

¹ L. DE LION, *El tiempo principia en Xibalbá*, Serviprensa, Guatemala 1985. Luis de León nació en San Juan del Obispo, Guatemala, en 1939. Hace sus primeros estudios en la vecina ciudad de Antigua Guatemala, en donde, en 1959, se gradúa de Maestro de Educación Primaria. Comienza a trabajar en 1961. En 1976, es catedrático del Área de Ciencias Filosófico-Literarias de la Escuela de Psicología de la Universidad de San Carlos. El 15 de mayo de 1984 es secuestrado y hecho desaparecer. Escribió: *Los Zopilotes* (cuentos), Editorial Landivar, Guatemala 1966; *Su segunda muerte* (cuentos), Nuevo Signo, Guatemala 1972; *Uno más uno* (1974); *Poemas del volcán de Agua* (1980); *El tiempo principia en Xibalbá*, Serviprensa, Guatemala 1985; *Pájaro en mano* (cuentos), Serviprensa, Guatemala 1985 y Dirección General de Cultura y Bellas Artes, Guatemala 1986; *Los poemas míos* (poesía), Serviprensa, Guatemala 1994; *La puerta del cielo y otras puertas*, Editorial Artemis Edinter, Guatemala 1998; *Poemas del volcán de Fuego*, Bancafé, Guatemala 1998; *Didáctica de la palabra* (2002); *Taller poesía* (2002); *El libro José* (2002); *Una experiencia poética* (2007); *Música de agua* (2007).

firmó el contrato para la edición italiana y, mientras tanto, me encontré con Francisco Morales Santos, quien me dio el manuscrito definitivo de la obra, que, por razones de amistad, Luis de León le había confiado. Al regresar a Italia, comprobé, no sin sorpresa, que la edición de Serviprensa y dicho manuscrito tenían diferencias significativas. Como Piero D'Oro era un editor muy preciso, nos pusimos a revisar la traducción, con el fin de adaptarla al manuscrito original. Ello dio lugar a una necesaria operación filológica: la comparación de la edición de Serviprensa con el manuscrito que Morales Santos me había dado, para fijar el texto definitivo, según los deseos del autor.

Dicha operación filológica tuvo dos consecuencias: la primera y más inmediata fue que, de en ese momento en adelante, el texto que se publicó en Guatemala fue el poseído por Morales Santos y no el publicado por Serviprensa en 1985; el segundo fue establecer una conclusión lógica: que existían, por lo menos, dos manuscritos cuyas diferencias podían dar lugar a una crítica de las variantes en ellos contenidas. Había que establecer cuál era el primero y cuál el segundo; y, más importante todavía, cuál era el que Luis de León había establecido como texto definitivo. Las líneas que siguen tratan de realizar ese trabajo.

Tenemos, pues, dos textos: la edición impresa por Serviprensa en 1985 y el manuscrito proporcionado por Francisco Morales Santos en 1994 y editado el mismo año por Selene Edizioni². Tal manuscrito, repito, ha sido la base para todas las ediciones sucesivas a la de 1985. El primer paso es examinar el manuscrito.

Aspecto formal del manuscrito

El M está escrito a máquina, en papel bond carta. Puede conjeturarse el uso de más de una máquina de escribir, por la alternancia, no de tipos, sino de desgaste de los mismos. Así, p. ej. la carátula y las primeras páginas muestran la 'é' y la 'ó'

² L. DE LION, *Il tempo cominica a Xibalbá*, Selene, Milano 1994. De ahora en adelante, llamaremos M al manuscrito hallado y SP a la edición en español.

con una impresión nítida, mientras de página 10 a página 27, ‘a’, ‘o’ y hasta la ‘n’ aparecen manchadas de tinta, poco nítidas, como sucede con una máquina muy usada y sin limpiar. Luego, la impresión vuelve a ser nítida, y así sucesivamente. Ello nos da cuenta de un ‘proceso’ en la escritura y nos hace conjeturar la existencia de una o varias redacciones anteriores, de las que ésta es la última. La hipótesis general de todo este trabajo nace de la sospecha de que el autor no escribió la obra de un solo tirón, sino que la fue confeccionando y corrigiendo durante un período que, según el fechado puesto por él mismo al final de la obra, va de marzo de 1970 a junio de 1972³. Ahora bien, sea SP que M tienen las mismas fechas. Si, como pareciera por el examen formal, M es posterior a SP, se podría inferir que la fecha de M sería posterior a junio de 1972.

