

Universidad de Tartu
Facultad de Filosofía y Letras
Escuela de Lenguas y Culturas del Mundo
Filología Hispánica

Trabajo de fin de máster

El origen y la originalidad en la obra poética de Humberto Ak'abal

Autora: Maris Kilk

Director: Jüri Talvet PhD

Codirector: Óscar Ortega Arango PhD
(Universidad Autónoma de Yucatán)

Tartu 2015

<i>Índice</i>	2
Introducción	4
I EL CONTEXTO: el origen de la creación en la cosmovisión maya	11
1.1. El análisis del fragmento sobre el origen cósmico en el Popol Vuh	12
1.2. En comparación con el conocimiento científico	21
1.3. En comparación con el simbolismo en la cosmogonía maya	24
1.4. La conclusión sobre la naturaleza del origen de la creación en la cosmovisión maya	27
II EL ORIGEN DE LA CREACIÓN POÉTICA	27
2.1. El origen de la creación poética en la obra de Humberto Ak'abal en relación con el origen de la creación cósmica	27
2.1.1. Características del origen cósmico en las imágenes del relato “Al lado del camino”	29
2.1.2. La manifestación del origen y la cosmovisión maya en la vista “plena” del poeta	30
2.1.3. Ejemplos de la relación del origen, la creación y la claridad de la vista en poemas	34
2.2. El origen de la creación, la cosmovisión maya y la vista “plena” del poeta en relación con el lenguaje poético universal	36
2.2.1. La revelación del “otro” – la iluminación de la realidad originaria	38
2.2.2. La “otredad” – la identidad verdadera	40
2.2.3. El encuentro de la visión poética y la cosmovisión maya en el origen	42
2.2.4. El llamado de la poesía	44
2.3. La conclusión sobre el origen de la creación poética en la obra de Humberto Ak'abal	45
III LA CREACIÓN POÉTICA DESDE EL ORIGEN	46
3.1. <i>El sacerdote de la palabra</i>	46
3.2. <i>El guardián de la caída de agua</i>	53
3.2.1. El centro sacral y el eje del cosmos maya: la movilidad versus <i>axis</i>	53

<i>mundi</i> en la poesía de Humberto Ak'abal	
3.2.2. La identidad funcional: el poeta del movimiento	60
3.2.3. El origen y la originalidad	67
Consideraciones finales	74
Bibliografía	80
Kokkuvõte	84

Introducción

Humberto Ak'abal

Humberto Ak'abal (1952), poeta maya-k'iche'¹, nació en Momostenango², Guatemala, donde vive en la actualidad. Después de dejar la escuela a los 12 años, ha sido autodidacta. Ak'abal es considerado uno de los más importantes poetas guatemaltecos hoy en día. Su obra, escrita en k'iche' y en español, ha sido traducida al francés, inglés, alemán, italiano, portugués, hebreo, árabe, escocés, húngaro y estonio, y reconocida por los siguientes premios: "Quetzal de Oro APG 1993" otorgado por la Asociación de Periodistas de Guatemala; Diploma Emeritíssimum por la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala (1995); Premio Internacional de Poesía Blaise Cendrars de Neuchatel, Suiza (1997); Premio Continental "Canto de América", otorgado por la UNESCO, México (1998); Premio Internacional de poesía "Pier Paolo Pasolini", Italia (2004); Condecorado "Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres" por el Ministerio de Cultura de Francia (2005); Fellowship John Simon Guggenheim, N.Y. USA (2006). En 2003 declinó recibir el Premio Nacional guatemalteco de literatura "Miguel Ángel Asturias".

La obra publicada de Ak'abal es numerosa. Algunos de sus libros son reeditados hasta por la tercera ocasión. El poeta ha sido invitado a congresos, encuentros y recitales en Alemania, Argentina, Austria, Colombia, Costa Rica, El Salvador, España, Estados Unidos, Francia, Guatemala, Honduras, Italia, Japón, México, Panamá, Suiza y Venezuela.

Sus libros de poesía son los siguientes: „Ajyuq“ – „El animalero“ (1990, 1995, Guatemala); „Chajil tzaqibal ja“ – „Guardián de la caída de agua“ (1993, 1994, 1996, 2000, Guatemala); „Hojas del árbol pajarero“ (1995, 1999, Guatemala); „Lluvia de luna en la cipresalada“ (1996, Guatemala); „Hojas solo hojas“ (1996, Guatemala); „Retoño salvaje“ (1997, México); „Ch'analik ek'eje nabe mul“ – „Desnuda como la primera vez“ (1998, México; 2000, 2004, Guatemala); „Con los ojos después del mar“ (2000, México); „Gaviota y sueño“: „Venecia es un barco de piedra“ (2000, 2004, Guatemala); „Ovillo de seda“ (2000, Guatemala); „Corazón de toro“ (2002, Guatemala); „Detrás de las golondrinas“ (2002, México); „Kamoyoyik“ – „Oscureciendo“ (2002, Guatemala); „Remiendo de media luna“ (2006, Guatemala; 2006

¹ Uno de los 22 pueblos mayas de Guatemala, de entre 1 y 2 millones de personas en el altiplano del país.

² Municipio en el departamento de Totonicapán en el altiplano occidental de Guatemala. Actualmente una de las áreas más tradicionales de la cultura maya, que mantiene en uso del calendario sagrado de 260 días. La cabecera municipal es conocida por sus centros ceremoniales precolombinos, donde el culto antiguo sigue en práctica.

Venezuela); „Raçon chi'aj“ – „Grito“ (2004, 2009 Guatemala); „Uxojowem labaj“ – „La danza del espanto“ (2009, Guatemala); „Las Palabras Crecen“ (2009, España; 2010 Guatemala); „Tukelal“ – „Solitud“ (2010, Guatemala); „Are jampa ri abaj kech'awik“ – „Cuando las piedras halan“ (2012, España, 2014, Guatemala).

Sus antologías son las siguientes: „Tejedor de palabras“ / „Ajkem tzij“ (1996, Guatemala; 1998, México; 2001, 2012, Guatemala); „Cinco puntos cardinales“ (1998, Colombia); „Saq'irisanik: cielo amarillo“ (2000, España); „Todo tiene habla“ (2000, España); „Arder sobre la hoja“ (2000, México); „Warinaq balam“ – „Jaguar dormido“ (2001, Guatemala); „Aqaj tzij“ – „Palabramiel“ (2001, Guatemala); „Otras veces soy jaguar“ (2006, Guatemala); „Ri upalaj ri kaqiq“ – „El rostro del viento“ (2006, 20012, Venezuela); „100 Poemas de amor“ (2011, Guatemala); „La palabra rota“ (2011, Colombia); „Donde los árboles“ (2011, España); „Ega kivid pole tummad„ (2012, Estonia); „Sueños de floripondio“ (Biblioteca Americana, Estampa Ediciones 2014, Madrid, España).³

Sobre el objeto de estudio

La obra de Humberto Ak'abal ha sido destacada por su calidad poética en el marco la literatura universal, a diferencia de la mayor parte de poetas contemporáneos de pueblos autóctonos americanos, cuya creación circula en medios reducidos. En la reseña del libro, “Memoria e invención en la poesía de Humberto Ak'abal” de Sánchez Martínez, se concluye que *la obra de Ak'abal es poesía, literatura universal, cuyo valor no está en el apelativo “indígena”, sino en la calidad de sus versos y los escenarios de diálogo que posibilita* (Vargas 2013: 5). Al mismo tiempo, es notable y frecuente que, en la crítica, las reseñas y los diversos análisis sobre su obra, se explique el alto valor poético en ella con la cosmovisión ancestral de la cultura k'iche': *la luminosidad de la poesía de Humberto Ak'abal es selvática. Su esencia tiene sus orígenes en la tradición literaria guatemalteca más remota. Sus versos tienen una gran profundidad poética, están enraizados en la filosofía de su pueblo* (Carlos López 2010: 15). *En la sencillez, que es su principal característica, confluyen la mentalidad bullente y luminosa de un pueblo, su sentido de la vida /.../ La novedad está en que debajo de las palabras escritas en castellano hay toda una estructura de pensamiento indígena acaso más lúdica y primorosa* (Francisco Morales Santos 1996: 8). Y, de forma aún más clara:

³ Los datos de la biografía provienen de las páginas web: <http://umbertoakabal.blogspot.com/2008/08/biografia.html>, http://es.wikipedia.org/wiki/Humberto_Akabal y <http://marilyn444.blogspot.com/2007/11/bibliografia-de-humberto-akabal.html>. (21.05.15)

Ak'abal se vuelve grande y crece en sus poemas a fuerza de recoger en ellos la sabiduría, la cosmovisión, la relación con la naturaleza que ha heredado de su pueblo originario, el Maya-k'iche' (Aguilera López 2015).

A raíz de esto, se dibuja una interesante relación entre el fenómeno de éxito de esta obra como poesía de calidad universal, por un lado, y la esencial presencia de la tradición cultural maya-k'iché en ella, por el otro. El hecho de que en la obra de Ak'abal se encuentren ecos de Popol Vuh, de los libros de Chilam Balam y de otros grandes textos de la literatura maya (León-Portilla 2004: 744), parece ser ligado a los valores poéticos en ella, como a su *capacidad de percibir y expresar esencias* (Monteforte Toledo⁴). Sin embargo, no tenemos conocimiento acerca de estudios que hayan tratado de ofrecer una explicación a esta relación.

El presente trabajo parte de un interés inicial de entender, en términos generales, de qué manera la cosmovisión k'iche' con sus cualidades, presentes en poemas de Ak'abal, así como en textos coloniales como el Popol Vuh, confluye con los valores universales de la poesía.

En una búsqueda por visibilizar características en común en la visión del mundo maya y en el arte poético, hemos notado, como punto de partida, que el concepto de la creación poética en la obra de Ak'abal comparte cualidades con la creación primordial en la cosmogonía maya. Así, en esta ocasión optamos por concentrarnos en lo referente a la creación que – nudo polisémico y polivalente, que llama a desarrollarlo y, al mismo tiempo, como columna vertebral, mantiene unido el cuerpo del estudio –, para llegar a explicar algunos aspectos conectores de valores culturales y artísticos en la obra Ak'abal.

Nos motiva la posibilidad de ver la poesía maya en un contexto más amplio y universal para que pueda revelar su mérito como arte de la composición poética, y, al mismo tiempo y con tal finalidad, asimilarla como antigua y compleja filosofía en imágenes, para comprender su naturaleza interna que le posibilita mantener autenticidad y cobrar originalidad en la gran escala de la poesía universal.

Sobre la metodología y las fuentes

Como enfoque metodológico de este trabajo, nos apoya la tradición de la literatura comparada cuyos principios, resumiendo un artículo de Jüri Talvet en este tema (Talvet 2005a), son la

⁴ Cita disponible en: <http://www.babab.com/2011/10/11/recital-de-humberto-akabal-en-maria-pandora-madrid/>

comparación y la simbiosis en muchos niveles, lo que permite y hasta requiere utilizar una variedad de métodos de investigación para abarcar las dinámicas entre la realidad interior de la obra literaria y otra exterior (la cultura). En ello no existen técnicas preparadas. Para comprender las vastas relaciones entre la literatura y la realidad que la rodea, y describir el objeto exclusivo de la ciencia literaria, el lenguaje poético, se necesita hacer uso de la intuición y sensibilidad combinada con la razón (Talvet 2005a).

Claro está que para tratar la relación de nuestro interés, siendo esta de carácter meta-poético, es posible partir de asociaciones muy diversas y, finalmente, no existe un solo camino ni respuestas únicas en ello. Con lo presente se pretende mostrar un acercamiento posible con interpretaciones provenientes del proceso del trabajo, teniendo como el principal punto partida los textos primarios y las relaciones intertextuales. En ello, para una afinación de significados, nos es de gran utilidad el método de la lingüística contrastiva. Como fuente de comparación tenemos los frutos de trabajo en distintos campos de investigación, incluyendo los estudios realizados sobre prácticas culturales estrechamente ligadas al tema del estudio.

El lenguaje y la expresión en la obra de Humberto Ak'abal son, a primera vista, simples, por lo que, al lector no conocedor de la cultura k'iche', o de la herencia maya en general, puede resultar tentativo subestimar la verdadera profundidad de contenidos, de los que viene fortalecida su poesía. Partiendo de la ideal de la literatura comparativa de llegar a crear amplias extensiones sobre la literatura y sus relaciones con todo lo que no es la literatura (Talvet 2005b: 98), creemos que, con el fin de explorar la obra de este autor y sus significados en el contexto de la poética universal, debemos tratar de entenderlos en el ambiente particular en que nacieron. Esto implica conocer los textos de la tradición k'iche', y los estudios sobre la última, para comprender los poemas de Ak'abal en su contexto cultural y apreciar los lazos que desde allí – de una cosmovisión particular – la llevan a la poesía universal.

El principal material del estudio son los textos de la obra poética de Humberto Ak'abal, de los libros y antologías que mencionamos en la bibliografía. La fuente de gran importancia son, también, las entrevistas realizadas con el poeta.

En el primer capítulo, analizamos comparativamente tres traducciones de un fragmento del Popol Vuh, cuyos resultados nos ofrecen una base conceptual para estudiar la poesía de Ak'abal desde la panorámica k'iche'. El Popol Vuh, en la traducción de Dennis Tedlock (1996), así como otras obras de la literatura colonial maya, entre las que tenemos a nuestra

disposición “Título de los señores de Totonicapán”, “Memorial de Sololá. Anales de los cakchiqueles” y “Libro de Chilam Balam de Chumayel”, ofrecen una valiosa oportunidad de conocer los valores culturales en los pueblos mayas transmitidos por las manifestaciones artísticas, cuyo estudio nos lleva a reconocer una tradición que continúa a través del tiempo y del diálogo en los rezos, plegarias y cantos que aún se realizan en ceremonias en el área maya y que siguen dando sentido a una cosmogonía ligada a la vida y a la muerte. A su vez, estas expresiones han influenciado la lírica de poetas contemporáneos que recrean sus valores (De la Garza 2001: 10). La importancia de estas fuentes directas queda confirmada en palabras de Ak’abal: *mi poesía se nutre de esos valores que pasan desapercibidos para los que no conocen nuestras lenguas, en ella hay una manera de ver y de sentir que parte de nuestra idiosincrasia* (Cingani 2005).

Cabe mencionar, por ello, como método complementario, un breve análisis de la metonimia de palabras clave en k’iche’ en los poemas de Ak’abal, que hemos intentado con el fin de facilitarnos el acceso a la cognición del mundo que comparten los hablantes de esta lengua, y cuyos resultados nos son ayudan en profundizarnos en el significado y las connotaciones de varios conceptos a lo largo del trabajo. En ello, junto a los estudios sobre la lingüística maya, nos sirvieron de fuente los diccionarios de la lengua k’iché.

