
De Luis de Li3n a Humberto Ak'abal: el surgimiento del nuevo cuento maya

From Luis de Li3n to Humberto Ak'abal: The Emergence of the New Mayan Short Story

VANESSA PERDU

Aix-Marseille Universit3
vanessa.perdu@gmail.com

Resumen: Este art3culo se basa en el an3lisis de cuentos sacados de las obras *La puerta del cielo y otras puertas* (1995), de Luis de Li3n, y *De este lado del puente* (2006), de Humberto Ak'abal, para delimitar los contornos del nuevo cuento maya. Ambos escritores mayas guatemaltecos desarrollan en su obra literaria una serie de estrategias subversivas que les permite deconstruir los modelos dominantes y desarrollar un discurso contra-hegem3nico. El an3lisis de los cuentos permite desvelar la desestabilizaci3n de los g3neros literarios y de los discursos dominantes mediante la introducci3n de una ambigüedad gen3rica y discursiva que dibuja nuevas formas est3ticas propias de las pr3cticas literarias mayas.

Palabras clave: cuento, maya, contra-hegem3nico, Luis de Li3n, Humberto Ak'abal

Abstract: In This essay is based on the analysis of short stories from the works *La puerta del cielo y otras puertas* (1995), by Luis de Li3n, and *De este lado del puente* (2006), by Humberto Ak'abal, in order to define the boundaries of the new Mayan short story. Both Mayan Guatemalan writers develop in their literary work a series of subversive strategies that allows them to deconstruct the dominant patterns and develop a counter-hegemonic discourse. The analysis of the short-stories reveals the destabilization of literary genres and dominant discourses through the inclusion of a generic and discursive ambiguity that traces new aesthetic forms proper to Mayan literary practices.

Keywords: Short-story, Mayan, Counter-hegemonic, Luis de Li3n, Humberto Ak'abal

Recibido: noviembre de 2019; **aceptado:** diciembre de 2019.

C3mo citar: Vanessa Perdu. "De Luis de Li3n a Humberto Ak'abal: el surgimiento del nuevo cuento maya". *Istmo: Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 38 (2019): 131-148. Web.

Introducci3n

Al echar un vistazo al contexto hist3rico y cultural del surgimiento de la obra literaria de los escritores mayas guatemaltecos Luis de Li3n y Humberto Ak'abal, es f3cil observar el abismo que separa las condiciones de producci3n de la literatura maya entre esas dos 3pocas. Una de las causas de este abismo es el desarrollo del activismo pol3tico y cultural maya a partir los a3os 1980, con los dos acontecimientos mayores que son la publicaci3n del testimonio de Rigoberta Mench3, *Me llamo Rigoberta Mench3 y as3 me naci3 la conciencia* (1983), por un lado, y la celebraci3n del quinto centenario de la conquista de Am3rica (1992) por otro, seguidos por la firma de los acuerdos de paz, y que marcan ambos el surgimiento de las voces ind3genas en el espacio p3blico guatemalteco. Esto se acompa3a de otros elementos que favorecen la difusi3n de voces mayas, en particular la creaci3n de varias editoriales en lenguas ind3genas, como Maya Wuj y Cholsamaj. 3ste es el marco en el cual se empieza a difundir la obra de Ak'abal, despu3s de varios a3os sin lograr el 3xito merecido. En cambio, la obra literaria de Luis de Li3n se escribe en un contexto marcado por la guerra civil guatemalteca, con todas las dificultades que supone en esa 3poca posicionarse como un escritor, comprometido con la revoluci3n (era miembro del Partido Guatemalteco del Trabajo), y por encima ind3gena, y con un resultado tr3gico puesto que Luis de Li3n fue desaparecido en 1984 y hasta la fecha se desconoce el lugar donde se encuentran sus restos.

Luis de Li3n se desempe3n3 como profesor universitario y fue miembro de c3rculos literarios en los que se reconoc3a la calidad de su obra, con lo cual lleg3 a ocupar una posici3n social e intelectual habitualmente vedada a los miembros de comunidades mayas en su 3poca y desarroll3 su voz literaria desde esta postura "privilegiada". A pesar de ganar el premio de los Juegos Florales de Quetzaltenango en 1972, su 3nica novela *El tiempo principia en Xibalb3* se public3 s3lo en 1985 de forma p3stuma y en una edici3n artesanal, lo cual evidencia la ausencia de un contexto propicio para la recepci3n y difusi3n de una literatura maya en la Guatemala de aquella 3poca. En cambio, la voz de Ak'abal, despu3s de varios a3os sin poder hacerse escuchar¹, termina por emerger dentro de una brecha abierta gracias a distintos factores, lo cual permite la difusi3n acelerada de su obra, sobre todo po3tica. As3, la primera edici3n de *El animalero* (1990) obtuvo un gran 3xito y la totalidad de los ejemplares fueron vendidos en pocos meses, lo cual muestra la existencia de un p3blico preparado para recibir y apreciar la obra literaria de un escritor maya. La voz de este escritor surge en un contexto propicio en el que se la puede escuchar como voz maya, al descubrirlo; a3n m3s, su identidad maya participa de su reconocimiento internacional, lo cual no significa que su obra no tenga valor propio, sino que se la lee a partir de esta identidad que incluso sirve como argumento de venta, como se puede ver en las portadas de sus libros y el paratexto que insisten en este aspecto.

¹ En efecto, Humberto Ak'abal tuvo que enfrentarse con el rechazo de varias editoriales antes de recibir la ayuda de los escritores Alfredo Arango y Mario Monteforte Toledo para la publicaci3n de su primer poemario, *El animalero*, en 1990.

La difusi3n de la obra de Humberto Ak'abal, as3 como la de otros escritores mayas contempor3neos, atrajo la atenci3n de los c3rculos acad3micos e intelectuales sobre la resurgencia de una literatura maya silenciada por siglos, que volvi3 a afirmarse con rasgos propios en el ocaso del siglo XX. Si bien la cr3tica se ha centrado sobre todo en el testimonio, la novela y en menor medida la poes3a, el g3nero cuent3stico, en cambio, poco ha sido tomado en cuenta. Sin embargo son varios los escritores ind3genas que han escrito cuentos en la regi3n centroamericana, empezando con Luis de Li3n, que se considera como el primer escritor maya guatemalteco de expresi3n espa3ola, pero tambi3n podemos citar a V3ctor Montejo, a Humberto Ak'abal, o a los escritores kunas paname3os Aristeydes Turpana, Aiban Wagua y m3s recientemente Leadimiro Gonz3lez, sin hablar de los chiapanecos como Jos3as L3pez G3mez o Nicol3s Huet Bautista. En este estudio, nos interesa desarrollar nuestra reflexi3n sobre la literatura escrita por autores mayas a partir de este g3nero literario para analizar sus caracter3sticas y demostrar c3mo se configura un discurso minoritario que reivindica una diferencia 3tnica y cultural frente a los discursos hegem3nicos, para conformar lo que llamamos "el nuevo cuento maya".