La carátula

En el M todo está en letras minúsculas. Centrado a la izquierda, se lee: «luis de lion». El hecho de que el apellido no tenga el acento gráfico, revela, aquí, el conocimiento de la gramática por parte del autor (y delata, entre otras cosas, su oficio de maestro de educación primaria). En efecto, el apellido original, León, lleva acento gráfico por causa del encuentro de dos vocales abiertas; para deshacer el diptongo y crear el hiato, se requiere la tilde. La elección, en cambio, de Lion, convierte al vocablo en monosílabo, y hace innecesario el signo gráfico; dicha elección es una «elección culta», en el sentido de que,

³ Una noticia interesante sobre el origen de la novela nos la da Mario Roberto Morales. Según Morales, él y de Lion emprendieron simultáneamente la redacción de «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» (M.R. MORALES, “Luis de Lion: el indio por el indio”, en AA. VV., *Conversatorio. Homenaje imaginario a la obra literaria de Luis de Lion*, Galería Imaginaria, Guatemala 1991, p. 6). De ahora en adelante, citaré el texto del *Conversatorio* como *Homenaje*, seguido del número de página.

como apunta Lapesa⁴, «las indecisiones respecto al timbre de las vocales inacentuadas» provocan el fenómeno por el cual las «vocales en hiato pasan a formar diptongo» en el habla popular. Es «elección culta» en cuanto el autor sabe perfectamente la distinción correcto/incorrecto fijada en la época clásica (s. XVI) y sabe también que la tendencia popular es decir ‘lion’, ‘pior’, ‘acordión’, etc. por ‘león’, ‘peor’, ‘acordeón’⁵. Al asumir, para su propio apellido, la lección vulgar, elige lingüística y políticamente de qué parte estar. De la parte de los que no siguen la normativa, de los incorrectos, de los que hablan ‘mal’. No obstante ello, esa actitud lingüística se queda en el nombre y no persevera en el manuscrito, en donde su castellano sigue la normativa vigente, excepto esporádicas mímisis, como «verdá», «pior».

En el centro de la carátula se encuentra el título de la novela: *el tiempo principia en xibalbá*, todo en minúsculas, centrado a la derecha. Resulta evidente la elección ‘incorrecta’ ortográficamente. La violación de la normativa ortográfica sobre los títulos refleja una actitud semejante a la de la conversión de su apellido de León a lion. Aquí, la insurrección lingüística ya no obedece a una mímisis de lo popular, sino más bien a una voluntad personal de desafío, presente también en otros autores de la época, particularmente en Enrique Noriega, cuyo poemario *oh banalidad*⁶ no conoce una sola mayúscula. Por la cercanía afectiva y literaria entre ambos autores, puede también conjeturarse una actitud generacional. En efecto, tal característica aparece, también, en el título del libro, en dos poemarios de Ana María Rodas: *poemas de la izquierda erótica*⁷, y *cuatro esquinas del juego de una muñeca*⁸. Debe decirse que, luego de estos casos aislados, la tendencia no prosperó.

⁴ R. LAPESA, *Historia de la lengua española*, Gredos, Madrid 1980⁸, p. 466.

⁵ Los ejemplos son de Lapesa, en *ibidem*.

⁶ Dirección General de Cultura y Bellas Artes, Guatemala 1975.

⁷ s.e., Guatemala 1973

⁸ s.e., Guatemala 1975.