De las pocas fuentes constantes en representar la perspectiva de la cosmovisión maya a la hora de proponer interpretaciones a textos y prácticas culturales k’iche’, se destacan los relevantes estudios de Barbara y Dennis Tedlock, quienes se introdujeron en el contexto maya de Momostengo no sólo por medio de la lengua, sino también por las prácticas de conocimientos ancestrales, cuando fueron enseñados a leer los sueños, los presagios y los ritmos del calendario maya (Tedlock 1996: 18). En “Time and the Highland Maya”, *Barbara Tedlock sharply refocuses our vision of time’s reading in the highland Guatemala realm of the Quiché. Combining anthropological fieldwork with formal apprenticeship to a diviner in Momostenango and grounding herself in a “human intersubjectivity” who’s primary medium is language, she enters into the Quiché context of communicative interaction known as “ch’obonic, to divine, to understand*⁵. Para comparaciones con una realidad histórica-social, contamos con la obra del reconocido investigador de la sociedad k’iche’, Robert Carmack: “La historia social de los k’ichés” (2001).

⁵ Nathaniel Tarn, en el prólogo de „Time and the Highland Maya“, de Barbara Tedlock.

Se recurrirá, críticamente, a otros estudios realizados sobre aspectos de la cultura maya, entre los que hay, también, trabajos acerca de la poesía de Ak'abal en el contexto cultural (Kahn 2008) y sobre sus mecanismos poéticos que se evidencian en el proceso de la auto-traducción del k'iche' (Restrepo et. 2010); así como a una variedad de investigaciones sobre las formas y el simbolismo del discurso tradicional maya (Martin 2007), sobre maneras de decodificar contenidos culturales de la oralidad maya (Viereck 2007), sobre la retórica, narrativa y lenguaje poético maya desde sus ejemplos del período clásico hasta nuestros días (Craveri et. 2012), y sobre la cosmogonía maya (De la Garza 1998, 1995), (Morales Damián 2006), (Sotelo Santos 2012, 1998).

Asimismo, la *poesía que recorre siglos, sale de la "obra" y transita entre piedras, códices, copal y huipiles*, como se ha dicho sobre la obra de Ak'abal (Restrepo et. 2010), tiene como fuente de referencias válidas el arte tradicional de tejidos, un rico almacén de símbolos y contenidos sagrados, cuya sobrevivencia ha sido tan relevante para el pueblo que su escritura, por siglos, no se ha confiado sino en manos de las tejedoras.

Últimamente, como base teórica sobre las cualidades de la poesía universal, nos ayudan los libros "El arco y la lira" de Octavio Paz (2011) y "El llamado y el don" de Alberto Blanco (2011).

Sobre el procedimiento

En las siguientes páginas, se prosigue con la búsqueda por abarcar, dentro de los límites que posibilita el formato de este trabajo, las relaciones de autenticidad y universalidad en la creación poética de Humberto Ak'abal, en un análisis que se compone de tres partes:

En el primer capítulo, a manera de profundizarse en la perspectiva cultural, se enfocará en la concepción k'iche' sobre el origen del universo, que se compara, brevemente, con el conocimiento científico del mismo. En el segundo capítulo, se relacionan los resultados, obtenidos en la primera parte, con el principio de la creación poética de Ak'abal, por un lado, y con el concepto del origen poético en el contexto universal, por el otro. En el tercer capítulo, se reflexiona, a partir de la panorámica proporcionada, sobre la creación poética de Ak'abal en el contexto cultural k'iche', donde se revelan cualidades y valores universales en su obra.

Agradecimientos

Agradezco, por su apoyo y confianza, a los directores de este trabajo, y a mi familia.

El estudio se realizó con la beca del programa nacional Kristjan Jaak, establecido por la Fundación Archimedes y el Ministerio de la Educación y Ciencia de Estonia.

Al recuerdo de mi padre.

A la vida de mi hijo.

*Ven. Siéntate conmigo en el césped
antes de que otro césped crezca con tu polvo y el mío.*

Omar Jayyam

I EL CONTEXTO: el origen de la creación en la cosmovisión maya

Se trata de palabras antiguas, las más enraizadas en la comunidad indígena de donde es oriundo Humberto Ak'abal, testigo de la creación, de los sonidos ordenados a la obediencia de la voz, destinados a revelar la importancia de asuntos, materias y orígenes de la tierra todoparida (Illescas 2007: 11).

Con el fin de llegar a reflexionar sobre la autenticidad y la universalidad en la obra poética de Humberto Ak'abal, y, para ello, analizar el principio de la creación poética en el contexto de la creación primordial – asociación presente en imágenes de Ak'abal sobre el origen de su poesía –, buscamos, en este primer capítulo, a manera de contexto, describir el origen de la creación del universo (que podría llamarse, entre otros, la energía primordial, el principio vital, la fuerza genésica, la fuente de la creación), tal como se presenta en la cosmovisión maya, y en una breve comparación con el mismo principio cósmico en el conocimiento científico. Esta descripción se derivará de un análisis contrastivo y nos servirá como base de comparación sobre aspectos de la cosmovisión maya a lo largo de este trabajo.

Se ha dicho que, a menos que se descubra alguna otra obra de magnitud semejante, el Popol Vuh parece permanecer como la „estera“ o el lugar del Consejo, al cual remitirnos para comprender los fundamentos de la civilización maya (León-Portilla 2004: 475). Este Libro del Consejo, texto sagrado para los k'iche's, comienza, en el primer capítulo, con la escena del estado cósmico antes de la creación (Tedlock 1996: 64). Se trata de un fragmento denso en lenguaje poético que, a nuestro juicio, contiene características significativas acerca del principio creativo en la cosmovisión k'iche'. Dice, también, Gaspar Gonzáles, escritor y el primer investigador maya de literaturas de su tradición, que en este libro del consejo *está escrito la esencia de la vida del pueblo, los secretos hieráticos que estaban en manos del consejo de los ancianos quienes interpretaban los mensajes para la comunidad* (González 1997: 73). Ahora, al lado del gran texto colonial, existe un amplio simbolismo, aún circulando en la cultura, acerca del mismo principio vital que, desde los códices y estelas prehispánicas hasta los textos de la tradición oral y la practica adivinatoria k'iche', ha sido heredado por la línea de los sacerdotes-chamanes tradicionales.

A continuación se propone definir las cualidades del origen de la creación cósmica a partir del análisis lingüístico y retórico del texto del fragmento señalado del Popol Vuh en tres traducciones: de Adrián Recinos (1947), Adrián Chávez (1981) y de Tennis Tedlock (1985), contrastadas entre sí y con el texto original. El conjunto de cualidades como resultado del análisis del texto será contrastado, a su vez, con las características otorgadas a la naturaleza del principio creativo por los principales símbolos culturales. En ello, nos apoyamos, sobre todo, en los siguientes estudios: “Rostros de lo sagrado en el mundo maya” de Mercedes de la Garza, “Las ideas cosmológicas mayas en el siglo XVI” de Laura Elena Sotelo Santos, “El arte como expresión de lo sagrado” de Beatriz de la Fuente; “Time and Highland Maya” de Barbara Tedlock, y el “Libro de Chilam Balam de Chumayel” en traducción de Antonio Mendiz Bolio.

1.1. El análisis del fragmento sobre el origen cósmico en el Popol Vuh

El libro, conocido hoy como Popol Vuh, fue escrito, usando el alfabeto latino, en la lengua maya-k'iche', hacia mediados del siglo XVI, por miembros de tres linajes nobles de más alto rango entre los señores del reino k'iche' (Tedlock 1996: 25). *Existe casi la certeza de que el texto se basó en material obtenido de varias fuentes: un códice jeroglífico o una combinación de varios códices, así como en relatos orales tradicionales* (León-Portilla 2004: 475). Así, este texto se considera precolombino, puesto que *casi todos los investigadores coinciden en que es el resultado de asentar en papel una tradición oral más antigua* (Sotelo Santos 2012). Desde que el manuscrito fue descubierto, a principios del siglo XVIII en Chichicastenango, Guatemala, por el sacerdote español fray Francisco Ximénez, quien mismo lo transcribió y castellanizó, se han hecho numerosos esfuerzos por traducir esta obra a otras lenguas. La traducción *más conocida y aceptada de las traducciones al español proviene de Adrián Recinos, publicada en 1947 por el Fondo de Cultura Económica de México, con el título de Popol Vuh* (Valencia Solonilla 2000), y es a la que hace referencia también León-Portilla en su antología de la literatura mesoamericana (2004: 477; 480-555). León-Portilla, sin embargo, no menciona, en la lista de las traducciones, el trabajo de Adrián Inés Chávez (publicado en 1981), que es prácticamente desconocido por el gran público y la crítica especializada, aunque representa, según consideraciones de algunos autores que lo conocen, *la más lograda y auténtica de las versiones al español de la que es considerada la obra literaria más extensa y compleja de las letras prehispánicas* (Valencia Solonilla 2002). Tanto Recinos como Chávez tuvieron como fuente el manuscrito de Ximénez, que, después de un largo viaje, había

llegado a la Biblioteca Newberry de Chicago. Mientras que Recinos, al mismo tiempo, siguió el ejemplo de la traducción realizada al francés en 1861 por Charles Etienne Brasseur de Bourbourg (Valencia Solanilla 2000), Chávez tuvo la ventaja de tener el maya-k'iche' como lengua materna y tener acceso más directo a la *visión del mundo acorde con el sentido original del texto sagrado* (Valencia Solonilla 2002). *El Popol Vuh de Adrián Recinos y el Pop Wuj de Adrián Inés Chávez ofrecen traducciones muy distintas, con valores literarios y cosmogónicos disímiles, que es preciso destacar y estudiar* (Valencia Solonilla 2002). La tercera fuente para este análisis es la traducción al inglés por Denis Tedlock (publicación de la primera edición en 1985), realizada en colaboración con Andrés Xiloj Peruch, sacerdote y adivino de tradición del pueblo de Momostenango, y con un comentario basado en el conocimiento ancestral de los k'iche's contemporáneos.

León-Portilla señala que la interpretación del k'iche' a una lengua europea presenta tantas posibilidades de variación que hay dificultades para seguir la correspondencia entre las versiones de Tedlock y Recinos (León-Portilla 2004: 478). No sabemos si, con ello, se refiere a que esta traducción sería menos complicada a cualquier otra lengua que no sea indoeuropea. Pero lo que posiblemente quiere decir este autor es que la dificultad está en que, en el idioma maya se tiene que ver con una estructura y una cosmovisión esencialmente distintas a las de las lenguas indoeuropeas, lo que implica escoger entre caminos de traducción, a veces, muy alejadas entre sí, desde un intento de acercarse al contexto cultural del texto de origen hasta una domesticación del mismo. Cabe mencionar, también, que *ha habido numerosos autores que han hecho investigaciones sobre esta joya de la literatura maya, pero lamentablemente no contamos con abundantes trabajos mayas actuales que se pronuncien al respecto, a partir de un análisis y traducción desde su propia visión. /.../ Mediante elementos lingüísticos y culturales podrían los mayas aportar mayores datos en la interpretación del Popol Vuh, ya que muchos de sus contenidos subsisten en la vida maya* (González 1997: 75).

Por esto último, se destaca una nueva edición revisada de Tedlock que, junto a sus ayudantes k'iche's, y apoyándose también en logros actuales en el campo de estudios mayas, recogió nuevos datos que hicieron posible detectar, entre otros, errores de redacción en el manuscrito, introducir cambios en la interpretación y en la traducción. Algunos de estos cambios, como dice el traductor, son *subtle refinements and [there are] others that readers of the previous edition may find surprising.* (Tedlock 1996: 15)

A continuación presentaremos, junto al texto original, las tres traducciones del párrafo, para comenzar su análisis contrastivo mediante una lectura cuidadosa:

Are utzijoxik wa'e: k'a katz'ininoq, k'a kachamamoq, katz'inonik, k'a kasilanik, k'a kalolinik, katolona puch upa kaj. (Tedlock 1996: 221)

This is the account here it is: Now it still ripples, now it still murmurs, ripples, it still sighs, still hums, and it is empty under the sky. (Tedlock 1996: 64)

Relato de lo que todavía era silencio, vibración, fermentación. Vibraba, espasmaba, palpitaba, es decir, cuando el cielo estaba vacío. (Chávez 1981: 33)

Esta es la relación de cómo todo estaba en calma, en suspenso, todo en calma, en silencio, todo inmóvil, callado, y vacía la extensión de cielo. (Recinos 2012: 169)

Este texto sobre el origen de la creación es de los fragmentos poéticos más tensos en el Popol Vuh. Es interesante observar, primero, que la tensión en esta oración se crea entre cinco verbos, así como son los cinco puntos cardinales – cuatro esquinas y el centro –, entre los que se extiende el universo (Recinos 2012: 168). Además, cuatro de los verbos en k'iche', cuyas raíces son: tz'inin-, chamam-, tz'inon- y lolon-, contienen aliteración reduplicativa (Tedlock, 1996: 221), lo que puede indicar una mayor intensidad en la acción de parte de ellos. Tal vez no sea casualidad este detalle, ya que el mayor peso en la extensión cósmica cae, simbólicamente, en los cuatro lados y las cuatro esquinas (Tedlock, 1996: 63-64).

Todos los cinco verbos en la versión original son onomatopéyicos, abriendo la lengua hacia la imitación de lo que se está extendiendo afuera de ella, en lo vacío del cielo primordial. De esta manera, aunque los sonidos en la poesía k'iche' parecen, en ocasiones, tener más importancia que la sintaxis, están siempre en el servicio del significado. (Tedlock, 1996: 204) Tedlock, con el fin de conservar esta relación íntima entre la forma y el contenido en la traducción, así como para mantener la movilidad del significado de las voces onomatopéyicas, ha propuesto usar sonidos con sentidos cercanos en inglés que se pueden expresar en verbos. En las dos traducciones en español, de Chávez y de Recinos, se ha optado por un camino distinto y acercarse al texto k'iche' por vía interpretativa; estas interpretaciones, a su vez, resultan en dos concepciones sorprendentemente alejadas entre sí.

Los textos de Chávez y de Tedlock se asemejan en el esfuerzo por expresar el contenido cosmológico original. Si Tedlock encontró su punto de partida en un ambiente de sonidos (con verbos „ripple“, „murmur“, „sigh“, „hum“), Chávez, de su parte, ha captado una imagen similar expresando movimientos vibratorios, característicos al propio ambiente de sonidos. Y aquí cabe señalar que para el oído del hablante nativo en k'iche', como explica Tedlock, este fragmento compone un sonido de caos, pero no un caos salvaje e irracional como en los mitos occidentales, sino, precisamente, un caos de vibraciones y pulsaciones (Tedlock, 1996: 204).