Nos basaremos en textos sacados de los vol3menes de cuentos *La puerta del cielo y otras puertas* de Luis de Li3n, publicado de forma p3stuma en 1995, y *De este lado del puente* (2006), reedici3n ampliada de la primera incursi3n de Humberto Ak'abal en el g3nero cuent3stico, *Grito en la sombra* (2001). Ambas obras, con modalidades distintas, representan la confrontaci3n entre el mundo maya y el mundo ladino, y cuestionan las limitaciones de la expresi3n de un discurso marginal dentro de un g3nero literario desarrollado y teorizado por la 3lite letrada. En efecto, los escritores mayas no pueden deshacerse por completo de las formas discursivas y literarias del centro de las que dependen para la difusi3n y circulaci3n de su obra. En cambio, utilizan estas formas a la vez que las deconstruyen para infiltrar su propio discurso, su propia historia, una "historia desde el otro" para retomar la expresi3n empleada por Hugo Ach3gar a prop3sito del testimonio:

La historia oficial, sin embargo, no ignoraba al Otro pero lo inclu3a en su visi3n y en su espacio con el prop3sito y el resultado de dise3ar una imagen del Otro que no cuestionara la centralidad del sujeto central. En ese sentido, otro car3cter sino exclusivo, dominante o singular en muchos testimonios es el de ser adem3s de una "historia otra", una *historia desde el Otro*. (66)

En este sentido, tanto *La puerta del cielo y otras puertas* como *De este lado del puente*, aunque sean obras ficcionales, se constituyen como testimonios de una voz otra y una historia otra que se desarrolla dentro de la historia del centro, mediante una desestabilizaci3n de las categorizaciones habituales sobre las que se apoyan los discursos hegem3nicos, como por ejemplo oralidad y escritura, ficci3n y realidad, individualidad y colectividad, lengua y dialecto, etc. La afirmaci3n de un discurso alternativo revela la capacidad para estos escritores mayas de rebasar la heterogeneidad propia de su producci3n para demostrar que dominan los c3digos del universo sociocultural en el que se inscribe la difusi3n

de sus obras literarias, a la vez que conservan un referente cultural que les es propio y al que siguen identificándose. En efecto, los textos literarios que vamos a estudiar revelan una serie de estrategias subversivas que juegan con los c3digos de los discursos hegem3nicos y permiten la afirmaci3n de otras voces. Estas estrategias se pueden dividir en dos grandes categorías que constituirán las dos partes de nuestro estudio: por un lado, la desestabilizaci3n de las formas literarias hegem3nicas por la introducci3n de una ambigüedad genérica, por otro lado la introducci3n de modos de expresi3n y recursos estilísticos propios que permiten que la voz maya habite el discurso dominante.

La ambigüedad genérica: cuento/testimonio y escritura/oralidad

La desestabilizaci3n de las formas literarias codificadas y canonizadas por el centro hegem3nico es una de las característicás del nuevo cuento maya representado por Luis de Li3n y Humberto Ak'abal. Quizá uno de los elementos que permita entender mejor los retos de esta ambigüedad genérica sea el subtítulo de la obra de Humberto Ak'abal, el neologismo "relatocuento", que muestra la inadecuaci3n de las denominaciones genéricas dominantes para designar la literatura producida por los escritores mayas. La inestabilidad genérica de estos "relatocuentos" corresponde a una voluntad de cuestionamiento de las posibilidades de expresi3n de una voz maya dentro de formas literarias occidentales, como lo indican estas reflexiones del autor:

No sé... es que yo francamente no creo que sean cuentos en el estricto sentido del término occidental ¿no? Ese tipo de cuento occidental como tal, como, digamos, Edgar Allan Poe, como Juan Carlos Onetti que manejan la cuentística según las estructuras occidentales para hacerla. En el caso nuestro, en lengua k'iche', no existe esa forma o esa fórmula. Nosotros le llamamos "cuento" porque es el arte de contar que es lo que tal vez en español se traduciría más como relato. Ahora, el problema es que, en español, un relato es, de alguna manera, la traslaci3n de un suceso verdadero, que existe de alguna manera. Obviamente toda la literatura parte de algo cierto, pero que va entremezclando con la ficci3n y la invenci3n del que cuenta. Entonces es difícil. Yo los llamo "cuentos" partiendo del término k'iche' que significa "contar esto" pero a lo mejor podría ser más, si se le pone un nombre en español, es un tipo de cuento-relatos, si se puede hacer esa combinaci3n. (Citado en Ollé 221-222)

Las vacilaciones de Ak'abal a la hora de nombrar sus textos revelan un desfase entre las formas occidentales, designadas como "la cuentística", y las formas mayas, "el arte de contar". El término "cuento" sufre así una resemantizaci3n a partir del k'iche', lo cual induce una subversi3n de este género literario muy codificado para que ceda espacio a otras formas literarias auténticamente mayas. Además, la oposici3n entre hechos reales y ficci3n es uno de los aspectos que plantean un problema en la denominaci3n genérica de estos textos.

En efecto, la ambigüedad genérica de la obra de Luis de Li3n y Humberto Ak'abal se expresa en primer lugar a través de una confusi3n entre el cuento y el testimonio, mediante el empleo de la primera persona del singular y la

puesta en escena de un narrador-protagonista en la casi totalidad de los textos de *La puerta del cielo y otras puertas* y en gran parte de los relatos de *De este lado del puente*. En ambas obras, una serie de elementos diseminados en los cuentos cuestionan la separaci3n entre narrador y escritor al retomar aspectos autobiogr3ficos a cuenta de la voz narrativa. Por ejemplo, en los cuentos de Luis de Li3n el narrador-protagonista comparte sus or3genes geogr3ficos (San Juan del Obispo) y 3tnicos (ind3gena) con el autor, lo que mantiene una ambigüedad voluntaria con el g3nero autobiogr3fico o el testimonio, como es el caso de "El simio", cuyo narrador-protagonista es maestro en un pueblo ind3gena y perseguido por el poder pol3tico de turno, o el de "Tarz3n de los monos", como lo podemos observar en la cita siguiente:

Ha sido un reportaje sobre la muerte de Johnny Weissmuller, aparecido en El Gr3fico, el que ha desencadenado, por fin, mis recuerdos. Sobre todo, las fotos. Cuando lo vi sent3 como si me desangrara. Aunque de todas maneras 3l no era yo, ha sido el que m3s se ha acercado a m3. As3 que decid3 escribir el siguiente testimonio.