La portada de SP

El libro tiene una portada en cartulina blanca, a dos colores, verde y negro. En verde, en caracteres grandes, el nombre del autor, con mayúsculas, a diferencia de M. No sabemos si el editor corrigió al manuscrito que tuvo entre manos. Es posible que haya sido así. Sé que el editor del libro fue Fernando González Davison, un abogado con abundante producción literaria. Sin advertir que había una voluntad estilística detrás, González corrigió y escribió título y autor con mayúsculas. Resulta curioso notar que el editor realizó la operación exactamente opuesta a la del autor. Mientras éste deliberadamente escribió todo en minúsculas, aquél cargó la mano sobre las mayúsculas. No es sólo una curiosidad, sino el resultado de una operación ideológica inconsciente (y, por tanto, exenta de mala fe): la ‘normalización’ del título, su adecuación a las reglas del ‘buen escribir’, ese buen escribir que De Lion desafía precisamente allí. Debajo del título hay una ilustración, en color verde, y figura un glifo maya. Por último, en letras negras, el libro da cuenta de su impresor: «Editorial/Serviprensa Centroamericana/1985». Al lado, muy reducido, el *ex libris* del editor, con la figura de un búho.

La dedicatoria

El M tiene una dedicatoria: «*a mayari e ixbalanqué*», nombre de los hijos del autor. Esta dedicatoria no aparece en SP y es otro indicio que tenemos para suponer que SP trabajó con un manuscrito diferente a M, probablemente anterior. Un buen motivo para suponer que el otro era anterior es precisamente esta dedicatoria, texto que generalmente se pone en la etapa final de la revisión, en el manuscrito listo para la imprenta. La dedicatoria pertenece a aquellos segmentos textuales que son como los toques finales aportados al texto. Los últimos revestimientos luego de haber construido la estructura central. Por otro lado, si el manuscrito manejado para SP hubiese tenido esa dedicatoria, dada la naturaleza afectiva de la edición, se puede imaginar que los nombres de los hijos del autor no habrían tenido por qué ser suprimidos.

División en partes

El M está dividido en partes, cada una con su título y este título escrito con mayúsculas página aparte, precedente al capítulo. En SP, ese mismo título forma parte del texto, de corrido, como primera fase del primer párrafo. Pareciera como si, para la redacción de M, el autor hubiera juzgado necesario dividir la estructura narrativa, con el fin, probable, de darle mayor orden y claridad a la lectura. Las partes en las que se divide M, son las siguientes:

- 1) PRIMERO FUE EL VIENTO...
- 2) LA OTRA MITA DE LA NOCHE YA NO DURMIERON
- 3) Y EL DIA LLEGO...
- 4) Y DE VERDAD ESTABAN VIVOS...
- 5) EPI...TAFIO
- 6) PROLOGO

La división en partes, con su consiguiente división también tipográfica, cambia completamente el aspecto del texto y condiciona la lectura de una manera diferente. Si en SP todo el texto obliga a una lectura de corrido, sin interrupciones, en cambio, la división en partes va marcando pausas en la lectura, pausas forzosas, con las que el autor dirige el ritmo narrativo. Cada división es un segmento completo, con su inicio y fin, aunque interactúa con el resto del texto. La diferencia mayor entre M y SP está toda aquí, en esta característica. SP tiene un ritmo suyo, como el de una serpiente infinita. Las únicas divisiones presentes en SP son:

- 1) un número «2»;
- 2) un número «3», en p. 51;
- 3) un número «4», en p. 66;
- 4) el «EPI-TAFIO», en la p. 80;
- 5) la sección llamada «PROLOGOS»

Ninguna de estas secciones está dividida de la otra. Todo tiende a indicar que la división en partes fue posterior al manuscrito manejado por SP, aunque no puede descartarse que SP haya compactado el texto por motivos económicos. Lo cierto es que SP y M son textos diferentes, puesto que el ritmo narrativo es, también, diverso.

Por si fuera poco, en M, dentro de cada división, hay, a su vez, subdivisiones menores, que tampoco aparecen en SP. Aparte el hecho, si se quiere superficial, de que tales fragmentaciones hacen más ágil el proceso de lectura, resulta evidente que ello introduce un ritmo narrativo con más escansiones, más pausado, con mayor musicalidad. La inevitable impresión de desorden e inacabamiento que produce el texto de SP, se disuelve completamente en M. La novela sí está terminada y pulida, lista para ir a la imprenta. Para dar un ejemplo: en SP, en la p. 30, el párrafo final de una subdivisión está seguido inmediatamente por el inicial de la otra. Como se trata de dos historias diferentes, se tiene la sensación de que el narrador es confuso y desordenado. No así en M, en donde el espacio en blanco entre una subdivisión y otra marca claramente sus fronteras. En general, el texto de M está subdividido en 16 partes, contra el texto único de SP.