La versión de Recinos, en contraste, presenta una imagen estática de un estado “en calma”, “en suspenso” y “callado” que carece de toda alusión a actividad. Las cinco voces de base en formas verbales se han convertido en adjetivos y, además, de carácter pasivo. Compárese, por ejemplo, “vibración” con “en calma”, “fermentación” con “en suspenso”. Su “inmóvil” es del todo estático, en comparación con lo que “espasmaba” en la traducción de Chávez. “En calma”, aparte de sugerir el silencio y la falta de movimiento, incluye también una posible connotación a la inercia, así como a la indiferencia, lo que contrasta, en su conjunto, con la agitación en el campo semántico de “ripple” en la versión de Tedlock. “En suspenso” indica un estado en reposo, pero también la expectación impaciente y ansiosa por el desarrollo de un suceso. Se entiende, a partir del texto de Recinos, que ante la creación del universo había una espera, abstracta y pasiva a que algo sucediera sin la participación activa de lo que ya existía. Porque, de hecho, no puede existir, en la ontología occidental, una entidad activa antes de la existencia. Y, quizás, esta aparente contradicción (para la retórica occidental) haya sido la razón por la que el traductor trató de evitar el uso de formas verbales y un sujeto en acción, sustituyéndolos con un “todo inmóvil” que equivale, en la impresión que deja, a la nada: porque dice el mismo texto dice el cielo aún estaba vacío. De esta manera, Recinos convierte la oración principal en algo que no se contradiga, según los criterios del pensamiento occidental, con lo vacío del cielo. En el pensamiento maya, sin embargo, no surgen contradicciones de este tipo y, además, en este caso no se parece referir a algo inexistente, sino, como veremos en adelante, a algo invisible para el ojo humano.

Tanto Chávez como Tedlock han optado por conservar, en el texto, la existencia de un sujeto en acción, que podría llamarse, tal vez, la energía originaria o la conciencia cósmica. Chávez encuentra la manera de expresarlo en una abstracción sutil por medio de la forma neutra del artículo “lo” aunque, al mismo tiempo, transforma en sustantivos los primeros verbos, disminuyendo, por un grado, el carácter activo de la expresión. Tedlock, de su parte, brinda

una traducción literal y usa el pronombre personal “it”, manteniendo, también, los verbos activos, de manera que aparecen en el texto original. Queda claro, en ambas versiones, que las cinco variaciones de actividad se complementan en un solo actor: el origen de la vida que parece insistir en la pluralidad como presupuesto de la creación.

Es notorio que la existencia del sujeto gramatical activo en la traducción de Chávez y de Tedlock trasfiere la sensación de un principio vital en el proceso de la creación, a diferencia de la traducción de Recinos que representa, más bien, una introducción pasiva a un relato pasado.

A medida que vamos avanzando con el análisis, se revelan con más profundidad las cualidades del origen creativo en el texto y, al mismo tiempo, se aclara la función del texto como herramienta de la creación misma, visible, sobre todo, en la traducción de Tedlock.

Una de las señales principales es el uso del tiempo gramatical. Cabe destacar que el texto original indica a que la acción expresada se realiza actualmente: *k'a* es “aún, todavía”; *ka-* señala el aspecto incompleto en el verbo; y *-oq* agrega el significado de “ahora”. Se nota la intención interior del texto de traer el estado primordial del cosmos ante el lector (o, originalmente, ante los participantes de un recital ceremonial) en el tiempo presente, montando una escena más que relatando un evento mítico. Sin embargo, los traductores, generalmente, lo han convertido en el pretérito. (Tedlock 1996: 221) Tanto Recinos como Chávez han decidido por formas del pretérito, posiblemente por querer dar al texto más peso como relato mítico (y la retórica de los mitos, así como se conoce en la tradición occidental, raras veces recurre al presente). Tedlock, por lo contrario, parece valorar la traducción literal cuando, en casos como este, se es consciente de contenidos textuales que mejor se expresan mediante sus formas originales. Su texto sigue en detalle el original (subrayé las partículas *k'a* (“todavía”) y *-oq* (“ahora”) para observar la concordancia con la traducción): *k'a katz'ininoq* -- „now it still ripples“, *k'a kachamamoq* – „now it still murmurs“, *katz'inonik* – „ripples“, *k'a kasilanik* – „it still sighs“, *k'a kalolinik* – „still hums“. El texto original, y la traducción de Tedlock, presentan el estado cosmológico anterior a la creación como un proceso todavía presente y no como un evento pasado. La reduplicación en las raíces verbales *tz'inin-*, *chamam-*, *tz'inon-* y *lolon-*, también, puede referirse a una acción repetida y /o frecuente. Es decir, se entiende que la creación del cosmos y de la vida no se completó en la propia „génesis“, a lo que alude, a manera formal, incluso el aspecto incompleto presente en todos los verbos: la partícula *ka-*, y, de forma directa, la repetición de *-oq*: „ahora“. Se trata, entonces, de una creación en proceso continuo y presente, en todo momento y espacio: *this is*

the account here it is..., a partir de un origen activo y – muy importante – oculto, pues, así como sigue en acción la fuerza creativa, también sigue “en lo vacío” el cielo: *...and it is empty under the sky* (Tedlock 1996: 64).

A diferencia del texto de Recinos que elimina (modificando aspectos semánticos y gramaticales) el contraste entre el espacio vacío y la existencia de una sustancia activa antes del primer „amanecimiento“, las versiones de Tedlock y de Chávez mantienen esa aparente contradicción que, dentro de la cosmovisión maya, caracteriza el importante aspecto de la energía creadora: esta está, a la vez, presente y oculta. Y como tal – principio oculto –, es visible a los seres de la „vista clara“: adivinos y poetas – tema que ocupará nuestra atención en el siguiente capítulo de este trabajo –, así como es observable, por medio del recurso mismo de la contradicción semántica, en el lenguaje poético. Esto último habla, en realidad, de la función sagrada del libro y de la escritura para los mayas. Esta función consiste, precisamente, en posibilitar el alumbramiento de lo oculto: los códices de Popol Vuh o el Libro de Consejo constituían, para sus usuarios, el *ilb'al*, la „herramienta para la vista“ o el „lugar para ver“ (Tedlock 1996: 21). Afirma Andrés Xiloj, el sacerdote tradicional e intérprete de textos sagrados en k'iche', quien colaboró con Denis Tedlock en la traducción de Popol Vuh: *if one only knew how to read it perfectly /.../, it should reveal everything under the sky and on the earth, all the way out to the four corners.* (Tedlock 1996: 18)

A la noción de lo oculto se refiere en el texto de varias formas. Aunque los verbos en acción en k'iche' sean onomatopéyicos y se puede, en efecto, dar interpretaciones muy variadas a los sonidos, algunos de sus significados señalan voces claramente sonoras: *tz'ino* indica a un sonido; *silan* refiere a un proceso audible en la atmósfera relacionado con el viento; con *lolin* se imita el sonido del grillo (Tedlock 1996: 221). Esto, también, contribuye a crear el misterio y expresar alusión a algo oculto: se escuchan sonidos en un espacio que se ve vacío. No obstante, entre los significados de estas voces sí existen, también, diferentes aspectos de silencio y la calma, escogidos por traductores (Tedlock 1996: 221). Recinos, como vimos, optó por el campo semántico del silencio, lo que podría explicar que su versión no conserva el misterio del texto original, pues lo sustituye con una simple lógica: todo estaba en calma e inmóvil, porque el cielo estaba vacío. Esto también lleva a la lógica de usar el pretérito: es evidente que esta descripción del universo inmóvil y silencio en tiempo presente no tendría sentido. Por otro lado, el uso del pretérito, aumenta aún más el efecto estático. Es interesante notar que aunque también Chávez usa formas del pretérito, su texto sigue, sin embargo, expresando la función de un proceso activo de una manera similar que la traducción literaria

de Tedlock. Esto, creemos, se debe a la función del sujeto, ya explicada anteriormente: si la versión de Recinos coloca en el foco de atención el relato como objeto pasivo, Chávez y Tedlock reconocen como protagonista la energía en acción. De esta manera, Chávez, a pesar de que usa, también, “silencio” en su texto, conserva la noción de algo oculto.

Cabe detenernos en el concepto del silencio y lo que anuncia acerca del origen creativo en el texto. En la traducción de Recinos, como se vio, “silencio” denota un estado de reposo, calma y sosiego, igual que la falta de sonidos y ruido. Ahora bien, vale señalar que, en español, el campo semántico de “silencio” comparte, también, algunas connotaciones con el sigilo, el secreto, la ocultación y el misterio. A ello parece sugerir el texto de Chávez, en el que el “silencio” indica, más bien, la afonía que falta de movimientos, pues otros verbos en él anuncian pequeños impulsos en el espacio (vibración, fermentación, espasmar, palpitar), en el que hay lugar también a los demás significados señalados. El “silencio”, aunque no se nombra, está presente también en el texto de Tedlock, donde adquiere la cualidad del “ruido blanco” (Tedlock 1996: 221), anunciado por su selección de voces: “ripple” (formar pequeñas ondas, extenderse), “murmur” (murmullar, susurrar), “sigh” (suspirar), “hum” (zumbar, resonar, bullir).

Unas observaciones de la fonética y los recursos retóricos vienen a profundizar estas nociones sobre el principio de la creación. Se forma un efecto acústico-conceptual por el movimiento rítmico de las repeticiones, entre las que se observan la aliteración (la repetición notoria del mismo o de los mismos sonidos, sobre todo consonánticos) y el paralelismo (repetición, salvo mínimas variaciones, de una misma frase, sintagma o palabra) en el texto. Por ejemplo, la aliteración más notoria se crea, en el texto original, en repetirse la partícula del aspecto incompleto *ka-* al inicio de todos los cinco verbos de la oración principal, efecto que se aumenta aún en cuatro de los verbos, precedidos por el adverbio *k'a* („todavía“): „*k'a katz'ininoq, k'a kachamamoq, katz'inonik, k'a kasilanik, k'a kalolinik*“. Un hallazgo intrigante aquí es que esta doble aliteración, que agiliza el movimiento de la acción expresada por los verbos, se da, visualmente, en una simetría significativa antes y después del centro del fragmento. En la posición céntrica está el quinto verbo, tocado por la aliteración sólo en la partícula inicial *ka-*, y en el que, por tanto, se suaviza el efecto del movimiento: una posible alusión al centro del cosmos alrededor del cual se mueve, con una mayor fuerza, el proceso de la génesis.

El verbo en el lugar céntrico, *katz'inonik* es una variación, tanto en forma como en significado, del primer verbo *katz'ininoq*; ambos denotan, al mismo tiempo, estados de calma y silencio, y los sonidos producidos por las máquinas electrónicas y otros más sonoros en el oído (Christenson 1997). Se nota, por lo tanto, cierto paralelismo, que aparece también en las traducciones, en las que un mismo verbo se coloca tanto en el centro como al inicio de la oración principal. Se repiten, según la interpretación: “en calma”, “vibración /vibraba”, “ripples”. Tiene menor efecto esto en el texto de Chávez porque la oración se ha cortada en dos y el sonido repetido aparece, en una frase como sustantivo y en la segunda, como verbo. Recinos expresa el paralelismo, pero sin la variación del grado de intensidad que brinda el texto original: *k'a katz'ininoq /.../ katz'inonik*, la cual es tomada en cuenta, literalmente, por Tedlock: “*Now it still ripples /.../ ripples*”.

Aquí, de nuevo, llama la atención un posible fondo conceptual. Se trata de la interesante confluencia entre el campo semántico del verbo y la forma retórica de paralelismo en grado menguante. Tanto en k'iche' como en inglés, el verbo alude a minúsculos movimientos ondulantes o vibratorios, incluso invisibles, percibidos, a veces, como un ruido bajo. Estas pequeñas ondas, en el texto, inician intensas y acentuadas en el presente (*now it still ripples*), y, después de un intervalo de tiempo, vuelven a darse con menor grado de energía como un eco (*ripples*). Tal movimiento repetitivo y menguante, característico, por ejemplo, a las ondas acústicas o a las del agua en la que se tira una piedra, parece definir, también, la esencia del origen en el texto. En el proceso continuo de la creación los movimientos se repiten en ciertos intervalos de tiempo, pero siempre con modificaciones. Se podría decir que se trata de una repetición parcial. Además, al verla en la oración, se nota que lleva una interacción con otro movimiento lineal: *Now it still ripples, now it still murmurs, ripples, it still sighs, still hums* (Tedlock 1996: 64). Al desarrollo lineal sigue una repetición parcial, a la que sigue, de nuevo, el desarrollo lineal. En ello es posible reconocer el movimiento en forma espiral, que ha dado lugar a la noción del tiempo mismo como movimiento en varias direcciones simultáneas, en forma del círculo y lineal, observable en el antiguo sistema calendárico y en su uso adivinatorio de parte de los sacerdotes mayas contemporáneos, descrito rigurosamente en el estudio de Barbara Tedlock (Tedlock B. 1982).

El paralelismo, además, se produce a lo largo de toda la oración principal del fragmento, al repetirse el sintagma con el que se expresa el sujeto en aspectos de actividad ligeramente variados. Ya habíamos llegado a observar antes que el origen de la vida parece insistir en la pluralidad como presupuesto de la creación. Ahora bien, desde el punto de vista de la retórica

tradicional maya, el uso del paralelismo se relaciona, en efecto, con la noción de una realidad complementaria y polisémica: tiene la función de connotar y comunicar algo desde distintos puntos de vista para completar el significado del enunciado (Craveri 2012: 29-33). Esto confirma la observación textual anterior que, en el caso del principio creativo, no sólo tenemos un punto originario del que nace la diversidad, sino que esa diversidad ya es parte integral del origen mismo, así como lo es en una semilla, o en el propio lenguaje del texto: lo referente a “silencio”, “vibración”, “fermentación”, “espasmar” y “palpitar” en su conjunto será la fuerza primordial, así como entre la variedad vibratoria de “ripple”, “murmur”, “sigh” y “hum” se compone la unidad necesaria para la creación.

El origen creativo, así, se percibe como una dialéctica entre varios componentes (reflejados en el texto por verbos de distintos matices semánticos) para una actividad fértil, algo que requiere de diferentes aspectos para ser completo y tener la capacidad de movimiento y fecundación. Si en las traducciones de Chávez y Tedlock, los verbos representan distintos aspectos semánticos, complementarios en el pensamiento maya, el texto de Recinos tiene un campo semántico más uniforme, característico, más bien, a la una visión occidental.