TARZAN DE LOS MONOS

Ahora –22/1/84– que ha muerto en Acapulco Johnny Weissmuller, el Tarz3n del cine, debo decir püblicamente la verdad: yo soy el verdadero Tarz3n de los monos. (28-29)

El empleo abierto del t3rmino "testimonio", as3 como la recuperaci3n de algunos de sus c3digos como la exigencia de la verdad a trav3s del poliptoto verdad/verdadero y la referencia a acontecimientos reales acompaüados por sus fechas –aqu3, la muerte del actor Johnny Weissmuller en enero de 1984–, introducen una dimensi3n testimonial en el cuento. Pero la referencia al universo cinematogr3fico y en particular a Tarz3n de los monos provoca un desfase entre la dimensi3n seria del testimonio y el aspecto humor3stico de la afirmaci3n del narrador, lo cual permite mantener la ambigüedad entre ficci3n y autobiograf3a sin permitir que el lector se decida por uno u otro de los g3neros.

En un modo similar, varios de los cuentos de Humberto Ak'abal recuperan elementos biogr3ficos del escritor para identificar a los protagonistas de los cuentos, en particular cuando 3stos son tambi3n narradores. As3, en el primer cuento titulado "El desconocido", el narrador en primera persona afirma "me llamo Humberto"; el narrador-protagonista de "El Picasso que me espant3" viene de Momostenango que tambi3n es el pueblo del autor, y todos estos elementos conforman una especie de juego de pistas en el que el lector puede buscar las coincidencias entre algunas caracter3sticas de los personajes y la biograf3a del escritor. Por encima, como lo hace notar Claudia Garc3a, la firma del pr3logo-cuento titulado "De lengua en lengua" por las iniciales "H.A." aumenta esta superposici3n entre narrador y escritor y proyecta una ambigüedad sobre la interpretaci3n autobiogr3fica del yo al resto de los cuentos de la obra (82). Sin embargo, la "Advertencia" al principio de la obra invita a que el lector desconf3e de las apariencias:

¡Ojo!
Aquí nada es cierto y nada es mentira,
S3lo son cuentos... (9)

Esta advertencia aparece como una ruptura del pacto de lectura, puesto que estas frases aumentan la confusi3n del lector que no tiene indicaciones seguras acerca del estatuto de la obra.

Al emparentar el libro de cuentos de Humberto Ak'abal con el g3nero testimonial en sentido amplio, Claudia Garc3a tambi3n hace referencia a la constituci3n de un "yo" representativo de un "nosotros" colectivo ind3gena, frente a un lector heterog3neo que no participa de esta identidad colectiva, como uno de los rasgos gen3ricos constitutivos del testimonio (ver 78). As3, ya en el prólogo-cuento "De lengua en lengua", el autor-narrador se presenta como el portavoz de su comunidad, heredero de una tradici3n de cuentacuentos y responsable de la transmisi3n de la palabra de los ancestros y de su conocimiento:

Mi madre sembr3 en m3 la inquietud y el amor por la palabra. Este conjunto de cuentos y relatos son un intento por continuar con la tradici3n de mis mayores, tambi3n son una manera de prolongar la voz de mi madre con mis propias palabras. (7)

El campo semántico de la transmisi3n, con los verbos "continuar" y "prolongar", evidencia la continuidad entre la voz de la madre y la del narrador. Los t3rminos que remiten a la familia y la comunidad (madre, mayores) subrayan la importancia de conservar una tradici3n que pertenece colectivamente a la comunidad. Si bien la identificaci3n cultural del narrador-protagonista con la comunidad maya se repite a lo largo de la obra, un cuento en particular aborda de manera inédita otra forma de identificaci3n colectiva, al venir escrito integralmente en primera persona del plural. En "El candidato", este "nosotros" colectivo cuenta el entusiasmo de un pueblo entero que apoya y financia la campaa de un candidato en las elecciones legislativas, antes de verse traicionado por 3ste, quien, una vez elegido, no cumple con sus promesas. Destituido despu3s de un golpe de estado, el candidato del pueblo huye para no tener que enfrentarse con la rabia y el desd3n de sus antiguos apoyos y les deja una gran amargura que recuerda la explotaci3n permanente del pueblo ind3gena por los responsables pol3ticos:

As3 me di cuenta que s3lo 3ramos usados como escaleras para que otros cabrones subieran y comieran a nuestras costillas. 3ramos muchachos en aquel tiempo, cualquier cosa nos emocionaba, nos ilusionábamos tontamente. Los golpes le van enseñando a uno. Nos mintieron, nos vinieron a pintar bonita la cosa dici3ndonos que apoyando un partido el pueblo obtendr3a grandes beneficios. Lo que quer3an eran nuestras firmas, nuestro pobre dinero, y nosotros ca3mos en la trampa. (56)

El campo semántico de la mentira (usados, a nuestras costillas, mintieron, pintar bonita, trampa) subraya la sensaci3n para los personajes de haber sido engañados y usados a fines pol3ticos. La identificaci3n cultural con la comunidad maya que se desarrolla en los otros cuentos de *De este lado del puente*, se completa aqu3 con una identificaci3n socioecon3mica como lo indica el empleo del

término “pueblo” con el que se solidariza el narrador, en oposición a otro sujeto colectivo impersonal, exterior, representado por la tercera persona del plural.