Otras variantes

- i. En las pp. 12-13 de SP, cuando aparece la expresión: «O llegar acompañado de tu nana» el autor corrige así: «O llegar acompañado de tu nana -o tu madre, según como vos la llamés». A lo largo de ese párrafo y del sucesivo, seguirá insistiendo en el doble apelativo. Lo curioso es que el autor no advierte que el ladino no llama 'madre' a la propia progenitora, por el disfemismo extendido en toda América Latina sobre esa palabra. Nadie dice 'tu madre', sino 'tu mamá'.
- ii. Un párrafo antes, existe una corrección muy clara. El párrafo comienza: «Y en fin, si cuando ya ciego salías de la casa, todavía tus ojos podrían encontrar – entrever», en SP el guión se abre y no se cierra, con lo que se crea confusión; en M, 'entrever' se encuentra entre guiones, con lo cual la oración queda clara. Las diferencias entre SP y M, a este respecto, son abundantes. Sin embargo, hacer la lista resultaría tedioso para el lector. Más interesantes son las partes suprimidas y las añadidas, operaciones que revelan una reflexión estética e ideológica, y que nos acercan mucho a la mentalidad del autor en el momento de la corrección de la obra.

Supresiones y añadiduras

- i) En SP, p. 13, en la descripción de Juan, hay dos párrafos que no existen en M. Los párrafos suprimidos en M son:

Sólo faltaba, pues, que hiciera milagros tal vez el día que muriera y fuera enterrado en la iglesia. Aunque de todas maneras, ya se sabía que el día de su muerte, el pueblo entero acudiría a su casa, que lo velarían todos, que lo llorarían todos y que en una caja forrada de seda blanca como si fuera un niño sería llevado a la iglesia pero a una misa de cuerpo presente y que luego sería enterrado en el cementerio común, bajo las flores de su jardín que ese día(n sic) serían cortadas para nunca, pero que tendría el honor de que su novenario sería rezado en la iglesia, cosa que nunca se volvería a repetir en la historia del pueblo.

Sólo faltaba, pues, que de tan blanco de repente se volviera negro, que sería lo peor que podría ocurrirle no a él sino a este pueblo miserable e indito; o que poco a poco, como moho en un pan, la inesperada mujer que una mañana apareció en la cocina de su casa fuera invadiendo la blancura de su universo hasta matar la luz asesina de sus ojos.

Sobre los motivos que indujeron al autor a suprimir los párrafos anteriores, sólo caben conjeturas. No encuentro más que una razón, de tipo estilístico, para la supresión del primer párrafo. Como el ritmo de todo este segmento es de tipo anafórico y paralelístico, basado en el «Que si» inicial, al cual siguen, frecuentemente, largas enumeraciones, los dos párrafos anteriores a los suprimidos formarían una especie de 'cierre': «Y en fin»; «Y sólo entonces comprenderías»; «Pero también comprendías»; «O que si ibas». Los párrafos suprimidos significan el inicio de una nueva serie anafórica que desbalancea el conjunto y rompe el ritmo. De modo que resulta mejor la supresión. Por otro lado, el segundo párrafo suprimido contiene una expresión que desentona estridentemente con la posición ideológica del texto: «Sólo faltaba, pues, que de tan blanco de repente se volviera negro, que sería lo peor que podía ocurrirle no a él sino a este pueblo miserable e indito». Puede ser también que la expresión de cierre del segundo párrafo: «la luz asesina de sus ojos» le sonara ripiosa, algo cursi, y que, al suprimirla, hubiera determinado la supresión de los dos párrafos. Pero son sólo suposiciones. La verdad es que el

hecho mismo de la supresión implica una reflexión sobre el texto, y esta es la conclusión que importa: no se trata de una obra apresurada ni de emergencia.