La dialéctica maya, relacionada con la idea de pluralidad, que vemos en el principio original, junto a la repetición de las unidades de pensamiento con una estructura similar, tendrá la función de evocar, crear una realidad completa y armónica, función descrita en relación con el paralelismo en textos sagrados mayas (Craveri 2012: 29-33)

A la función creativa del principio vital corresponde en el texto, perfectamente, el uso de la onomatopeya, que parece señalar, desde el principio, el carácter activo, polisémico y polivalente del origen: los verbos onomatopéyicos son voces vivas, sujetos en acción que, provocando imágenes con alusiones al movimiento de ritmos sonoros, provocan el movimiento mismo al ser recitados: se reproducen, físicamente, los sonidos de los movimientos genésicos.

Aunque algunas interpretaciones y traducciones hayan hecho que, en la literatura sobre la génesis del cosmos maya se hable, casi siempre, del silencio y la inmovilidad que, en un estado estático, pasivo y pasado, regía el cielo y el océano primordial antes de la creación (Sotelo Santos 1988: 18) (De la Garza 1998: 33-36), el análisis aquí realizado, contrastando elementos de lingüística y retórica en tres traducciones y en el texto original del primer fragmento de Popol Vuh, sugiere que el origen de la creación cósmica para los k'iche' se caracteriza, en realidad, tanto por sonidos como por la movilidad, provocados por una

continua actividad de algo que llena el espacio “vacío”: es decir, está en todas partes, pero oculto. Está “aquí” y “ahora”, todavía presente y activo: “here it is”, “now it still murmurs”. Esto contradice, casi del todo, lo que dicen los análisis basados en la traducción de Recinos: “*el texto alude al tiempo primordial que precede a la creación, /.../ el cosmos era silencioso, estático, oscuro y sin vida*” (Sotelo Santos 1988: 18) o, lo que se deduce automáticamente de una tradición de “mitos universales” y desde una perspectiva dualística: “*como el mundo es devenir ordenado, se cree que el estado previo es estatismo caótico o indiferenciado*” (De la Garza 1998: 33).

Se trata, además, de un principio compuesto por una diversidad de aspectos, entre los que se complementa un “todo” pleno e íntegro que, sin embargo, no es un hecho fijo y pasado, sino sigue en evolución constante. Por consiguiente, la creación del universo, según este fragmento del Popol Vuh, no se acabó en un tiempo “mítico”, sino que continua en la propia esencia de su origen.

Esta evolución del origen parece, incluso, ser progresiva en su dinamismo, notable, sobre todo, en la traducción de Tedlock por el uso fiel de las formas activas que destacan el tiempo presente y el aspecto inacabado de la acción en el texto original; por la alusión a la repetición de verbos en forma espiral; por la onomatopeya que reproduce los sonidos rítmicos genésicos, así como por las connotaciones del verbo „ripple“ que, refiriéndose a pequeños movimientos ondulados, también apunta a algo que se está extendiendo.

1.2. En comparación con el conocimiento científico

Aquí, antes de seguir, cabe verse una intrigante comparación con la descripción que a los procesos de origen en el universo da la ciencia moderna. El denso lenguaje poético en el fragmento de Popol Vuh ofrece asociaciones con la existencia primordial en un estado altamente conciso de energía, que, según la teoría del Big Bang, provocó una gran explosión que dio lugar al universo, y que, desde entonces, hace que éste se esté extendiendo⁶. El universo está compuesto (por el 95 %) de la “materia oscura” y de la “energía oscura”, invisibles en cualquier frecuencia electromagnética. La existencia de la “materia oscura” sólo se nota en cuanto a su influencia a la materia “normal” o detectable. En cambio, “la energía oscura”, que forma la mayor parte del cosmos, es del todo oculta y de ella se sabe poco. Así es que con esta “energía oscura” se asocian procesos que aún no tienen una explicación clara:

⁶ Aquí y en adelante en este apartado, la información sobre descubrimientos astrofísicos proviene de la página web disponible en: <http://coolcosmos.ipac.caltech.edu>

por ejemplo, la circulación de las galácticas o la creciente aceleración de la expansión cósmica, a pesar de la fuerza de la gravedad que va en aumento entre galácticas cada vez mayores y más numerosas. Es decir, el principio oculto, que hace mover al universo, es algo que funciona contra la fuerza de la gravedad y estira el espacio cósmico hacia los cuatro lados y las cuatro esquinas desde un centro que marca el origen. Además, lo hace cada vez más rápido. En el texto visto, se estira el lenguaje hacia los cuatro verbos más cargados desde el verbo céntrico, origen y impulso del movimiento. Tal centro textual, en la versión de Tedlock, es el mismo “ripple” que alude a la extensión, pero que podría, también, hacer referencia al fenómeno de “ripple effect”: a la onda expansiva o al efecto dominó. Esto es, al dinamismo de la aceleración progresiva. A ello se une el uso del paralelismo, creado con el mismo verbo, que alude a una progresiva connotación del referente que se repite y se expande, a la vez, en forma de espiral. Ahora, recordemos que nuestra galáctica, también, tiene una forma de espiral.

Los descubrimientos científicos coinciden con lo que nos revela el texto k'iche', también, en que la materia primordial variaba, sutilmente, en la densidad. En el texto analizado varia la densidad del lenguaje poético. Además, se cree que son estas variedades que logró componer la sustancia dinámica para dar lugar a la existencia: *it is these tiny density variations that are thought to have clumped up to form the Universe's very first galaxies, sparking the progression towards the Milky Way, the formation of the Sun and Earth, and ultimately, us*⁷. Esta información coincide con la observación nuestra sobre la complementariedad de aspectos semánticos ligeramente distintos en los verbos del texto, expresando una progresiva connotación de la pluralidad de perspectivas como requisito para componer un “todo” productivo. La idea de la variedad complementaria en el origen cósmico, en relación con el lenguaje poético, tiene valor de la movilidad y polivalencia de significados. De esta manera, el propio lenguaje poético se presenta como la materia para la creación, que une el ámbito natural con el ámbito artístico en un mismo concepto del origen creativo.

Otro aspecto de interés acerca del origen permanente y oculto del universo, se revela en relación con la percepción del tiempo. En el texto original, las formas del presente se refieren tanto a sucesos pasados como presentes, lo que indica que lo presente contiene lo pasado. También, el hecho que algunas traducciones del mismo texto hayan utilizado el pretérito y otras el presente, señala una variada posibilidad de interpretaciones acerca del tiempo

⁷ Cita disponible en: <http://coolcosmos.ipac.caltech.edu>

referido. Así, los tiempos, también, se complementan; o, más bien, no hay un límite fijo entre un tiempo pasado y presente. Esto, a su vez, implica, que en todo momento se tiene acceso a los demás momentos, pasados o venideros. Tal percepción queda ilustrada, en el cosmos, con la observación del cielo nocturno que, en efecto, es una imagen del pasado en el presente: la luz de una estrella tarda viajando miles y millones de años, dependiendo de su distancia, hasta que nuestra vista la alcance. Lo que vemos ahora, se originó antes, y lo que ahora sucede, saldrá a la luz más tarde. Cuanto más lejos miramos en el universo, más lejos iremos en el pasado: el tiempo separa y conecta. En todo momento existe mucho más de lo que vemos: la luz de los millones de nuevas estrellas y galácticas, ya presentes ahora mismo, aún queda oculta. Es posible que el uso del tiempo presente en el texto original sobre el estado anterior a la creación, se deba, precisamente, a descubrimientos que obtuvieron los mayas en la observación del cosmos. Porque lo interconectado de los tiempos se expresa, de una manera parecida, en el uso del calendario y la lectura de “la sangre”, tradiciones combinadas en la práctica adivinatoria de los sacerdotes-chamanes k`iche' (Tedlock, B. 1982). La idea que queremos destacar, con estos ejemplos, es que el origen oculto del universo, que estaba presente al inicio y aún lo está, atraviesa todos los tiempos y espacios. Por lo que es natural que, acudiendo al origen, todo se puede conocer. La información no falta. Ahora bien, lo que permite el acceso a la fuente, es la habilidad de contacto con ella. Si la ciencia aún carece de medios para comunicarse con la “energía oscura”, el lenguaje poético siempre ha tenido una vía de acceso, funcionando, a su manera, como el cosmos mismo, como la propia naturaleza en creación. Finalmente, esto parece explicar la capacidad con la que el Popol Vuh expresa esencias universales.

Lo que acabamos de ver es inspirador: con imágenes poéticas y recursos lingüísticos se expresan, en el antiguo texto de la tradición maya, los mismos aspectos sobre el origen cósmico que describen los descubrimientos científicos relativamente recientes. Claro, a una conclusión similar se ha llegado en otros estudios como “El Popol Vuh tiene razón” de Domingo Martínez Paredez que *asegura que este texto k`iche' encierra grandes conceptos científicos y filosóficos sobre la naturaleza, que posteriormente fueron descubiertos por los europeos* (González 1997: 74). De esta manera, los “hechos” científicos, a los que se ha referido en los últimos párrafos, vienen, realmente, a confirmar la validez de nuestra interpretación sobre el posible contenido cosmológico del texto. En efecto, según el análisis aquí realizado, la naturaleza del origen creativo en el fragmento del Popol Vuh se asemeja más a la descripción científica que a la que propone la traducción de Recinos.

En este contexto es significativo señalar, también, la diferencia en los títulos: la versión de Recinos, “Popol Vuh: las antiguas historias del Quiché”, asienta el texto en un marco estrecho de un pueblo, mientras que el Pop Wuj en el título de Adrián Chávez, se refiere a *Libro del tiempo o Libro de acontecimientos, que es como si se dijera "Historia del Universo"* (Valencia Solonilla 2002). La traducción de Dennis Tedlock se titula: „Popol Vuh. The Mayan Book of the Dawn of Life”.

1.3. En comparación con el simbolismo en la cosmogonía maya

Otra fuente de información, para profundizar en nuestra interpretación sobre la naturaleza del origen en el texto analizado desde la propia perspectiva maya, son los símbolos culturales asociados con el principio cósmico, que circulan en la cultura maya desde las historias míticas y el discurso ceremonial sagrado hasta el arte de los tejidos y el lenguaje divinadorio de los sacerdotes-chamanes. A nuestro juicio, se trata de una valiosa posibilidad de comparación para ampliar la noción del origen creativo, según se comprende en el área maya todavía hoy en día.

Se resumirá, a continuación, la descripción de los principales símbolos referentes al principio vital cósmico, en una breve comparación con el texto analizado:

Dice el Popol Vuh que, antes de que se creara el universo, existía el Corazón del Cielo, la energía divina primordial: *se trata de un ser trascendente, poderoso, infinito y eterno, como el cielo mismo, cuya fuerza genésica ha dado origen al universo* (Sotelo Santos 20012: 84). *El aspecto creador del Corazón del Cielo se manifiesta en cuatro dioses quichés: Huracán, Una Pierna, Caculhá Huracán, Rayo de una Pierna, Chipi Caculhá, El Pequeño Rayo y Raxa Caculhá, El Rayo Verde* (Sotelo Santos 2012: 85). *Un rayo, un pequeño rayo, o un rayo azul y verde produjeron una chispa de vida, poderosa y fertilizante con la que el mundo comenzó a existir* (Sotelo Santos 2012: 85-86). Esta descripción de diferentes rayos, que juntos produjeron la poderosa „chispa“ genésica, crea una clara asociación con la gran explosión cósmica, pero también habla de la variación de aspectos complementarios que vimos tanto en los verbos del texto como en la materia primordial del universo. Los cuatro dioses (como los cuatro verbos en el texto) son una variedad de manifestaciones de un principio cósmico total y oculto – el Corazón del Cielo –, que recuerda su presencia, periódicamente, por medio de rayos de una densa y concisa energía que se extiende en „lo vacío del cielo“. Por asociaciones tan claras, el fragmento del Popol Vuh podría, en efecto, interpretarse como una

manifestación onomatopéyica del Corazón del Cielo mismo. Además, algunos de los verbos del texto original significan sonidos sonoros y, entre ellos, *silan* se refiere a un proceso audible en la atmósfera, mediante el cual se va calmando el viento (Tedlock 1996: 221).

Pero esta energía total y divina no sólo cuenta con *la acción del fuego celeste, sino que vino acompañada de un líquido divino, lleno de vida, semejante al esperma: la lluvia, y en una fecundante tormenta en la que se combinan agua, aire y fuego, las energías cósmicas de Huracán crearon la tierra. /.../ En otros términos, el Corazón del Cielo posee las energías de la fertilidad biocósmica (el rayo, la tormenta y la lluvia), por eso el Popol Vuh dice que el dios «se llama Huracán»* (Sotelo Santos 2012: 85-86). En esta imagen de una divina sustancia líquida comienzan a cobrar significado cosmológico las palabras de la traducción de Chávez: vibración, fermentación y sus connotaciones. Por ejemplo, los sinónimos de la fermentación: la alteración y la efervescencia – desprendimiento de burbujas gaseosas a través de un líquido – indican el carácter vivo y dinámico de la sustancia genésica descrito en los símbolos; la transformación como otro sinónimo alude, al mismo tiempo, a su capacidad creativa y cambiante en unión con aspectos complementarios del aire y el fuego. Como consecuencia, en una „fecundante tormenta“, las ondas sonoras producidas por los relámpagos, también „vibran“. A su vez, los sinónimos de „vibrar“: temblar y sacudir, estremecer y oscilar, se remiten al huracán mismo – fenómeno meteorológico, que convirtió de conocimiento universal la antigua palabra k’iche’.

Con el carácter acuático del Huracán se identifica, también, Gucumatz o la Serpiente de la Vida (De la Garza 2001: 22), la serpiente sagrada, energía concentrada que infunde vida al mundo (De la Garza 1998: 78), el principio fecundante del cosmos (De la Garza 1998: 154). Es el pájaro-serpiente (serpiente quetzal) que alude al movimiento en tierra, agua y aire (De la Garza 1998: 36). La energía vital, simbolizada por la serpiente, que genera y da perpetua vida al cosmos (De la Garza 2001: 22), reside en la sangre, el fluido divino (De la Garza 1998: 105), que viene de los dioses, pues el hombre se formó de la masa de maíz y la sangre de serpiente (De la Garza 1998: 154-155). Posiblemente haya sido este simbolismo de la circulación de la sangre y el pulso del corazón como manifestaciones de actividad genésica, que ha influenciado a Chávez a emplear los verbos “palpitar” y “espasmar” en su versión del texto.