Dicha identificación cultural y socioeconómica también aparece en los cuentos de Luis de Lión, en particular en “Los hijos del padre”, en el que el narrador-protagonista también hace uso de la primera persona del plural para evocar la comunidad a la que pertenece y de la que se hace portavoz. En este relato, dos grupos de fieles pelean por el uso exclusivo de una alfombra para pasear a su santo durante una procesión, representando metafóricamente la oposición de clase y de cultura entre los dos grupos:

Ambos son hermanos. Si son hijos del mismo Padre.
 Pero el de la ciudad es que les hace los milagros a los ladinos...
 Y el de la aldea es el que nos hace los trabajitos a nosotros, la indiada, la pobrería de los pueblos. (12-13)

Mientras que la primera frase pone de relieve la similitud entre ambas estatuas, con el empleo del pronombre colectivo “ambos” y del campo semántico de la familia (hermanos, hijos, padres), las frases siguientes, introducidas por la conjunción de coordinación “pero” que marca la contradicción, insisten al contrario en su diferencia fundamental, que se manifiesta en el texto mediante un cambio de párrafo entre la presentación de ambos santos. El paralelismo de construcción permite oponer la ciudad y el pueblo, un “ellos” y un “nosotros”, y sobre todo “los ladinos” y “la indiada”. La asimetría de las relaciones entre ambos grupos se evidencia a través de la recuperación de los términos peyorativos “indiada” y “pobrería” que permiten completar la identificación social y cultural de la voz narrativa con el colectivo de los “indios” en el sentido en el que esta palabra se utilizaba en la época en que Luis de Lión escribió sus cuentos: para designar de forma condescendiente a los miembros de las comunidades indígenas, doblemente despreciados por las categorías sociales dominantes por prejuicios racistas y clasistas.

La identificación cultural y socioeconómica de la voz narrativa con un nosotros colectivo, indígena y pobre, también tiene como efecto la delimitación de un “ellos” excluido de esta identidad colectiva, y una de las especificidades de la literatura maya es que los lectores, en su mayoría pertenecientes al universo sociocultural hegemónico, forman parte de ese “ellos”, es decir que son heterogéneos al universo sociocultural presentado en las obras escritas por autores mayas, sean éstas testimonios u obras de ficción. Siguiendo esta lógica, se da una inversión entre estos dos universos, ya que al lector exterior y por ende ignorante de ciertas realidades del universo representado en la obra le es preciso explicar ciertas cosas que la voz narrativa maya y el autor dominan, en un movimiento contrario a la “misión civilizadora” que parte de los sectores hegemónicos para alcanzar a las comunidades indígenas. Esta inversión resignifica el papel de la literatura maya dándole un carácter referencial que desestabiliza los modelos antes propuestos por la élite intelectual. Tenemos varios ejemplos de esta inversión en los cuentos de Luis de Lión y Humberto Ak'abal; los ejemplos más evidentes los traen los cuentos “La Puerta del Cielo” del primero y “Abuelo amarrado” del segundo.

En “La Puerta del Cielo”, el narrador-protagonista recuerda frente a un interlocutor externo ficticio un episodio de su niñez que evoca de forma metaf3rica la destrucci3n del patrimonio cultural ind3gena destruido en el momento de la llegada de los conquistadores al continente americano. Las numerosas marcas de oralidad, las preguntas ret3ricas o comentarios dirigidos a este interlocutor, evidencian la no-pertenencia de 3ste al mundo cultural del narrador, lo que se hace m3s patente al final del cuento:

¿Que qu3 mir3bamos? Tu pregunta est3 de m3s. De veras. No es por ofenderte. S3lo pens3 en lo que mirar3as si 3sta que es La Puerta del Cielo se abriera.
Ah, s3, yo quisiera que entraras, que miraras. Pero ya ves, La Puerta del Cielo est3 cerrada. Y para siempre. (27)

La reproducci3n de la pregunta del oyente/lector subraya su ignorancia frente a la Puerta del Cielo, insistiendo en la oposici3n entre 3ste y el “nosotros” colectivo representado por la voz narrativa, a la vez que la respuesta dada por el narrador sugiere la dificultad por explicar la proyecci3n simb3lica de la Puerta del Cielo.

En “Abuelo amarrado”, de Humberto Ak'abal, el narrador homodieg3tico visita el Mus3e de l'Homme en Par3s y reconoce una m3scara que perteneci3 a sus ancestros y cuya desaparici3n misteriosa nunca pudo ser dilucidada. Frente a la incredulidad del personaje femenino que se resiste a creer que la m3scara le fue robada a la comunidad ind3gena de la que es miembro el narrador, 3ste emprende un mon3logo interior en el que explicita el valor de esta m3scara y su dimensi3n simb3lica en la cosmogon3a maya:

“Mam-ximon (Abuelo-amarrado), 3l es uno de los cargadores del Calendario Solar Maya. Los que no saben simplemente lo llaman: Maximon... ‘Desapareci3’ la m3scara de mi pueblo, no s3 si es 3sta, qui3n sabe; lo que s3 es cierto es que, aunque la m3scara haya desaparecido, la creencia se mantiene, el sol sigue marcando su ruta de 365 d3as, y la ceremonia del Mam no se ha perdido, se mantiene en la memoria de los ‘Ajq'ij’ (Guardianes del culto al sol), siguen transmitiendo esos conocimientos desde tiempos inmemoriales...” (Yo hablaba conmigo mismo). (119-120)

Las traducciones al espa3ol de los t3rminos en k'iche' que se refieren a la cosmogon3a maya dejan aparecer la finalidad del discurso narrativo, que se dirige en prioridad a un lector heterog3neo, lo que la t3cnica del mon3logo interior no consigue ocultar. La per3frasis “los que no saben” parece designar a este lector ignorante del mundo cultural en el que se sitúa la voz narrativa, la que se identifica al contrario con la comunidad con la que comparte estas creencias como lo sugiere el empleo del posesivo “mi pueblo”. Este procedimiento conduce a una inversi3n de las relaciones de poder entre el narrador maya y el lector hegem3nico, situando 3ste en una posici3n de ignorancia frente a la voz narrativa que puede explicar y traducir.

Tanto la ambigüedad entre la ficci3n y la autobiograf3a, como la identificaci3n de los narradores-protagonistas con un “nosotros” representando al grupo sociocultural ind3gena frente a un “ellos” excluido de esta identidad colectiva, son elementos que alejan los cuentos estudiados de los c3digos del g3nero a

la vez que los acercan a una dimensión testimonial. Otra forma de hibridación genérica que se expresa con fuerza en ambos volúmenes de cuentos es con la tradición oral, lo que desestabiliza la oposición entre escritura y oralidad que mantienen los discursos hegemónicos. El trabajo sobre la oralidad reviste dimensiones distintas en la obra de Humberto Ak'abal y de Luis de Lión. La afiliación de los textos de Ak'abal con la tradición oral que heredó de sus ancestros y su propia madre es ante todo temática, puesto que reelaboran cuentos tradicionales y sacan a sus personajes de la mitología maya. El cuento de terror contado por la madre del narrador y reportado en el prólogo-cuento representa así el punto de arranque de los demás relatos: “Esa olla que está allí (y señalaba la olla de barro que estaba detrás de mí), antes se volvía gente, le salían ojos, orejas y sacaba la lengua...” (6).