- ii) en la p. 10 de M (4 de SP), en la sección que comienza: «La Virgen de la Concepción era una puta» hay una supresión y una añadidura. Después de «Yo no la conocí, pero la recuerdo», el autor creyó necesario cambiar el texto. Así en donde en SP dice: «Y recuerdo también que si su parecido con la Virgen de la Concepción la descubrió un X, su futura putez la descubrió su mismo marido la noche del casamiento», en el M está cambiado de la siguiente manera:

Recuerdo la noche de su casamiento...

Tendida sobre la cama, nerviosa, curiosa, dadora, sintió cómo su hombre le levantó el fustán hasta la barriguita, se sacó algo de la bragueta de su calzoncillo y se la puso en la puerta rodeada de negros alambres que tenía enmedio de su cuerpo y empezó a metérsela. Pero se la sacó de repente y le dijo:

Me parece evidente el motivo del cambio. El párrafo de SP resulta prosaico, demasiado descriptivo, con un lenguaje llano y apresurado. Nada que ver con el párrafo de M, más cuidado, y en mejor acuerdo con el resto del texto.

- iii) casi enseguida, encontramos otro episodio de supresión y añadidura. En la p. 15 de SP (11 de M), al referirse a su llanto en el momento del orgasmo, dice: «En el mero momento soltaba una lágrima y cuando el hombre descendía y se iba, a veces hasta humedecía un pañuelo». En M, tal fragmento está suprimido y, en su lugar, se encuentra este otro: «Entonces se le humedecían los ojos». Aquí, el caso es inverso. Mientras que en el ejemplo anterior hay una ampliación del párrafo suprimido, aquí nos encontramos con una reducción. Ello pertenece a la economía de la corrección textual. Me parece evidente que De Lion quiso restarle la emotividad al párrafo, y dejó una expresión seca, que elimina las alusiones a lo genital e intensifica, en cambio, el campo referencial. En efecto, la oración, tal y como aparece en SP, es ambigua, como si las lágrimas obedecieran a un gozo extremo; la segunda redacción alude más bien a la humillación que sufre la primera noche, cuando cree un insulto la expresión del marido.

iv) en las pp. 34 y 35 de SP, todo el segmento dominado por la anáfora «Que...» ha sido suprimido en el M. En SP, dice así:

Que acabara de remover la tierra para que se murieran las malas y buenas hierbas que crecían sobre la tumba de su madre, de regarle agua para que no se muriera de sed allá adentro, de adornarla con las flores más blancas que había traído de su casa, de derramarle unas lágrimas, de rezarle unas oraciones por el eterno descanso de su alma.

Que ya hubiera cerrado las grandes bandas de hierro de la puerta del cementerio.

Que ya viera de regreso recorriendo la cuadra de donde Juan Hueso a donde Polo González, la de donde Polo González a donde la señora Mariana, que ya hubiera subido las gradas que conducen a la plazuela, que atravesara (sic) la plazuela, que llegara al cabildo, que del cabildo agarrara para su casa.

Que le faltaran ya pocos pasos para llegar...

Que en cuanto lo vea desenvuelva la alfombra, la alfombra de su memoria y lo recuerde y lo reconozca y sienta un como peso en el corazón, un como presentimiento. Que se esconda detrás de la puerta de calle de su casa para que el otro no desenvuelva también la suya (su alfombra) y no le reconozca y recuerde.

Que en ese mismo instante se dé cuenta que su paz, su blancura empiezan a fragmentarse, a mancharse.

Que entre a su casa a dejar la regadera y, sobre todo, el machete, que no le diga nada a su mujer, que se cambie ropa y se ponga la más limpia, la más blanca y que inmediatamente decida visitar la casa del otro.

Que sea una hamaca el que salga de la casa, que sea un terremoto de carne el que camine por las calles del pueblo.

Que cuando llegue a la puerta de la calle de la casa del otro toque, vuelva a tocar, vuelva a tocar.

Que no lo encuentre sino tiempo después.

Resulta imposible averiguar el motivo de la supresión de un texto que, estilísticamente, correspondía plenamente a la novela. Más explicable es la sustitución con el siguiente texto:

Nunca fuiste hijo de tu padre, menos de tu madre aunque ella te haya tenido.
¿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 finquero de aldea que sos.