Aquí, en el contacto con la simbología, la versión de Adrián Chávez abre toda una nueva perspectiva, fértil para amplias interpretaciones. El origen como un pulso energético, una

vibración y palpitación, que conecta el tiempo primordial con el ahora, en el corazón, en la sangre, en la corriente de los ríos, en el ritmo de los versos, donde sigue el pulso original.

Tal vez es por renunciar la imagen estática y la noción de “lo pasado” en las traducciones anteriores, que el trabajo de Chávez se haya considerado como *un “Pop Wuj depurado, vale decir, decolonizado”* (Recinos 2012: 71).

El pulso se escucha también desde el agua uterina, manifestación del mismo origen divino (De la Garza 1998: 104). El agua, generadora de vida por excelencia, que circula en todo (De la Garza 1998: 104), es una de las principales manifestaciones de lo sagrado (De la Fuente 2002: 145): *La epifanía de la energía creadora del dios es una nube, primera muestra de su actividad celeste, e indicador del agua y de la fecundidad que de aquí emanará. Su nombre en maya yucateco es Itzam Na, que /.../ es «el rocío, o sustancia del cielo y nubes»; /.../ el nombre Itzam se forma de las raíz itz, que se relaciona con los líquidos vitales que dan lugar a la existencia, a la vez que its’ se vincula con los conocimientos sagrados del universo* (Sotelo Santos 2012: 84). El agua, como la sangre, es representada por la serpiente (De la Garza 1998: 105), símbolo, a la vez, de la sabiduría cósmica. Esto, también, se refiere a un principio consciente.

En los símbolos revisados, el origen de la creación es un principio infinito y eterno, pero en un constante proceso transformador en sus elementos componentes. Es un poder divino, pero no distante al ser humano, pues como origen creativo se mantiene en todo lo creado: la energía vital corre por medio del agua, la sangre, en el jugo de los árboles; hace mover los “destinos” o días del calendario así como los astros, “manda” a engendrar las semillas y a contraer la matriz; palpita en el ritmo de la vida y la muerte; y, como el hilo de la creación, teje la existencia. Y como tal, es un principio oculto, en el sentido de no ser explicado del todo con la razón.

A la luz de estas concepciones, las traducciones del fragmento analizado pueden valorarse, también, en cuanto a su acercamiento a la comprensión del cosmos desde una visión maya, atendiendo a los significados que en esa cultura ha tenido el origen y la creación. Los textos de Chávez y Tedlock pueden considerarse acertados en el sentido de transmitir la actividad y los valores primordiales en la concentración lingüística, en la expresión sonora y significativa de los verbos “vibrar”, “fermentar”, “espasmar”, “palpitar”, “ripple”, “murmur”, “sigh”, “hum”, que, además, siguen el ejemplo cultural de representar componentes complementarios del principio creativo y remiten al movimiento genésico de la vida. En ello, se diferencian

substancialmente de la traducción de Recinos, sin que por ello ésta carezca de valores estéticos.

1.4. La conclusión sobre la naturaleza del origen de la creación en la cosmovisión maya

La cosmogonía maya, según el Popol Vuh y los símbolos culturales mayas, observa y reconoce que existe un punto originario de la vida, que da lugar a una realidad percibida como sagrada. Este punto originario es el contenido vibratorio total de la existencia “en reposo”. Todo lo que no había aparecido, ya existía. Todo lo que no se ha formado o lo que no se ve aún, ya existe en la vibración incesante del universo, como una nueva estrella que por su lejanía todavía es oculta, o como el agua subterránea hasta brotar en un manantial. El reposo, en este sentido, no es pasividad, sino una fuerza potencial, materia prima a toda creación presente y futura. Las principales características de tal origen, tanto en el Popol Vuh como en el simbolismo revisado, coinciden con el conocimiento moderno del origen del universo.

II EL ORÍGEN DE LA CREACIÓN POÉTICA

En este capítulo, se acudirá a las características del principio de la creación cósmica, derivadas del análisis anterior, para comprender, en el contexto de la cosmovisión maya, la manera como Ak’abal describe el origen de su creación poética, y luego, para comparar esta descripción con aspectos de la revelación poética en el discurso sobre la poesía universal.

2.1. El origen de la creación poética en la obra de Humberto Ak’abal, en relación con el origen de la creación cósmica

En el relato poético, “Al lado del camino” (Ak’abal 1997: 7-10), vemos que el poeta, al hablar del origen de su poesía, lo describe de una manera muy cercana a la descripción que tiene el principio de la creación en los símbolos vistos en la cosmogonía maya.

Ak’abal habla de un sueño que tuvo hace mucho tiempo, y que significó, para él, su nacimiento como poeta. La historia comienza con *una tarde brillante, soleada. Yo venía de muy lejos. Llegué a la orilla de un barranco; allí se respiraba un fresco perfume a hierbas. El ambiente daba la impresión de una tarde recién llovida. Para trasladarse al otro lado había que hacerlo por un puente formado por dos trozas.* El texto podría interpretarse como el proceso de una metáfora en creación: la formación de una imagen poética a través de un

puente de “dos direcciones” para el traslado del significado. Para ello, *la impresión de una tarde recién llovida* indica un ambiente fértil, y en *el fresco perfume a hierbas* se presencia el renacimiento, un volver a aparecer la vida en creación. Esto, a la vez, marca el origen de la creación poética para el poeta: *Crucé el puente. Sentía sed. Comencé a abrir un hoyo con mis manos; a medida que sacaba tierra fui encontrando humedad, cada vez más humedad; luego mis manos sacaron lodo, hasta que finalmente di con un nacimiento de agua*. La sensación de la sed como una necesidad interior por encontrar la esencia que habitaría sus imágenes, hace que el poeta lo busque en lo interior de la tierra y lo identifique con el agua – la energía primordial, símbolo del principio vital divino: *el brotecito parecía un gusano moviéndose entre la tierra removida. Dejé que reposara. El agua turbia comenzó a aclararse, el lodo se fue asentando en el fondo del pequeño pozo. Aguacalé mis manos, tomé y bebí*. El poeta tomó del fluido vital y original de los dioses, que se mueve en forma de la mítica serpiente y que desde la creación del mundo recorre en todo ser que vive. Por eso, cuando dice que ese sueño marcó su vida con la poesía, precisa que, *mejor dicho, despertó la poesía en mí*. Es decir, el agua como principio creativo se comunicó con el propio principio dentro del poeta, y esto se repetiría en su camino con la poesía: *cada vez que lo recuerdo vuelvo a sentir la frescura del agua*. (Ak`abal 1997: 7-10)

A esta frescura del agua clara y reveladora, se vuelve a referir, también, en sus poemas. El mismo sueño es el tema del poema “Azul”, que termina así: *Ahuequé mis manos y tomé; / calmó mi sed / no el agua, / sino el color*. (Ak`abal 2001: 270). El color azul, en el ámbito de lo sagrado para los mayas, indica tanto lo celeste como lo acuático (Sotelo Santos 2012: 90). Como se vio en describir los símbolos cosmogónicos, en el origen de la creación se conjugan los dos principios fundamentales que garantizan la fertilidad cósmica: el cielo y el agua (Sotelo Santos 2012: 85), elementos componentes en los nombres del “Creador y Formador”, *diosa madre y dios padre engendradores*: “Corazón o Espíritu de la laguna” /.../ “Señor del plato verde” (*la tierra*), “Señor de la jícara azul” (*el cielo*) (De la Garza 2001: 21-22). En estos nombres, el elemento de la tierra, también, se describe a partir del agua: es un plato verde que contiene el principio vital – el agua azul – que se origina de la jícara celeste. El sueño del poeta habla de *una tarde recién llovida*, imagen en la que la lluvia simboliza la unión genésica entre el cielo y la tierra. En el relato, así como en el poema citado, la poesía se origina de las mismas fuentes: en un hoyo del contenedor terreno se halla el principio celeste.

De esta manera, el interior de la tierra, espacio del inframundo para los mayas, más que ser un lugar de la muerte, lo es de la creación: el vientre de la gran madre, desde donde se genera la vida (De la Garza 2001: 34) En ella, el movimiento serpentino del agua es la misma energía sagrada acuosa del principio de los tiempos, /.../ con la que los dioses creadores produjeron la vida del universo (De la Garza 2001: 34), y de la que el poeta crea su obra.

2.1.1. Las características del origen cósmico en las imágenes del relato “Al lado del camino”

Tanto en la creación cósmica para los mayas, como en la creación poética en la obra de Ak’abal, se refiere a un mismo origen primordial del universo, cuyas características se revelaron en el análisis del fragmento del Popol Vuh y pueden verse, en grandes rasgos, en el relato del poeta:

La poesía, para Ak’abal, no surge de “la nada”, sino que se descubre, se despierta, porque es, en esencia, algo oculto, tanto en la tierra y en el universo como dentro del propio poeta. Por tanto, la palabra poética no se inventa, sino que se encuentra en *caminar, excavar, esperar* y al descubrir que *los temas no vienen de afuera sino de adentro* (Ak’abal 1997: 8).

Es un sujeto “turbio”, “se mueve”, “se aclara”; tiene su propio orden y conciencia: *cuando le cansa mi corazón porque la endulzo demasiado, se sale y me martilla en la cabeza, o se queda en mis bolsillos estorbando. /.../ Cuando menos la espero se me atraviesa en el camino. Me dejo atrapar y que ella escoja el tema.* (Ak’abal 1997: 8)

Como un principio originario y divino, se mantiene presente en todo lo creado: se activa en cada recuerdo de él. Y se revela, de repente, como la explosión cósmica que ilumina el cielo: *Comprendí que la poesía es el relámpago que rompe la noche del poeta; no dura mucho tiempo pero sí lo suficiente para avanzar un poco en el camino.* El poeta relaciona la revelación poética con el relámpago, que presenta una asociación con la energía creadora de Huracán, fértil y poderosa que, con sus rayos, destruye, fecunda y alumbra. La poesía, así, es una iluminación que se presenta “de golpe”: *A causa de mi cojera, cierto día tropecé con una piedra; esta habló; en ese momento olvidé mi dolor y me acerqué a escucharla y la piedra ya no dijo nada más. A partir de allí me di cuenta que todo tiene habla: las arrugas del rostro de mi abuela, la risa de la llovizna, la palidez de mi padre muerto, el silencio de mi madre.* (Ak’abal 1997: 7-8)

2.1.2. La manifestación del origen y la cosmovisión maya en la vista “plena” del poeta

Resulta que la fuerza del origen, que viene a “despertar” la poesía en Ak’abal, despierta, realmente, al poeta: le presta una vista más clara, una visión más plena que revela, entre otras cosas, que todo tiene vida y habla. Tal visión plena podría explicarse con las características del propio origen revelador: con el origen cósmico en la visión de los mayas. Es decir, se trata de las cualidades de la cosmovisión maya, de una manera de ver el cosmos en su principio originario.

El origen de la creación divino y vivo, que recorre todo lo existente, permite comprender que, en la cosmovisión maya, todo tiene impulso de vida. Mediante tal principio vital – conciencia divina –, todo tiene razón de ser, y es capaz de comunicarse. Por una materia oculta que “susurra”, “murmura” y “vibra” en “lo vacío”, todo tiene manera de expresarse.

De esta forma, en el texto analizado del Popol Vuh, la palabra “silencio”, utilizada por Recinos y por Chávez, no necesariamente implica la ausencia de sonidos e inmovilidad en el sentido del estado pasivo, sino que más bien se lo podría describir como una manera de estar afónico, pero activo frente a lo que está sucediendo. Se trata, entonces de un estado de la escucha activa, similar a la que constituye, en la gramática de las lenguas mayas, el requerimiento para llevar a cabo un acto de comunicación intersubjetiva (Lenkersdorf 2008). El concepto de silencio en la poesía de Ak’abal, también, tiene que ver con estas características: *No es que las piedras sean mudas, sólo guardan silencio* (Ak’abal 2001: 38). Este silencio no carece del habla, sino que habla de algo anterior a la palabra: de una afinación hacia la vida cuya comprensión requiere la disponibilidad de la escucha – y todo habla.

El origen de la creación poética se manifiesta en la vista plena, también, en el sentido de la unidad de la vida, contenida en la materia prima, de la que todo se compone. El texto de Popol Vuh analizado parece insistir en la variedad de sujetos complementarios como requisito de la creación y la existencia. En relación con a la cosmovisión maya, se habla de *un punto de vista total del mundo*, en el que todo se vuelve un sistema simbólico integrado de lo sagrado (Carmack 2001: 410-411). La cultura k’iche’ actual sigue caracterizándose por lo mismo que la antigua civilización maya, que *sustentó todas sus creaciones en una concepción religiosa del universo, ya que pensaba que todo lo existente proviene de energías sagradas y que ellas permanecen actuantes sobre el cosmos, al manifestarse de múltiples maneras y en variados seres naturales, incluido el hombre mismo* (De la Garza 1998: 9). Esta concepción de la vida como un todo completo, en la que cabe destacar la unidad del hombre y la naturaleza, de la

materia y el espíritu, de la vida y la muerte, del pasado y el presente, y que refleja las cualidades del propio principio cósmico, es la que Ak'abal relaciona con el origen de su poesía – como comienzo de una visión integrada, es decir, plena –: *Comencé a recordar las enseñanzas de mi abuelo, sacerdote maya-k'iche`. Él me enseñó a leer las tempestades, a calibrar el viento con las yemas de los dedos, a interpretar el canto de los pájaros, conocer la voz del fuego y el comportamiento de los animales* (Ak'abal 1997: 8). De manera que, en sus poemas, *los acontecimientos se fijan en una especie de memoria honda y total* (Chiappini 2002: 12).