Esta cita evoca dos elementos recurrentes en los cuentos: el marco temporal que pertenece al pasado (“antes”) y las historias de transformaciones, se trate de objetos inanimados que cobran vida como un árbol en “La chilca” o una campana en “La campana”, o de seres humanos que se transforman en animales, como en “¿Quién era ella?”, “La cosa negra”, “Rancho viejo” o “El bailador”. La reelaboración de cuentos pertenecientes a la tradición oral maya aparece también mediante la intervención de seres mágicos sacados de la mitología maya, como por ejemplo “el hombre del sombrero” en el cuento “Salabachan” que evoca a Kabraqan, dios de las montañas y de los terremotos que vive en el inframundo, según el *Popol Vuh*. En este cuento, la voz narrativa cuenta la historia de su tío marranero, que se encontró con un hombre extraño mientras viajaba por el monte hacia el pueblo de Salabachan en busca de marranos. El hombre del sombrero le ofrece trabajo en su propiedad, en la que tiene muchos marranos, y ambos hombres cruzan la montaña para acceder al rancho de Kabraqan, que según la tradición maya se encuentra en el inframundo de Xibalba, caracterizado por la ausencia de tiempo:

Mi tío sentía que había pasado ya un buen rato y el cielo no daba señales de atardecer. El sol no se miraba por ningún lado, sólo había claridad. Dormía y despertaba sin saber qué horas eran. Como no había sol, no había sombra. Por medio de las sombras él hubiera podido dar más o menos con el cálculo del tiempo. Era un lugar extraño. (65)

La ausencia del sol provoca la confusión del protagonista que no puede calcular el tiempo que pasa. Cuando termina todos los trabajos dados por el hombre del sombrero, éste conduce de nuevo al marranero hasta el lugar donde había dejado su sombrero y su abrigo que están usados y viejos, lo cual demuestra que pasaron varios años. La frase con la que concluye el relato no deja lugar a dudas con respecto a la realidad de su estancia en el rancho del hombre del sombrero: “Vivió algunos días con su familia y después se volvió a morir” (66). El empleo de la perífrasis verbal “se volvió a morir” sugiere, por su valor iterativo, que su paso por el mundo misterioso corresponde a una primera experiencia de la muerte, una estancia en el inframundo asociado con la enfermedad, el sufrimiento y la muerte. Los trabajos que le pidió Kabraqan recuerdan las pruebas que los señores de Xibalbá imponen a los gemelos Hunahpu e Ixbalanque en el *Popol Vuh* y de las que éstos salen victoriosos.

La oralidad se trabaja de forma distinta en los cuentos de Luis de Li3n, en los que se convierte en un rasgo característico de la escritura. El empleo recurrente de la primera persona es uno de los recursos que permite crear el artificio de un di3logo con un interlocutor ficticio al que se dirige el narrador, como en “El inventor”:

Y fue, entonces, cuando empecé a preguntarme por qué siendo él lo que era, según su historia pintada en los cuadros, tenía un chivo de oro; y me fijé que él también se preguntaba lo mismo y que estaba triste, muy triste. Entonces, me puse a soñar, a inventar esta historia que les estoy contando, yo, Juan sin palabra. (10)

La intervenci3n, al final de este fragmento, de interlocutores ficticios mediante el pronombre complemento “les”, invita a que se lea el texto como un intercambio entre el narrador y un p3blico, lo cual le da sentido a las distintas huellas de oralidad diseminadas a lo largo del texto, como los juegos de repeticiones (triste, muy triste) o los asíndeton (a soñar, a inventar) que dinamizan y actualizan el discurso, como también lo subraya el empleo del presente progresivo “estoy contando”. El recurso a un interlocutor ficticio también se usa en “La Puerta del Cielo”, como lo comentamos antes. Esta cita evidencia la dimensi3n oral de su intercambio:

Despu3s trajimos a nuestros hermanitos y despu3s despu3s invitamos a otros patojos que no eran de nuestra pandilla para que vinieran a ver. Pero fuera de ellos nunca se lo contamos a nadie. Ni aun de grandes. Vos ten3s suerte de que te lo cuente. (21)

El empleo del pronombre “vos” permite la caracterizaci3n de la situaci3n enunciativa como un intercambio oral entre ambos personajes. Adem3s, el empleo del verbo “contar” reviste una dimensi3n metatextual a la vez que introduce una confusi3n entre contar por escrito y contar oralmente, lo que interroga al lector sobre la pertenencia gen3rica del relato.

Estas reflexiones permiten evidenciar algunos de los rasgos que caracterizan la ambigüedad gen3rica del nuevo cuento maya, a la vez que intentan mostrar la desestabilizaci3n de los modelos hegem3nicos y de las relaciones de poder entre los grupos dominantes y las comunidades indígenas representadas por los escritores seleccionados para este estudio.

Habitar el discurso dominante: un modo de expresi3n alternativa

Si la hibridez gen3rica que caracteriza los cuentos estudiados nos parece representar uno de los rasgos del nuevo cuento maya por la desestabilizaci3n de las formas can3nicas que supone, también el manejo particular del discurso y la utilizaci3n de recursos estilísticos propios son una forma de apropiaci3n del discurso dominante. El primer aspecto que nos interesa analizar en esta parte es la especificidad del lenguaje literario empleado por Luis de Li3n y Humberto Ak'abal, y en primer lugar en lo que toca al idioma de expresi3n.

Tal y como lo reconocen ambos escritores mayas, la elecci3n del idioma de expresi3n literaria es el resultado de la acumulaci3n compleja de factores

externos e internos, vinculados tanto con las necesidades de publicación y circulación de las obras como con el sentimiento íntimo de los mismos escritores. Para Luis de Lión, la expresión en castellano tiene que ver con las leyes del mercado editorial, pero también con circunstancias históricas y personales que implican la renunciación dolorosa a un modo de expresión en su idioma materno, que el escritor sentía como más íntimo y auténtico. Una nota de Luis de Lión, citado por Gustavo Adolfo Montenegro, habla de la dificultad por expresarse en un idioma que siente como extranjero y que remite a la destrucción de las culturas y los idiomas indígenas:

No puedo participar del llamado mestizaje precisamente porque lo hispano es la negación de mi lengua, de mi cultura. El lenguaje cakchiquel sí podría prestarme recursos más íntimamente poéticos. (Montenegro s.p.)