Otra cosa fueron tus padres que sí se rompieron sobre la tierra para que vos pudieras irte. 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. Tu buey. Cierto que te fuiste al cementerio a ver dónde lo habían enterrado y le llevaste alguna su flor y alguna su lágrima. Pero por compromiso. 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 en que vivís. Qué te importaba que se hubiera ido la mitá de un mundo que siempre te había sido extraño. Te quedaba la otra mitá. Y muerta ésta, solo vos navegando sobre la aldea como un globo que nunca puede tocar tierra.

Pero a ella tampoco la lloraste. Esa sirvienta tampoco merecía una lágrima. Lo que sí te dolió fue tu soledad, tu no tener quién te sirviera mientras vos soñabas con ese mundo ajeno a tu aldea.

Ahora venís del cementerio. Al fin te acordaste que tenías padres. Que necesitaban una su flor, una su cruz. Lo que no sabés es que a quien adornaste fue a tu único padre, a tu única madre: la muerte, tu muerte.

Porque vos nunca fuiste hijo de tu padre, menos de tu madre.

En efecto, el nuevo texto confiere profundidad psicológica a Pascual Baeza, a través de la invectiva de la voz narrativa. Pero no solamente eso. El fragmento detiene la narración para dar paso a una violenta increpación en contra del maya que olvida sus orígenes, que no respeta a sus padres, que pretende perder las raíces. Si un núcleo ideológico 'fuerte' hay en la novela, éste se encuentra en el texto introducido por De Lion en el M. La identidad étnica, tema de la novela, aquí es enfrentada con pasión, sin remilgos. En una novela contestataria y rebelde, resulta extraordinario este llamado a la conservación de

los valores tradicionales⁹. La única explicación posible puede hallarse en la dimensión étnica del relato, cuya potencia está por encima de las intenciones desacratorias del autor.

Valor de la obra

Creo que nos encontramos delante de una novela de transición, en el sentido que cuenta el pasaje de un estadio cultural a otro estadio cultural a través de una imagen muy fuerte: la violencia sexual. Pero es de transición el mismo escritor, porque se coloca, desde el punto de vista literario, en medio de dos estéticas: la estética de la modernidad y la estética que algunos llaman 'postmodernidad'¹⁰.

De Lion es moderno porque usa los instrumentos propios de toda vanguardia. El influjo del surrealismo ha llegado hasta nuestros días no solo como una relación explícita con el inconsciente (y, en el caso de De Lion, el concepto de 'inconsciente colectivo' parece bastante apropiado) y, por tanto, con las manifestaciones oníricas o alucinadas como vehículo de verdad, sino también con una actitud provocadora, irreverente, transgresiva, considerada como atributo del artista¹¹. Hay que decir que se trata de una actitud generacional, adoptada por casi todos sus coetáneos.

⁹ Al respecto, son iluminantes las palabras de Luis Alfredo Arango: «La sola idea del “progreso”, que no se alcanza nunca, porque el progreso nunca se detiene, es algo que choca con el conservadurismo de las culturas indígenas. Conservadurismo que después de quinientos años de haberse llevado a cabo el “descubrimiento”, le ha permitido guardar homogeneidad» (*Homenaje*, p. 21).

¹⁰ Según M.R. Morales, en cambio, se trata de un «penoso proceso de ladinización» (*Homenaje*, p. 4). No es a esa transición a la que me refiero. Uso, en cambio, los términos 'modernidad' y 'postmodernidad' en la acepción de Habermas (J. HABERMAS, “Modernidad versus postmodernidad”, en AA.VV., *Modernidad y postmodernidad*, Alianza, Madrid 1988, pp. 87-102).

¹¹ F. MORALES SANTOS, “Luis de Lion, poeta de la cotidianidad y de la tierra”, en *Homenaje*, p. 29.