La conciencia sobre el principio cósmico en todo lo existente es, a la vez, la conciencia de lo interconectado de una realidad, de la que se sabe ser parte, y en la que, del mismo modo, todo es fuente del conocimiento y de la creación. Dentro de esa realidad “total”, la creación de la poesía se percibe como un fenómeno natural: *Caminar, excavar, esperar, es justamente el proceso que me lleva a escribir un poema, en el que hasta la lengua, la maya-k'iche`, es desprendida de la naturaleza, la que al hablarla es como masticar hojas de ciprés: rústica, dulce y sencilla; en el que le brota la idea como la hierba que luego, en el texto, la deja “reposar” como el agua.*

Puede ser que de ello provenga la impresión de un mundo siempre recién descubierto en sus poemas: el poeta apoya su creatividad, conscientemente, en la energía fecundante de la naturaleza. *Muchas veces se asume —aunque casi no se discuta ni se diga explícitamente— que existe entre los pueblos mayas un concepto de naturaleza equivalente al del mundo occidental. Al respecto, el discurso mesoamericanista contiene numerosas referencias a una división entre naturaleza y cultura* (Estrada Ochoa 2008: 190). En la obra de este poeta k'iche`, contamos con evidencia formal y conceptual-cosmológica de que la naturaleza y la cultura se entienden como expresiones de un mismo principio vital, que ilumina su presencia, tanto como la oculta, en un movimiento eterno por el ámbito sagrado de la vida:

La luna y la pluma

*La luna
me regaló una pluma.*

*En mi mano
la sentí cantar.*

*Se rió la luna
y me dijo
que aprendiera el canto.*

(Ak'abal 1997: 59)

Entonces, explicados algunos aspectos de la cosmovisión maya, que se relacionan con la visión del poeta, observamos que, en el relato, desde que el poeta fue “tocado” por el origen creativo, la poesía se manifiesta, para él, en una vista cada vez más clara, que viene anunciándose ya desde que *el agua turbia comenzó a aclararse, el lodo se fue asentando en el fondo del pequeño pozo* (Ak'abal 1997: 7). Luego, cuando usa la palabra “relámpago” para describir los cortos momentos iluminados a la llegada de la poesía, indica la relación con los sacerdotes k'iche' que recurren a los relámpagos cuando requieren “de prestado” la claridad de la vista para interpretar señales en las ceremonias de adivinación (Tedlock, B. 1982: 138). En la nueva versión del Popol Vuh de Dennis Tedlock, el traductor explica, refiriéndose a la detención de errores de ortografía en el manuscrito, el cambio de la palabra “aparición” por la “iluminación” en relación con la creación del universo: *what was once “the emergence of all the sky-earth” now becomes “the lighting of all the sky-earth”* (Tedlock 1996: 15). En la versión de Chávez, de forma similar, el universo se aclaró (Chávez 1981: 34). La iluminación de *kajulew* o “cielo-tierra”, también, era la finalidad de las largas recitales públicas del Popol Vuh, que era una manera de recuperar la visión cósmica completa (Tedlock 1996: 29). Ahora bien, Ak'abal recurre al relámpago para recuperar la vista mediante y en la palabra poética. Finalmente, cuando escucha la piedra hablar, es una clara señal de que ya puede ver, de que ya es poeta. Ver en un sentido pleno: percibir la realidad como un todo significativo e interconectado: *Caminar por ese camino me ha abierto más los ojos, mi lengua percibe más sabores, mi olfato distingue más olores, mis oídos se han agudizado y puedo percibir el aleteo de una mariposa que vuela al otro lado del río; mi tacto se ha sensibilizado tanto que cuando digo fuego siento que me estoy quemando* (Ak'abal 1997: 9).

En efecto, palabra poética permite ver detrás y dentro de las cosas como expresa, de una manera similar a Ak'abal, el Popol Vuh. La vista clara y plena era característica a los dioses creadores, es decir, al propio origen, y con ella fueron creados los primeros hombres: *las cosas que estaban ocultas las veían todas, sin tener primero que moverse; enseguida veían el mundo y asimismo desde el lugar donde estaban lo veían. Grande era su sabiduría; su vista llegaba hasta los bosques, las rocas, los lagos, los mares, las montañas y los valles.* (Recinos 2012: 264) Se vuelve a revelar, entonces, la idea de un principio vital, oculto y presente en todo, del fragmento inicial del mismo libro.

Ak'abal explica la relación que la visión de esos primeros hombres tiene, en el espacio de lo sagrado de la tradición k'iche', con la poesía y los poetas:

Es asombrosa esta idea inscrita en el Popol Wuj, poder ver a través de las piedras, de los árboles, del agua..., los mismos Dioses-Creadores se asustaron por haber dado tanto privilegio a nuestras primeras madres, nuestros primeros padres, de allí que les empañaron la vista y les dejaron una visión corta. La clarividencia quedó reservada para el ejercicio ritual-espiritual, simbolizado en el Pisom Q'aq'al que fue entregado por nuestros primeros padres a nuestros abuelos en el cerro Jaqawitz, ese Envoltorio Sagrado contenía el poder para ver detrás, dentro y a través de las cosas, por lo que ya sólo fue un privilegio para los que estuvieren llamados a cargar los signos de los tiempos, en otras palabras los Sacerdotes rituales que serían los encargados de las ceremonias espirituales y los Sacerdotes de la palabra que serían los cantores o poetas. Así que, si la poesía es un rito espiritual, es claro que nos ayuda a ver dentro y detrás de las cosas. (Torres Chalk 2010)

De esta manera, en el relato de Ak'abal, el poeta recupera la visión de los primeros hombres y sacerdotes k'iche', cuya relación con lo oculto encontramos, también, en sus nombres que eran (en traducción de Ak'abal): *Balam Ki'tze'* (Jaguar Sonrisa Dulce), *Balam Aq'ab* (Jaguar negro), *Balam Majuk'utaj* (Jaguar Transparente), *Ik'i Balam* (Jaguar Luna) (Ak'abal 2010).

Balam significa jaguar, el espíritu guardián de la naturaleza (De la Garza 1998: 121), la fuerza cósmica del cielo nocturno, (De la Garza 1998: 125) el sol nocturno en su recorrido por el inframundo, y, en su relación con la serpiente, representa el estado primordial del universo (De la Garza 1998: 136). Jaguar proviene de un mundo anterior al civilizado, simboliza el lado oscuro de la vida, lo opuesto al orden, la luz y la racionalidad, elementos relacionadas con el dominio del hombre; se convirtió en piedra al aparecer el Sol de la época actual (De la Garza 1998: 132), sus poderes son ocultos e incomprensibles (De la Garza 1998: 131).

Las traducciones de sus nombres acompañantes varían. En ello, llama la atención, sobre todo, cómo se ha interpretado *Majuk'utaj*: Ak'abal lo tiene como „Transparente“, Tedlock lo llama „Not Right Now“ (Tedlock 1996: 289); Recinos deja los nombres sin traducir, pero propone en comentarios que esta palabra quiere decir “no acepillado” (2012: 263). Ahora bien, Mercedes de la Garza, en su estudio, da como significado de la misma la “Nada” (De la Garza 1998: 38). De la Garza no menciona ninguna fuente de tal interpretación, de lo que se puede deducir que es suya, y lo que explica, también, las sorprendentes versiones de los otros tres nombres: *Balam Ki'tze'* (Balam Quitzé en su texto) viene traducido como “Jaguar-Quiché”, en que se ve la simple confusión de la palabra “quitzé” (que quiere decir “de risa dulce” o “de mucha risa” (Recinos 2012: 263)) con la “quiché” (que significa “muchos árboles”, y de la que se deriva el nombre del pueblo); su *Ik'i Balam* es “Viento-Jaguar”, que es otro error

evidente: “ik`i” hace referencia a la luna o al color negro (Recinos 2012: 263) y no al viento que es “iq”. Aunque tales errores no sean, tal vez, determinantes dentro del amplio tema de estudio de De la Garza, en este contexto cabe señalarlos, sobre todo por el contraste que representa su versión de *Majuk'utaj* en comparación con la de otras fuentes. La distancia de significados y connotaciones entre los nombres “Nada” y “Transparente” o “Not Right Now” se asemeja a la que vimos, en el fragmento inicial analizado, entre las interpretaciones de lo “vacío” del espacio primordial. Recordemos que lo “vacío”, en ese caso, no significaba materia y actividad ausentes sino invisibles. Aquí, con “Nada” se refiere a algo inexistente; “Not Right Now”, en cambio, indica algo que no se ve por el momento; “Transparente”, a su vez, sugiere que ese algo, no siempre percibido a la vista en sí, permite, sin embargo, ver más allá de su propia existencia. Esto último puede señalar, entre otros aspectos, la clarividencia de los primeros hombres, sacerdotes y poetas k'iche', así como coincide con los significados culturales de lo oculto, sombrío y primordial en la figura del jaguar, presentes, también, en los poemas de Ak'abal. Ahora bien, tanto la causa como la consecuencia de traducir lo “transparente” como “nada”, pueden verse explicadas en los siguientes versos: *Para quienes / no hablan nuestras lenguas / somos invisibles.* (Ak'abal 1997: 129)

Los otros nombres de los primeros hombres: “Jaguar Negro” o “Jaguar Night” (Tedlock 1996: 289), así como “Jaguar Luna”, también se asocian con la oscuridad y esa, a su vez, con la luz nocturna, por un lado, y con la luz oculta de las estrellas aún por iluminarse, por el otro.

2.1.3. Ejemplos de la relación entre el origen, la creación y la claridad de la vista en los poemas de H.A.

Ak'abal se relaciona con Balam, el jaguar, como se vio, por el antiguo poder de la vista, heredado a los “sacerdotes de la palabra” desde los primeros hombres de su tradición, pero esta relación se confirma aún en su nombre: *mi apellido Ak'abal, que traducido al castellano es “aurora”, en nuestra lengua se refiere a la transición de la oscuridad a la claridad, de la noche al día, y su símbolo es el jaguar* (Cingolani 2005). En los poemas de Ak'abal, las alusiones a la luz y la oscuridad, a lo visible y lo oculto merecen ser exploradas. Tanto estas como la figura del jaguar mismo llevan un papel conceptual, proveniente del propio origen cósmico. Veremos algunos ejemplos.

El poeta, que, como visto en la imagen de un poema anterior, tiene en la mano la pluma de la luna, no puede sino alumbrar:

Tus manos

*Tus manos
hacen a un lado la neblina,

la claridad abre su ventana
y tus ojos
encienden el amanecer.*

(Ak'abal 1997: 111)

En ello recordamos, de nuevo, el texto del Popol Vuh, que señala que *como la neblina, como la nube y como una polvareda fue la creación* (Sotelo Santos 84), así como la descripción de los continuos procesos en el cosmos: la luz de un nuevo astro está, al principio, dentro de una “nube”, hasta que sale al espacio transparente, a la claridad del amanecer. La conexión entre la creación poética y la creación cósmica, se vuelve clara, también, en el siguiente poema:

*Los tecolotes cantan,

Los tecolotes cantan,
la luna llueve luz,
el cielo se humedece,
nacen estrellas

y los tecolotes
no paran de cantar.*

(Ak'abal 1997: 82)

Los tecolotes-poetas, aves nocturnas, con su canto hacen mover la luz – la energía del origen - - que fecunda el cielo y nace renovada en las estrellas: se iluminan las luces ocultas que, sin la poesía, estarían “en lo vacío” de la oscuridad.

Las esencias poéticas, en la obra de Ak'abal, parecen llegar en condiciones de un estado primordial, de la *noche oscura / oscurísima*, cuando *no se sabe / dónde termina la tierra / ni dónde comienza el cielo*, es decir, cuando se vuelve visible y aparente la unidad primordial, y por tanto, está *a punto de llover* (Ak'abal 2001: 174): manifestarse la creación. Se trata de la unidad de la razón y la intuición, del espíritu y la materia, de la vida y muerte, del pasado y el presente, que, en contraste, se oculta *a mediodía*, cuando *las calles / ciegas de sol / no conducen a ninguna parte. / Uno camina sin avanzar*. En el poderío del sol – dominio del mundo visible –, *hasta el pueblo olvida su nombre*. (Ak'abal 1997: 18) Porque, *la oscuridad /*

ve con la luz / y la luz es ciega (Ak'abal 2004: 99). Desde esta perspectiva, en los poemas de Ak'abal, la oscuridad – con la visión plena desde el origen – ilumina la mente y posibilita un vuelo alto para el poeta que, como el tecolote, ve a través de la noche:

Oscuridad

*Los murciélagos
esconden la oscuridad
debajo de sus alas;*

*los tecolotes,
detrás de sus ojos.*

(Ak'abal 2001: 300)

En tal origen se confluyen diversas imágenes de Ak'abal, en múltiples formas, muchas veces relacionadas con el agua. Si la oscuridad es el ambiente fértil para la visión y la creación, la humedad es el “fertilizante”: la lluvia, el principio vital que, corriendo en venas de toda la vida, se da a conocer a la luz de la noche:

Luces encendidas

*En las noches
la humedad
enciende la luz
de las flores
y se hace verde
en las hojas de los árboles.*

(Ak'abal 1997: 46)

2.2. El origen de la creación, la cosmovisión maya y la vista “plena” del poeta en relación con el lenguaje poético universal.

Siguiendo la línea metafórica de los últimos poemas, hemos de situar el lenguaje poético de Ak'abal, como la antigua “herramienta” para la vista en la tradición maya, en el contexto universal de la poesía, en el que la observación de aspectos en común posibilita indicar la condición particular de esta poesía.

Señala Alberto Blanco que, al utilizar el lenguaje poético *como un haz de luz, es posible penetrar con las palabras en lo oscuro y alumbrar un poco en la confusión que reina alrededor, hasta descubrir con nuestra linterna lo que nunca habíamos visto antes* (Blanco

2011: 49). Blanco se refiere a emplear las palabras “al revés”: no para describir, expresar algo el poeta, sino dejar que, mediante ellas, se exprese lo oculto. En ese sentido, *la comunicación ya no se da desde el ser humano hacia fuera, sino que el mundo, lo de afuera, lo otro, lo desconocido, la oscuridad o lo que no sabemos qué es, comienza a comunicarse con nosotros a través de las palabras* (Blanco 2011: 49). En tal rito de la palabra, se asoma, ante los ojos del poeta, la esencia oculta de las cosas y las relaciones: *a partir de ese emocionantísimo momento inaugural la escritura se convierte en un verdadero oráculo, una práctica de introspección y de conocimiento. En ello, es posible comenzar a comprender muchas cosas que antes era imposible comprender. No es el poeta el que habla; es al revés: es la poesía la que comienza a hablarle al poeta* (Blanco 2011: 48):

Borbotones

*Hoy el agua
nace a borbotones
en mi corazón.*

*Me baña
la frescura de un canto.*

(Ak`abal 2001: 131)

El poeta está en una situación muy precaria: al servicio de otra cosa, de otra voz o de algo que no sabemos qué es, pero que insiste en expresarse. El poeta no utiliza las palabras para decir, sino para ser dicho. El poeta utiliza las palabras para escuchar. (Blanco 2011: 49) De esta manera, el estado de la escucha atenta, en el arte de la poesía, cobra un sentido semejante al concepto de silencio que vimos en relación con la cosmovisión maya: el silencio como la escucha activa ante la voz de lo oculto, como espacio del conocimiento en una realidad en la que todo posee habla. Tal silencio, *la disposición correcta, sincera, a escuchar más allá del ruido* (Blanco 2011: 11) aparece como requisito para la revelación poética: *de las posibilidades que tiene un poeta de aproximarse a ese silencio interior fundacional depende que suceda eso que llamamos “inspiración”* (Blanco 2011: 187). Ahora bien, la inspiración – una de las explicaciones sobre la llegada de la palabra poética --, como la visión plena del sacerdote-cantor k’iche’, *viene a ser, más que el punto de partida de una obra y un autor, el puerto al que se aspira a llegar en otro ser humano. Un verdadero poeta no es aquel que está inspirado, sino aquel que logra inspirar al lector. /.../ Así como para un pintor no basta con ser capaz de ver; hay que dar a ver* (Blanco 2011: 179):

El vaso de agua

*Si en un poema
te ofrecen un vaso de agua
y al leerlo
sentís su frescura,*

*quien te lo ofrece
se llama
poeta.*

(Ak'abal 1997: 123)

Un poema que nace de esencias, recibidas por el poeta desde la fuente primordial, por medio de la inspiración o la visión clara, transfiere esencias. Por medio de él, el lector sabe que el poeta ve algo con claridad, y el lector lo ve con él. En ello, resulta de menor importancia de qué se trata el poema, que el poder ver a través de él. Como la esencia es algo tanto invisible como indecible – oculto en todo sentido –, se la percibe debajo del silencio. En el mismo silencio, en el que se iluminó para el poeta. Así, el silencio que dio lugar a la creación, sigue siendo el espacio en que se manifiesta la esencia oculta y primordial en la obra. De allí la impresión de que *Ak'abal no opina: presenta hechos, situaciones, sensaciones y personajes, dejando el silencio justo para que lo no dicho flote en lo dicho como un temblor sobreentendido y sugerente* (Cruz 2009: 8).