El sustantivo “negación” evoca la llaga no cicatrizada por la imposición del castellano entre las comunidades indígenas, una llaga tanto más abierta cuanto que Luis de Lión fue literalmente privado del kaqchikel que no le fue enseñado cuando era niño, aunque se tratara del idioma de su madre, y que sólo pudo aprender de adulto.

El caso de Humberto Ak'abal es algo distinto, puesto que es perfectamente bilingüe y escribe tanto en castellano como en k'iche'; su escritura se debate entre la lengua dominante que siente como extranjera y su idioma materno que aprendió a escribir de forma intuitiva y autodidacta debido a la ausencia de enseñanza y estandarización, en una tensión permanente entre ambas lenguas como lo manifiestan las reacciones encontradas de su lectorado:

A mí, a veces, se me critica diciéndome que por qué uso la lengua del conquistador, por un lado, y, por el otro lado, también se me critica: “¿para qué estás escribiendo en una lengua que nadie entiende, que sólo lo entienden ustedes allá? ¿sirve en otra parte del mundo?” Si yo fuera un pesimista o un fatalista a lo mejor casi me están diciendo que me calle, ¿no?, con la opción de quedarse mudo. Yo no lo veo desde ese lado. (Citado en Ollé 215)

Estas reflexiones evidencian la complejidad de la relación con la lengua de escritura de estos autores mayas. Los cuentos de Luis de Lión y Humberto Ak'abal están escritos mayoritariamente en la lengua dominante, pero ésta sufre un proceso de apropiación, de desestabilización, de alteración con el contacto con el otro idioma, pasando por una serie de hibridaciones que van de la yuxtaposición de la confrontación. Este otro idioma “habita” el texto en español y viene a tambalear su posición de dominación y a desestabilizar las relaciones de fuerzas entre ambos idiomas.

Una de las modalidades de esta cohabitación es la aparición de términos, expresiones o hasta frases en el idioma minoritario, que pueden señalarse en el texto mediante comillas o caracteres itálicos, y empleados sea por la voz narrativa, sea por los personajes. Así, los cuentos de Humberto Ak'abal, aunque escritos integralmente en castellano al contrario de algunos poemarios que el autor logró publicar en versiones bilingües castellano-k'iche', dejan aparecer numerosos términos en maya-k'iche', o hasta frases enteras, que afectan la di-

mención hegemónica del castellano. La presencia del k'iche' en el texto en castellano aparece como un verdadero desafío, tanto íntimo como colectivo, que desestabiliza la posición dominante del idioma principal. El tratamiento de los términos en k'iche' es variable según los cuentos, como podemos verlo en estos ejemplos, sacados de “La chilca” y “El bailador”:

Al día siguiente, el abuelo fue a buscar al “Ajq'ij” para que las limpiara del espanto, el anciano quemó incienso y pom y pronunció palabras mágicas y las asperjó con agua de un manantial virgen para sacudirles el espanto. (31)

Ayayayyy jodido, kin waj kinxojowik!

Gritaba, lloraba y se caía. Su mujer a duras penas lo arrastraba para llevárselo a casa. (133)

En el primer ejemplo sacado de “La chilca”, el término “Ajq'ij” aparece entre comillas y sin definición, en una frase que permite entender su sentido, mientras que el término “pom” se integra al texto sin comillas (notemos que esta palabra la acepta el diccionario de la RAE). En el segundo ejemplo, el proceso de hibridación es más complejo puesto que la frase pronunciada por uno de los personajes mezcla ambos idiomas, lo cual por un lado evidencia las relaciones complejas entre ellas, más allá de una relación de dominación, y por otro pone de relieve la posibilidad para una frase en k'iche' de funcionar de manera independiente en un texto literario. La presencia del k'iche' en los cuentos también se manifiesta en el empleo de nombres y apellidos mayas para los personajes, como Ralak, Kaqulja, T'urali, Koyopa', Xikali, así como en la toponimia (Kaqbachuy, Xolxatum) o hasta en la grafía como lo señala la ortografía del nombre “Xuan” en “El rapto”.

Pero es en el cuento “El Picasso que me espantó” en el que la desestabilización de la relación de dominación entre castellano y k'iche' se presenta como un verdadero proyecto decolonial, puesto que el marco espacial de este relato se caracteriza por el desplazamiento del sujeto maya-k'iche' hacia espacios del centro hegemónico: Viena y París. La presencia de frases en k'iche' ya no se puede considerar como una voluntad de realismo en la representación de un espacio rural guatemalteco, sino que posee un fuerte poder subversivo. Veamos esta primera ocurrencia de una frase en k'iche', cuando al principio del cuento el narrador se encuentra con Heidemarie:

–Saqirik, la utz awech, jas kubij ri qa tinimit jela?

Me quedé mudo. La bella austriaca rubia y de ojos azules me hablaba en maya-k'iche'. Ella había estado en mi pueblo y durante dos años aprendió a hablar nuestra lengua. (97)

La muchacha emplea el k'iche' en primera intención para dirigirse al narrador, lo que le confiere de facto el estatuto de idioma transnacional y vector de comunicación intercultural, y deconstruye su percepción hegemónica como un idioma local con alcance limitado. Dicha deconstrucción se completa con la descripción de las características físicas de Heidemarie que aparece como una

representación estereotipada del centro (rubia, ojos azules) y por la evocación de su estancia en el pueblo del narrador de la que volvió bilingüe gracias a su aprendizaje del k'iche' allá. La inversión de la situación lingüística se manifiesta así en la representación de esa joven occidental que viajó a un espacio contra-hegemónico para aprender un idioma que le sirve como nuevo modo de comunicación al volver a su país.