Ahora bien, creo que la idea de la provocación surrealista llega a su punto culminante en el momento en el que los del pueblo destruyen la imagen de la Virgen para poner en su lugar a una prostituta de carne y hueso. Blasfemia, sueño prohibido, deseo sexual y locura se mezclan en esta imagen de lo desacrador absoluto. Difícilmente un católico observante puede quedar indiferente. Resulta claro que, en un contexto altamente católico, la blasfemia de De Lion centraba el blanco de la religiosidad de sus paisanos¹².

Junto con la irreverencia blasfema, es signo de modernidad la alteración de la sintaxis narrativa y, además, lo raro de las metáforas y de las imágenes. Estas imágenes no son, por decirlo de alguna manera, ‘bonitas’, sino más bien eficaces, y dan cuenta del mundo campesino del cual provienen. Las imágenes van creando un sentimiento de opresión, de sofocamiento, de desesperanza, siempre al límite y sin el timorato respeto de quien se imagina a sí mismo ‘haciendo literatura’. 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 con un refinado trabajo literario. La escritura no es llana. A veces, hasta parece que el autor se jacta de su técnica. En algunos casos, se cambia de tiempo verbal velozmente; en otros, una estructura anafórica va desarrollando la acción como una letanía de sueño: «Si hacías»; «si entrabas», «si abrías» (p. 7)¹³. A veces, De Lion usa la enumeración encantatoria: «Juan Díaz, Pedro García, Daniel Machán, Luis Sacontó, Pedro Chonay» (p. 20) y en dos momentos se deja llevar por la libre asociación de palabras, con hábiles juegos lingüísticos (pp. 84-85). 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

¹² S. CASTELLANOS, “Mujeres, antagonismo y Xibalbá”, en *Homenaje*, p. 25.

¹³ Uso, para estos ejemplos, el texto de M.

sus mismas armas, pero también con la intención declaradamente estética de ser parte de ella¹⁴.

Sin embargo, he dicho que De Lion ha escrito una novela de pasaje, desde una modernidad literaria plenamente asumida hasta un modelo diferente de novela, que supera la tradición y al mismo tiempo 'hace tradición'. El primer rasgo característico de esta novedad es complementario a la fragmentación narrativa ya mencionada. Esto es, la fragmentación sintáctica del relato. Tal característica, si bien pone en crisis la relación entre tiempo 'histórico' y tiempo 'real', se inserta de todos modos dentro de una vieja polémica de la modernidad. La novedad se encuentra en el hecho de que a esta fragmentación temporal corresponde una fragmentación más íntima: la fragmentación del sujeto narrativo. Diferentemente al sujeto clásico de la novela tradicional, en que los personajes se hallan bien delineados de modo que se pueden seguir sin ambigüedades, los personajes de De Lion se presentan con un ego diluido, perdido, intercambiable. Tanto es así que frecuentemente el lector se confunde y cree estar leyendo la historia de un personaje, cuando, en verdad, se está hablando de otro. La confusión entre sujetos de la narración es perfectamente posible desde el momento que es posible la confusión entre Concepción, la prostituta, y la Virgen de la Concepción, la Madre de Dios. El desequilibrio del sujeto narrativo nos aleja años luz del sólido sujeto burgués, aquél que 'nace, crece, se multiplica y muere'. Juan puede ser perfectamente Pascual, en cuanto Pascual es su *alter ego*¹⁵. Los dos personajes se pueden confundir entre sí también porque ambos se funden en el gran personaje colectivo que es el verdadero protagonista de la novela, es decir, el pueblo entero, entendido como las personas que lo componen. Duplicación y multiplicación del yo narrativo son características de la novela contemporánea, en la cual decae el protagonista épico para dar lugar al sujeto colectivo o al sujeto débil.

¹⁴ MORALES, "Luis de Lion: el indio por el indio", p. 5.

¹⁵ D. POMPEIANO, *El lugar en donde inicia la historia*, Texto mecanografiado, Milano 1995.