2.2.1. La revelación del “otro” – la iluminación de la realidad originaria

Se puede entender, también, que lo no dicho debajo del silencio es, precisamente, la poesía: lo indecible, incapaz de expresarse sino por la imagen en la que nace; lo repentino e inesperado (Paz 2011: 98-113); la que, en palabras de Ak'abal, *siempre estará en su propio espacio, dispuesta a hablar en el sueño o en la vigilia. La poesía es el eco de la sombra de un pájaro que pasa volando al filo de la tarde.* (Ak'abal 1997: 10) Esta revelación del principio oculto y omnipresente, que para Ak'abal es *el relámpago* que ilumina la noche del poeta, queda expresada por Paz como *la percepción del relampagueo de la “otredad” en cualquiera de nuestros actos* (Paz 2011: 266): *es irreductible, elusiva, indefinible, imprevisible y constantemente presente en nuestras vidas* (Paz 2011: 267). *La sensación de „otredad” se manifiesta como un misterio tremendum, un misterio que hace temblar, /.../ la noción de la „energía de lo numinoso”, en una experiencia de lo indecible, y en su forma más pura: extrañeza, estupefacción, asombro* (Paz 2011: 129), que culmina en la experiencia de la

Unidad: *el precipitarse en el Otro se presenta como un regreso a algo de que fuimos arrancados. Cesa la dualidad, estamos en la otra orilla. /.../ Nos hemos reconciliado con nosotros mismos.* (Paz 2011: 133)

Si para Ak'abal el origen de la creación poética se manifiesta en una vista plena de la realidad -- como ejemplo de la clarividencia de los primeros hombres en la tradición k'iche'--, ahora, en términos del lenguaje poético universal, se habla de la misma percepción amplia y clara de la vida por medio de la iluminación o revelación del origen oculto de la creación, en este caso llamado el „otro“. En la presencia del „otro“, como explica Paz, se muestra el otro lado del mundo visible, del mundo de „aquí“, hecho de contrarios relativos, de explicaciones, razones y motivos. De ahí que la „otredad“ es una experiencia de la „compacta realidad“ que se da a veces, sin causa aparente, cuando vemos de verdad lo que nos rodea, cuando algo se nos revela en esencia, y cuando parece que lo hemos visto antes *en algún lugar, en el que acaso nunca hemos estado*, y nos provoca añoranza: *nos parece recordar y quisiéramos volver allá, a ese lugar en donde las cosas son siempre así, bañadas por una luz antiquísima y, al mismo tiempo, acabada de nacer. Nosotros también somos de allá.* (Paz 2011: 133-134)

De esta manera, la revelación poética habla de una realidad originaria (Paz 2011: 137-156), la que vive como „otredad“ con nosotros y la que continuamente aspiramos. Paz lo llama *la verdadera vida*, aún presente en la poesía, ya que esta permite volver al estado originario de la unidad: la separación aparente se supera en la imagen poética. Blanco explica que *sería imposible proponer una metáfora si no se aceptara, por principio de cuentas, que esto y aquello no sólo se parecen, sino que son, en realidad, la misma cosa. Es decir, si no fuéramos capaces de concebir un origen donde nada está separado, no podríamos llegar siquiera a concebir una metáfora* (Blanco 2011: 72). Entonces: la realidad poética, en la que „esto“ es „aquello“ y el „yo“ es el „otro“, nos recuerda nuestra condición original.

2.2.2. La “otredad” – la identidad verdadera

En el caso de la cosmovisión maya, se ve que esa realidad originaria aún se vive. De ello se podría traer abundantes ejemplos, pero teniendo en cuenta el formato y espacio de este trabajo, baste en esta ocasión con mencionar algún fenómeno cultural.

El *nahualismo*, la noción de la persona como entidad “abierta”, con límites más allá de su propio ser (Estrada Ochoa 2008: 13-14), habla de una función humana comparable con la del acto poético que traslada al poeta (y al lector) de su “yo” al otro “yo”, superando, también, el

espacio-tiempo contingente. Se tiene que ver con el principio vital o el origen común, lo que hace a Estrada Ochoa interrogar: *¿Es posible que, desde el pensamiento de los mayas, los diferentes seres —humanos, animales, fenómenos meteorológicos y celestes— compartan una misma sustancia mientras que lo que los distingue sea su “envoltura”?* Y proponer que, en el caso del *nahualismo*, más que de la transformación del ser (que parte de una clasificación de vivo-no vivo, humano-no humano etc.), se debería hablar del “*traslado*” *del centro de la conciencia, /.../ como una especie de unificación o concentración de los centros anímicos propios de una persona /.../, ya sea en forma permanente —como ocurre con el “alter-ego” o “compañero” animal, meteorológico o celeste— o de manera temporal —como en los casos en que alguna entidad anímica sale del cuerpo, por ejemplo como resultado del sueño, la embriaguez o un susto.* Tal fenómeno cultural se presenta con frecuencia en los poemas de Ak’abal: *Otras veces soy jaguar / corro por barrancos / salto sobre peñascos / trepo montañas. / Miro más allá del cielo, / más allá del agua / más allá de la tierra. /.../* (“Jaguar” en: Ak’abal 2010). *Se trata, /.../ de una posibilidad de acumular perspectivas, algunas de las cuales pueden parecer contradictorias.* (Estada Ochoa 2008: 13-14) El eco del mismo traslado y de una forma similar de unir conceptos “lejanos”, ampliando la cognición de la realidad, parece ser la “otredad” en el lenguaje poético: *la percepción simultánea de que somos otros sin dejar de ser lo que somos y que, sin cesar de estar donde estamos, nuestro verdadero ser está en otra parte* (Paz 2011: 266). Así, en el poema citado, la función cognitiva del *nahualismo* (traslado humano) y de la vista plena de los sacerdotes-poetas k’iche’ coincide y dialoga con la función y la estructura abierta de la metáfora (traslado poético), cuyo término originario griego, *meta-pherein*, significa “llevar más allá”.

La “otredad” como recuerdo de la visión originaria en la cultura maya, sugiere, por un lado, que “yo” soy el “otro”, pero también alude a que el “otro” es el origen – la esencia primordial que une a todo ser –, oculto, movable y cambiante, relacionándose, así, siempre con la vista:

Mi rostro

*En el agua veo mi rostro.
No este que ves.
El agua no es espejo.
Mi puro yo
está más allá
de lo que soy*

(Ak’abal 2001:92)

Cabe verse aquí otro concepto cultural que ilustra la relación entre el principio vital cósmico, el “otro” y la identidad del ser en la cosmovisión maya. Este concepto, representado en la palabra *chatzil* de la lengua maya-kakchiquel, cercana a la *k`iche*, de igual manera incluye la noción a cierta vista como comprobante del contacto con el origen: *chatzil hace referencia, literalmente, a «sombra», pero no a la provocada por la proyección de un polo luminoso sobre un objeto, sino a la visión específica —difusa y confusa— que se tiene de la realidad en el momento del ocaso y el amanecer, cuando las formas se dibujan —y desdibujan— por la indeterminación del contexto luminoso. /.../ Se trata, en realidad, del principio vital, portador del «don/destino» que el individuo lleva consigo* (García Ruíz 1992: 8). La sombra parece ser uno de los elementos clave, también, en los poemas de Ak`abal, en los que aparece en diversos sentidos, incluido la alusión a la identidad:

*La sombra
tiene color de humedad*

(Ak`abal 1997: 55)

Volviendo a la analogía en kakchiquel, “*chatzil*” *desempeña un rol de fuerza motriz que estimula y dirige al individuo, y porta el conocimiento adentro de cada ser: es necesario encontrarlo y «sacarlo» de su interior. El chatzil es el que va a «enseñar» al individuo. Desde el punto de vista terminológico, el proceso es particularmente explícito: por una parte, la expresión q'atz baah se compone de la raíz q'atz, que significa «encontrar» y «hacer encontrar», en el sentido de enseñar a alguien; por otra, es una forma reflexiva que marca la modalidad del encuentro, es decir, «encontrarse a sí mismo.* (García Ruíz 1992: 8) La imagen del breve poema podría sugerir, desde esta perspectiva, que la visión y el conocimiento originarios – es decir, originales –, son de *color de humedad*, es decir, provienen de la fuente interna. Pues, tanto la sombra como la humedad parecen contener la misma referencia a lo primordial y a lo que inevitablemente es parte vital de cada ser. Por tanto, la verdadera identidad del ser viene siendo el origen. Ak`abal, en “Al lado del camino”, concluye el tema del origen de su poesía con referencia al destino de la misma: *en esta insistencia de escribir a quien quiero encontrar es a mí mismo* (Ak`abal 1997: 10).

Ahora bien, en acorde con las referencias anteriores a Paz y Blanco acerca del lenguaje poético, una sombra de la palabra es la palabra al revés: es “el otro” de cada voz, la “otredad”. Al mismo tiempo, la sombra reversa indica el encuentro con el origen: “el otro” es el verdadero, la “otredad” es la unidad originaria. De ahí que, la poesía modifica palabras hacia

su identidad “sombria” como la luna los colores en la luz de la oscuridad: *La luna es la mamá / de los colores / que no conocen el día, / ella los pinta al revés.* (Ak’abal 2004: 100).

Cuando Ak’abal, en el relato “Al lado del camino”, cruza a la otra orilla del barranco, podría referirse simultáneamente a los dos procesos: a la creación de una metáfora y, al mismo tiempo, a la afirmación de su ser completo en encontrarse en el otro lado, con su “Otro nombre”: *Yo tenía otro nombre / cuando la canción / se hacía agua en el río. / Yo tenía otro río / cuando el jaguar que me vivía / cantaba en la orilla del agua* (Ak’abal 2000: 86). Desde la cosmovisión maya, donde la cognición de la vida aún tiene las cualidades del agua que recorre y une todo, es una reflexión del origen universal. Así como lo es, también, en el lenguaje poético.

2.2.3. El encuentro de la visión poética y la cosmovisión maya en el origen

Si en caso de los mayas el conocimiento acerca del cosmos está en acorde con su cosmovisión, tal lazo no se observa en la sociedad occidental, donde entre lo que se sabe del principio de la vida universal y como se percibe la existencia cotidiana, no se ha mantenido una concordancia. De ahí que, desde una perspectiva que separa lo existente en categorías de lo humano-no humano, pasado-presente, material-espiritual etc., la obra de Ak’abal refleja un sentido de la vida holístico que suele explicarse con la particularidad de la cosmovisión maya y que, al mismo tiempo, se percibe altamente poética. Y esto se da, porque el arte de la poesía es una expresión del mismo origen cósmico, que constituye la realidad en la cosmovisión maya y en la poesía ak’abaliana, siendo esto último la verdadera particularidad de ambas.

Para poner un ejemplo, la calidad del lenguaje poético se relaciona con la calidad de sus metáforas. En la obra de Ak’abal, se crea la metáfora de la unidad del hombre con la naturaleza, una gran imagen de un mundo como ser viviente. Y, a la vez, se trata de la realidad misma en la cultura a la que pertenece el poeta, de una relación real con un mundo como ser viviente:

El mundo de Ak’abal en el pueblo de habla k’iche’ es una red de sujetos vivos e interrelacionados, en la que todo tiene voz y habla, todo posee corazón y conciencia. Tal es el carácter de la poesía: en ella todo vuelve a la vida, habla, respira y se relaciona.

En la cosmovisión maya todo es significativo y visto como señal – el hablar de algo –, todo tiene causa y consecuencia. Lo mismo ocurre con el ámbito del arte, que convierte en mensaje todo lo que toca; en su lenguaje cada detalle cobra sentido y nada se supone casual.

Las imágenes de Ak’abal nacen desde la perspectiva cultural que, en toda su manifestación, reúne el mundo en un organismo animado y completo. Lo mismo hace la imagen poética: *reproduce la pluralidad de la realidad y, al mismo tiempo, le otorga unidad* (Paz 2011: 108). Se ve que en la cosmovisión maya está viva la realidad originaria, así como en el lenguaje poético.

Esto explica el interesante fenómeno que, a primera vista, llama la atención en los poemas de Ak’abal que, en ella, la perspectiva de la visión poética coincide con la de la cosmovisión maya (o vice versa), en la que todo vive, se expresa, y es parte de un todo interrelacionado. Mientras que, en la literatura, esto es el caso del arte poético y una “realidad” literaria, en la cosmovisión maya es la percepción de la realidad cotidiana. Las dos tienen como base la naturaleza originaria: el principio cósmico, cuyas cualidades se vieron al inicio de este trabajo y que coinciden, como visto, con las del principio poético. Tanto en la poesía como en la realidad maya es natural la clarividencia, en la que se ilumina la esencia oculta y eterna de la vida, cuya presencia consiste en un continuo movimiento.