La desestabilización del castellano como lengua dominante es abordado de forma distinta en los cuentos de Luis de Lión, puesto que su idioma materno, el kaqchikel, no aparece directamente en el texto: se trata más bien del empleo de un castellano “mayanizado” que se convierte en lengua de escritura y por ende en lengua literaria. Así, existe una identificación estricta entre la voz narrativa y la de los personajes, que hablan todos lo que Arturo Arias designa como un “castellano de pueblo”:

Más específicamente, la voz narrativa articula el castellano *de pueblo*; es decir, es el castellano hablado por los mayas en la aldea el que juega el papel simbólico de articulador de una identidad, y es a partir de éste que el texto se desenvuelve. No es una voz que pretenda hablar *en nombre de* la población maya, sino una voz que habla junto con los mayas, que mezcla sus enunciaciones con las enunciaciones de los habitantes de la aldea en una hibridación sin límites. (168)

La recuperación de este “castellano de pueblo”, lenguaje hablado por las clases populares y campesinas de la población y en particular los mayas, como lengua privilegiada de expresión literaria conlleva una desestabilización entre los distintos polos del continuum lingüístico, con por un lado este lenguaje que puede considerarse como el basilecto y por otro el acrolecto que corresponde con el castellano estándar hablado por las clases privilegiadas y los ladinos. Este “castellano de pueblo” tiene entonces una connotación a la vez social y racial, lo que permite que el autor pueda expresarse en un lenguaje “mayanizado” sin tener que recurrir al kaqchikel, como en la cita siguiente sacada de “La Puerta del Cielo”:

En ese tiempo, todos los que ahora somos ya grandes, casados, cargados de hijos y penas, éramos una plebe de patojos tixudos, piojentos, media Castilla, que de lunes a sábado íbamos la mitad del día a la escuela y la otra mitad a trabajar duro en el monte y casi todo el domingo lo ocupábamos en ayudar en otras cositas a nuestros tatas, por ejemplo, barrer el patio, acarriar agua, ir a conseguir leña por si no había en la casa, cortar frutas para que nuestra nana las vendiera en el mercado, y sólo en la tarde, en la mera tarde de este día, cuando el sol se vuelve el pan de que se alimenta el volcán de Fuego, nos juntábamos un rato en el quiosco que está enfrente de la iglesia a jugar desconecta o en el pedrero donde ahora está la escuela nueva a jugar fútbol con una pelota de trapo para después terminar peliando, sacándonos sangre por una nada, por no tener que hacer otra cosa. (18)

La reproducción de la pronunciación con la desaparición de la “d” final en “mitá” y el reemplazo de la vocal “e” por la vocal cerrada “i” en “acarriar” y “peliando”, así como los términos “tixudos”, “tatas” y “nana” evidencian este “castellano de pueblo”, designado en el cuento por la expresión metalingüística

cuentacuentos para ilustrar su discurso. Si la primera onomatopeya representa el chirrido que hace la montaña al abrirse, la segunda onomatopeya tiene un sentido más rico puesto que no sólo evoca el galope del caballo sino también el nombre del dios de las montañas, Kabraqan, convirtiéndose así en una forma de encantación. Este doble sentido de la onomatopeya aparece también como una manera de revalorizar este modo de expresión que puede expresar mucho más que un sonido, y de sustituirse a un discurso descriptivo menos expresivo. La elección de la onomatopeya en lugar de la descripción para representar los sonidos participa de la afirmación de un discurso contra-hegemónico, lo que el crítico Rusty Barret denomina un “primitivismo estratégico”, es decir que el empleo de recursos considerados en los discursos hegemónicos como menos elaborados y característicos de culturas más primitivas permite su revalorización así como la crítica implícita de estos discursos (415).

Otros recursos estilísticos propios de la retórica maya aparecen en los cuentos de Luis de Lión, como por ejemplo el uso de la repetición, uno de los rasgos fundamentales del discurso maya según Laura Martín:

La repetición se valora mucho en el discurso maya, tanto en la conversación como en el discurso ceremonial. Las repeticiones pueden ser de sonido, forma, estructura y/o significado y en general se ve estos tipos en combinación. Se despliegan para formar patrones entrelazados de alta densidad. Estos patrones se utilizan con creatividad para construir estructuras paralelas. Estas estructuras pueden basarse o en la gramática formal idéntica o en la sinonimia de significado. (6)

En los cuentos estudiados numerosos ejemplos dan cuenta de las posibilidades que ofrece el uso de la repetición, como las que estructuran el relato en “El simio”, de Luis de Lión, mediante la recurrencia de una indicación temporal que remite repetidamente al *incipit* del cuento:

Para mí era una exageración que a los dictadores latinoamericanos se le [sic] representara en las caricaturas como a simios. Hasta que un día...(37)

Un día, por fin, vi a alguien. (39)

Un día llegó a la aldea un jeep con unos de aquellos hombres de lentes oscuros. (44)

Un día, el trasero me hizo así al ver que a la aldea llegaba el mismo aparato de fuerza que había usado el Dictador desplazado y que se estacionaba exactamente enfrente de la escuela. (51)

Estos fragmentos evidencian el recurso a la repetición anafórica de la expresión “un día” que permite introducir los momentos claves de la intriga vinculándolos siempre a la aserción del narrador al inicio del cuento. Otro ejemplo lo constituye el inicio del cuento “El inventor”, del mismo autor, mientras la voz narrativa enumera a los diferentes “Juanes” que viven en el pueblo:

Este es el pueblo de los juanes.

Está, por ejemplo, Juan Nana, el que no sólo es gordo como una madre sino que a toda madera le da vida porque es un escultor de milagros. Y Juan Caca, el del mismo olor de su nombre, pero que, sin embargo, siempre es invitado de honor en todas las reuniones.

Y Juan Hueso, el casi sin carne y sin sangre y que, para su suerte, vive junto al cementerio. Y Juan Burro, el viejo medio baboso que, adem1s, es due1o de un animalito orej3n que da las horas m1s puntual que los mejores relojes. Y Juan Poste, el insensible en su cuerpo, el quieto toda la vida, el firme cuando camina. (5)

La presentaci3n de los diferentes personajes se efect1a siempre siguiendo la misma estructura: primero su nombre, Juan, seguido por un sustantivo (Nana, Caca, Hueso, Burro, Poste) que completa el apodo, luego el empleo del pronombre demostrativo “el” seguido por una primera explicaci3n del nombre del personaje; despu1s aparece una conjunci3n de coordinaci3n (sino, pero, y) o un adverbio (adem1s) que permite articular la segunda explicaci3n del apodo dado a los diferentes Juanes.² Por otra parte, el humor de las descripciones, as1 como el juego con la polisemia de los nombres comunes empleados como nombres propios desvelan tambi1n otro rasgo constitutivo de la cosmogon1a maya, seg1n Laura Mart1n, que es la ambigüedad como revelador del potencial equivoco del lenguaje. Seg1n la investigadora, los juegos de palabras, las ambigüedades narrativas y las sinonimias son recursos estil1sticos que caracterizan el discurso maya (8). En este mismo cuento, Luis de Li3n juega con el lenguaje y en particular con los sin3nimos y ant3nimos, como se puede observar en el fragmento siguiente:

Y caminaba y crec1a, pasaba de patojo a hombre, pero comiendo de mi aire antema1ana y no comiendo de mi pan pasadoayer, no durmiendo en este lugar la noche siguiente y luego desvelando en otro lugar la noche pasada, y respirando porque ten1a que vivir, viviendo porque ten1a que morir, s1, muriendoviviendo, viviendomuriendo, muroviviendo, vivomuriendo; pero nunca hablando, nunca pensando, nunca so1ando porque a todo esto yo no ten1a derecho. Era juan sin historia... (9)

En esta cita, la frase muy larga puntuada por la sucesi3n de proposiciones entrecortadas por comas, as1 como el empleo recurrente de gerundios, confiere cierta musicalidad al discurso gracias a la repetic3n de sonidos nasales. La profusi3n de negaciones, as1 como el uso contradictorio de las indicaciones de tiempo, y la composici3n de neologismos a partir de ant3nimos, sean adverbios (antema1ana, pasadoayer) o verbos (muriendoviviendo, viviendomuriendo), ponen de manifiesto un manejo muy libre del lenguaje a la vez que se explotan todas sus potencialidades.

Los recursos estil1sticos empleados por Humberto Ak'abal y Luis de Li3n en sus cuentos aparecen como una forma de desestabilizar los discursos dominantes porque deconstruyen las jerarquizaciones entre lo culto y lo popular,

² Nos parece interesante notar las distintas ocurrencias del nombre Juan desprovisto de may1scula, ya sea en singular o en plural. En general, la voz narrativa emplea “juan” para referirse a s1 mismo en contraste con los otros Juanes del pueblo: “juan sin may1scula, juan sin apellido, juan sin apodo” (de Li3n 9), para se1alar la ausencia de una identidad fija. Pero por otra parte, la p1rdida de may1scula del nombre Juan provoca una antonomasia que hace de “juan” un nombre com1n, lo cual remite a la costumbre racista que tienen los ladinos de designar a todos los ind1genas con el mismo nombre, borrando as1 su identidad individual. En el cuento, el uso de este nombre com1n para designar al protagonista as1 como la reapropiaci3n del nombre Juan con los distintos apodos que individualizan a los personajes, representan a la vez una denuncia y una reivindicaci3n identitaria.

entre lo escrito y lo oral, entre lo literario y lo lúdico. El conjunto de estas prácticas conforma una realidad estética que se aleja de la literatura hegemónica y participa de la constitución de lo que llamamos el nuevo cuento maya.

Conclusión

El análisis de una selección de cuentos de los escritores mayas guatemaltecos Luis de Lión y Humberto Ak'abal permite cuestionar el espacio que ocupa esta producción literaria en el campo cultural dominante, fuertemente occidentalizado. Son textos que, por su forma, tienden a alejarse de las prácticas literarias hegemónicas sin dejar de adoptar parcialmente sus modos de expresión, como por ejemplo la denominación genérica de “cuentos” o la escritura en castellano. Los obstáculos a la expresión de voces mayas, impuestos por las circunstancias históricas y culturales, se resuelven gracias a estrategias subversivas que permiten la expresión de una “historia desde el otro”, que comparte y universaliza el pensamiento maya y defiende su capacidad expresiva. Esta “historia desde el otro” se caracteriza, como lo hemos señalado, por la ambigüedad, sea ésta genérica –los “relatocuentos” de Ak'abal o los “cuentos testimonio” de Luis de Lión– o discursiva, con el uso de recursos estilísticos propios de la cultura maya.

Así, la característica del nuevo cuento maya es que se desarrolla a partir de los modelos hegemónicos, a los que desestabiliza y deconstruye desde dentro. De esta forma, estos discursos contra-hegemónicos negocian su relación tanto con la modernidad occidental al manejar sus formas culturales, como con la tradición milenaria de sus ancestros al recuperar modos de expresividad que les son propios.

Obras citadas

- Achúgar, Hugo. “Historias paralelas / ejemplares: la historia y la voz del otro”. *La voz del otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Ed. John Beverley y Hugo Achúgar. 2da edición. Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 2002. 61-83. Impreso.
- Ak'abal, Humberto. *De este lado del puente: relatocuento*. Guatemala: Ediciones Tz'ukulik, 2006. Impreso. Impreso.
- Arias, Arturo. “Luis de Lión, Dante Liano y Méndez Vides: Textualidad y tendencias discursivas antes y después de las masacres”. *La identidad de la palabra: Narrativa guatemalteca a la luz del nuevo siglo*. Guatemala: Artemis & Edinter, 1998. 161-190. Impreso.
- Barrett, Rusty. “Ideophones and (non-)arbitrariness in the K'iche' poetry of Humberto Ak'abal”. *Pragmatics and Society* 5.3 (2014): 406-418. Impreso.
- Barrientos Tecún, Dante. “Voces mayas en Guatemala. Luis de Lión: ‘¡yo, un indio adolescente / del brazo de una niña española!’ ”. *L'Ordinaire Latino-Américain* 197 (julio-septiembre 2004): 43-52. Impreso.
- Deleuze, Gilles, y Felix Guattari. *Kafka: por una literatura menor*. Trad. Jorge Aguilar Mora. Ciudad de México: Era Ediciones, 1978. Impreso.

- De Li3n, Luis. *La puerta del cielo y otras puertas*. Guatemala: Editorial Artemis Edinter, 1995. Impreso.
- García, Claudia. "Literatura testimonial indígena en Guatemala (1987-2001): Víctor Montejo y Humberto Ak'abal". Tesis doctoral. University of Florida, 2005. Impreso.
- Martín, Ix'loom Laura. "Luis de Li3n y la persistencia de la tradición ret3rica maya". *Memorias del Congreso de Idiomas Indígenas de Latinoamérica-II*. Austin: University of Texas, 27-29 de octubre de 2005. 1-15. Web.
- Montenegro, Gustavo Adolfo. "Luis de Li3n: Yo siempre tuve un cielo". *Prensa Libre* 4 de mayo 2004. Web.
- Oll3, Marie-Louise. "Entretien avec Humberto Ak'abal". *Caravelle* 82.1 (2004): 205-223. Impreso.
- Perdu-Ortiz, Vanessa. "*3crire dans les marges: (r)3volutions de la nouvelle centram3ricaine contemporaine (1970-2000)*". Tesis doctoral. Aix-Marseille Universit3, 2018. Impreso.