Una segunda característica de la contemporaneidad la constituye el tema étnico¹⁶. Me parece que ya desde la primera lectura de la novela se puede observar que la preocupación central de la trama está en el choque entre mayas y ladinos, en Guatemala. En el plano lingüístico, De Lion lo hace notar cuando distingue entre ‘nana’ y ‘madre’; pero también lingüístico es el juego por el cual la prostituta del pueblo es apodada ‘Virgen de la Concepción’. Dejemos de un lado la alusión y la ironía en el doble sentido de la palabra ‘virgen’, que no es una simpleza, porque se hunde en profundidades religiosas bastante delicadas. La cuestión étnica aparece en el motivo del apodo. Concepción recibió ese sobrenombre desde la época en que alguno se dio cuenta de su parecido con la Virgen de la Concepción que estaba en la iglesia:

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 que era morena, que tenía chiches, que era de carne y hueso y que, además, era puta (p. 10).

La clave para entender este fragmento me parece que se encuentra en el hecho de que las imágenes de la madre de Dios fueron hechas, en América, según el modelo español. Vale decir, con la cara de las mujeres españolas. Hay un dato fisionómico inevitable y De Lion lo subraya: «con la diferencia nada más que era morena», por si no se hubiera entendido. Sabemos bien que el modelo de belleza impuesto por la cultura dominante fue el español. Si la belleza es la estetización del deseo, no es raro por ello que Pascual desee poseer realmente a la Virgen María, haciendo concreto lo que era una abstracción: el ideal de la belleza. Y no resulta extraño, aunque sí estremecedor, que todos, quien más, quien menos, hayan estado enamorados de la imagen.

¹⁶ Rafael Gutiérrez habla de «un esquema excesivamente etnicista, según una óptica por momentos recargadamente racista» (R. GUTIÉRREZ, “Luis de Lion: más allá del Xibalbá ladino”, en *Homenaje*, p. 35).

La cuestión étnica se mezcla con la sexual, como si la metáfora sexual fuera la única verdaderamente eficaz para dar cuerpo al choque étnico¹⁷. También en esto se ve la contemporaneidad de la novela. Mientras la tradicional narrativa indigenista nos había acostumbrado a la óptica del choque social entre clases: el propietario opresor contra el campesino oprimido; aquí, en cambio, el choque se hace étnico, cultural. Cuando la madre de Juan lo obliga a buscar esposa, aquél va a la ciudad a buscar una ladina. Grande es su desilusión. Las ladinas no se van a casar nunca con un ‘indio’: se burlan, se ríen de él. De este modo, Juan elige a Concepción.

La historia de Juan es casi la repetición de la de Pascual. Este va a la ciudad y allí «había vivido con una prostituta que nunca le dio un hijo porque no quería que fuera indio igual a su padre» (p. 46). Entonces, regresa al pueblo y trata de violar a la imagen de la Virgen de la Concepción. Resulta claro que esta deseada posesión no es otra cosa que la metáfora de poseer, destruyéndola, a la cultura que se nos presenta como la cultura del Otro. No es la cultura de los occidentales, sino un sucedáneo. Es la cultura ladina o mestiza.

La sustitución del conflicto social con el conflicto étnico se completa con la renuncia a la épica. En general, la novela tradicional posee la tendencia a sustituir a la épica, a presentarse ella misma como épica. Así, la gran novela indigenista posee estas dimensiones (piénsese en Icaza, en Gallegos, en Asturias, en Arguedas). No es el caso de la novela de Luis de Lion. 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 Lion nos la muestra, en cambio, bajo el signo de lo cotidiano, del deseo íntimo, profundo, personal. Nadie había pensado (y tal vez habría parecido una locura) en escribir una novela de la intimidad maya. De Lion 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. El excava

¹⁷ Sobre el tema, me parece indispensable la lectura del artículo de A.M. RODAS, “La virgen y la puta”, en *Homenaje*, pp. 11-14. También el ya citado de Sagrario Castellanos.

en lo profundo de la psiquis, comenzando probablemente por sí mismo, sin concesiones ni pudores. Salen entonces a la superficie las pulsiones de muerte (el viento destructor) y las de vida (el deseo sexual) en el contexto y en la confrontación con ese Otro que se inserta (insinúa) entre la razón y la voluntad, y que, de ambos, domina la dialéctica. Su recorrido es fáustico y pagano, blasfemo y religioso, lúcido y alucinado, como lo son, tal vez, nuestros más secretos pensamientos.