De esta manera, en la poesía de Ak’abal, la realidad cósmica y cotidiana – la de un origen primordial y la que “aquí” y “ahora” “palpita” bajo el silencio –, se vuelve una con la literaria. Como recordatorio de ello es el concepto de la inspiración (del latín “inspirare”, derivado de “spirare”, que quiere decir “soplar”) que, ya en el término, es inseparable de la respiración, de *ese doble movimiento orgánico que consiste en inhalar y exhalar siguiendo un ritmo. Un ritmo vital, total: ahora se ve, ahora no. Ahora se escucha, ahora no. La misma raíz es compartida por la palabra “aspirar”. Literalmente, la palabra significa “recibir el aliento”. De quién? De un espíritu. De un Dios. Spiritu alienta en spirare. Es el espíritu el que alienta la inspiración. Y la respiración.* (Blanco 2011: 176) Para completar la dimensión abierta, cabe agregar la denominación del poema en la lengua maya-yucateca, que se compone de las palabras *iik’* (el viento, el aliento, el espíritu y la vida) y *t’aan* (la lengua, palabra y el acto de habla): *iik’ t’aan* (Gómez Navarrete 2009). Es decir, la poesía es cuando “habla el aliento”.

2.2.4. El llamado de la poesía

Finalmente, en un ámbito donde la inspiración circula como aliento vivo, surge una reflexión sobre el origen de la creación como un llamado o necesidad interior que, en palabras de

Alberto Blanco, despierta al que ha sido elegido recibir la visión (Blanco 2011: 10), y sería manifestado, en el relato al que nos hemos referido desde el inicio, por la sed que sentía el poeta. El camino a calmar la sed lo lleva al origen – tanto en la tierra como adentro de sí mismo: ocurre el contacto, la íntima conexión entre el micro- y el macrocosmos. El agua adentro y afuera: se despierta en él la fuente interior y esa, a su vez, reconoce la gran fuente exterior. De nuevo, con palabras de Blanco, diríamos: *esto es poner a circular la energía* (Blanco 2011: 21).

El poeta expresa, con la profundidad de unas cuantas palabras, el asombro de su espíritu al encontrar el hilo de la creación y formación en el *brotecito* de agua. Con este asombro, que dispone al respeto y a la solemnidad ante la vida, inicia su exploración sobre el origen de la existencia, hasta llegar a la fuente, plasmada con claridad, también, en este poema:

Agua clara

*... Y es que el agua
de la poza aquella
era tan clara, tan clara
que podíamos ver las venas
de las hojas secas
que dormían en su fondo.*

(Ak'abal 2001: 248)

Con la claridad de esta misma imagen se expresa el principio creador que “murmulla”, “vibra” y “palpita” en la poesía de Ak'abal así como en la génesis descrita en el Popol Vuh: es el pulso ancestral en las venas vivas del origen. En ellas corre la esencia vital, visible a través del lenguaje poético así como en el agua de la poza de su pueblo. Visible hasta en las hojas secas que podrían hablar sobre el olvido.

Octavio Paz señala, que la poesía es la vía de acceso al tiempo puro, la inmersión en las aguas primigenias de la existencia (Canfield 2004: 18). Es donde las cosas se encuentran ocultas, pero la esencia de su existencia está en movimiento desde la creación primera.

2.3. Conclusión sobre el origen de la creación poética en la obra de Humberto Ak'abal

En la cosmovisión maya, la naturaleza y la cultura se entienden como expresiones de un mismo principio vital – el origen de la creación cósmica –, que oculta e ilumina su presencia en un movimiento eterno por el ámbito sagrado de la vida. Ak'abal, con relación a la creación

poética, se remite a tal origen universal, al principio genésico que circula por los árboles, habla en las piedras, y llega como *el fresco perfume a hierbas* ante sus versos.

Las cualidades de la cosmovisión maya en la poesía de Ak'abal, en la que todo es vivo, completo, interconectado, presente, oculto y movable, son universales a medida que coinciden con las cualidades de la realidad cósmica, derivadas del origen de la creación universal. Y, al mismo tiempo, se vuelven universales en el arte del lenguaje, expresión de la misma realidad originaria, descrita en Popol Vuh como *la clara realidad, la clara manifestación* (Chávez 1981: 31), o como la revelación de la “otredad” en el contexto de la poesía universal. Por lo tanto, cuando Ak'abal se remite a sus orígenes, acude a una fuente universal, tanto por medio de su cultura como mediante el uso del lenguaje poético.

La poesía que se nutre de un origen oculto, tiene el lenguaje como herramienta para la vista. En el capítulo anterior, el texto analizado del Popol Vuh reflejó como las formas lingüísticas y poéticas son capaces de expresar las características del principio cósmico oculto, descubiertas, recientemente, por la ciencia moderna. En la obra de Ak'abal, el origen de la poesía se manifiesta en una visión plena e integrada de la realidad. La clarividencia aparece como función del lenguaje poético para los mayas, y coincide, en ello, con la del arte de la poesía universal, en el que se habla de la revelación del “otro”, lo oculto y desconocido, que es, a última instancia, el recuerdo de la realidad originaria. Así, la creación poética, tanto en la tradición ceremonial de los mayas como en la literatura universal, se ve destinada a iluminar lo invisible.

Sin embargo, cabe tener en cuenta una significativa diferencia, que viene siendo cultural: mientras que en el arte del lenguaje (y desde la perspectiva occidental) la clarividencia constituye una “realidad” interna de la obra y no se reconoce como realidad afuera de la ella, en el contexto de la cosmovisión maya, por lo contrario, la clarividencia aparece como aspecto natural de la realidad externa, que se traslada, de modo igual de natural, a habitar la obra de arte.

De esta manera, por medio de la cosmovisión k'iche', Ak'abal crea su obra desde el contacto natural con la realidad originaria, que es, también, el origen de la realidad “poética”. El impacto del acceso cultural a la fuente universal se observará, en las imágenes de sus poemas, en el capítulo siguiente.

III LA CREACIÓN POÉTICA DESDE EL ORIGEN

La obra de Ak'abal nace del contacto con el origen de la creación primordial que, como sugiere el Popol Vuh, “palpita” bajo el “silencio” y “ahora todavía se extiende”, siendo la fuente tanto de la cosmovisión k'iche' como de la tradición poética universal, lo que explica su presencia (autenticidad) en ambas: *La naturaleza se sabe hacer palabra y el poeta sabe encontrarlas, porque el poeta está dentro de su mundo así como dentro de la palabra... /.../ Se ve que se trata de un mundo-nido, un espacio maternal y familiar, pero que procede del primer hombre, y sigue repitiendo gestos y memorias del primer día...* (Chiappini 2002: 13).

En este capítulo se prestará atención a la costumbre cultural de la tradición k'iche' de acudir al origen universal de la creación, a medida que se refleja en la poesía de Ak'abal, y se relaciona con los valores poéticos, como la originalidad, en ella.

3.1. El sacerdote de la palabra

Si en el primer capítulo se reveló, entre otras cosas, que la concepción maya del origen de la creación cósmica se asemeja a la concepción científica del mismo; la diferencia, sin embargo, está en que las culturas mayas asumen el deber del ser humano de un contacto directo y personal con tal origen, en el que los sujetos activos y conscientes pueden hacerse partícipes en la creación universal como creadores. Tradicionalmente, como señala Robert Carmack, *los hombres, naturaleza y los poderes sagrados estaban ligados conjuntamente, y a través de la manipulación de los símbolos artísticos los hombres podían controlar los otros elementos del sistema* (Carmack 2001: 123). El acceso a la esencia de las cosas sigue siendo el atributo de la tradición ceremonial k'iche', en la que el oficio del poeta, como sacerdote de la palabra, se relaciona con el de los sacerdotes-chamanes: herederos de la „vista clara“.

Limitándonos con pocos ejemplos generales, en la cultura k'iche' es de práctica habitual la comunicación con los seres naturales y divinos, representaciones de las fuerzas cósmicas, por medio de las ceremonias y ofrendas en los lugares sagrados. En los sueños, por costumbre, se reciben augurios y mensajes, que se saben interpretar así como las voces de la naturaleza. Se mantienen las formas y técnicas ancestrales de conocer e influir en las causas y consecuencias de los fenómenos de la vida. (Tedlock B. 1982; Tedlock 1996; De la Garza 1998) Todo ello se refleja en los poemas de Ak'abal, y caracteriza su relación con los procesos creativos primordiales.

El principio vital que, como se vio en los símbolos cosmogónicos, reside en la sangre, así como en el agua, circula por la vida, y se ilumina en los relámpagos, y es interpretado por los sacerdotes-chamanes a la hora de la interacción comunicativa que se conoce como *ch'obonic* (“adivinar” o “comprender”), que constituye un amplio proceso de conocimiento, mediante el acceso a la conciencia del origen cósmico, combinando el contar de los días del calendario sagrado con el “hablar de la sangre”. El último representa los relámpagos en el nivel del micro-cosmos, donde el sacerdote-chaman recibe movimientos repentinos o “saltos” en la sangre, que se interpretan según el lugar y tiempo de su aparición en el cuerpo. Este proceso, que permite especificar y detallar los datos del sistema calendárico, se denomina, en k'iche', con la misma palabra que los relámpagos: *koyopa'*. (Tedlock, B. 1982) Se podría decir, que mediante *koyopa'*, los sacerdotes leen el pulso de la vida en creación, y esto lo hace Ak'abal como sacerdote de la palabra. En sus poemas, así como en la realidad de su tradición cultural, la vida se ve un proceso continuo y sin límites fijos – entre los tiempos, entre lo sagrado y lo profano, la materia y el espíritu –, en una constante creación, como anuncian las líneas analizadas del Popol Vuh. El principio vital, que habla en el cuerpo del sacerdote, es el que “palpitaba en el silencio de la nada” antes de la creación y que sigue fecundado todas las formas de la vida. Ese ser animado “sabe todo”, tiene la información de todos los tiempos.

Hemos visto que el contacto con el origen – principio oculto y móvil, de pluralidad de sentidos y formas de expresión –, tanto en la cosmovisión maya como en el lenguaje poético, se manifiesta en la claridad de la vista. A manera de lograr el contacto, en el labor de la “comprensión”, el sacerdote k'iche' pide *koyopa'*, la luz de los relámpagos de las cuatro direcciones: *I am now borrowing the yellow sheet-lightning white sheet-lightning, the movement over the large lake little lake /.../*. Cuando el sacerdote siente que la „sangre” va a responder, dice: *one is now giving the clear light*, y comienza el proceso. (Tedlock B. 1982: 154-156) Ak'abal recurre a las manifestaciones de la “clara luz” en los poemas-oraciones que recrean el contacto con lo divino, como se verá en adelante, y en poemas que reflejan sobre el contacto: *A veces / el cielo se asusta / de tanta oscuridad. / Un relampagazo / para ver si estamos / aquí abajo. / Para su sorpresa / acá estamos / confiados / en que el cielo / sigue arriba*. (“Relámpago”, Ak'abal 1996: 72).

La relación que Ak'abal tiene con los relámpagos viene siendo, realmente, todavía más íntima: es por el significado de su nombre que lleva por tradición, que es Kaq'ulja, y quiere decir “tempestad”. Junto con su apellido, el poeta se llama “Tempestad del amanecer”, porque

Ak'abal es precisamente eso: "aurora", se refiere al deslindamiento entre la oscuridad y claridad, marcada por una línea sutil entre ambas. (Ollé 2004: 208-209) Ak'abal, además, es el nombre de uno de los *nawales*⁸, del calendario sagrado, relacionados con la facilidad de recibir la *koyopa* de parte de las personas nacidas bajo su signo (Tedlock, B. 1982).

Si los sacerdotes tradicionales reciben la señal de su iniciación por medio del sueño, que les da seguridad de ser destinados por las divinidades para el oficio (De la Garza 1998: 145), es también en el sueño que se despertó la poesía en Ak'abal en el relato anteriormente analizado, así como en sus poemas del mismo tema. El sueño es la vía de acceso a la fuente de la creación, *es el rocío del cielo, el jugo del cielo; la flor amarilla del cielo es el sueño* (Mendiz Bolio 2001: 134): *Si de noche / me siento triste / salgo a caminar / por la llanura del cielo. / Mi corazón amanece / cubierto de rocío* ("La llanura", Ak'abal 1997: 56).

La llegada de la „claridad” se relaciona, también, con vientos frescos y la neblina (Tedlock, B. 1982: 64), pues el aire frío y mojado es donde viaja el conocimiento ancestral divino (Tedlock, B. 1982: 157): *La neblina, / aliento de los árboles, / se desmadeja / entre las ramas del amanecer.* (Ak'abal 1997: 66) Aquí la neblina representa el mismo principio vital: en k'iche', la palabra *ik'* se refiere al viento, pero también al espíritu, al aliento y a la vida, por lo que se indica la presencia de la sagrada energía genésica del cosmos (Morales Damián, 2006: 120). Por eso los sacerdotes tradicionales, en su proceder, piden prestado, también, el aliento del día (del calendario sagrado): *I am now borrowing the breath of this day, today* (Tedlock, B. 1982: 155) Este aliento original se presta, asimismo, para la poesía de Ak'abal, quien lo recoge de las hojas de los árboles:

El árbol libro

*El viento hojea los árboles
Y recita oraciones verdes.*

(Ak'abal 2002: 17)

Donde el contacto a la naturaleza es fuente de comprensión, los árboles son los libros. Mientras que el sacerdote k'iche' „lee“ la sangre, pulsando las venas, el sacerdote de la palabra mantiene su dedo en las venas de la vida, atento a escuchar el pulso original, materia prima de la creación. A través de sus poemas el lector siente el “relampagazo” de ese pulso que lo conecta al ámbito sagrado donde se unen la creación y la vida. De ahí las palabras de

⁸ *Nawuales*: los 20 días del calendario ceremonial maya y sus espíritus guardianes; la palabra se usa también en relación con los ancestros y las divinidades.

Francisco Morales Santos: *La poesía de Ak'abal es fuerte, toda vez que entre ésta y la vida no existe límite alguno. La tierra y el agua se conjugan en la voz de Humberto Ak'abal para moldear la magia detrás del acto cotidiano. El gorjeo de un pájaro, el sonido de un arroyo, la mirada de un niño. La naturaleza habla y el poeta canaliza y transmite sus mensajes a través de la palabra poética.* (Morales Santos 1996: 5) Lo explica el propio poeta: *Yo creo que el mundo se da a descubrir, de allí el papel del poeta: darle forma hablada o escrita a esas manifestaciones que muchas veces son sutiles pero que hablan con voz de trueno* (Torres Chalk 2010).

Llanto de lluvia

*El grito del trueno
fue tan fuerte
que se asustó el cielo*

*y la lluvia
comenzó a llorar.*

(Ak'abal 1997: 15)

La manera como el poeta, en una imagen, nos presta ojos y oído que nos hace sentir como si estuviéramos (y recordar que, en efecto, lo estamos) en la comunicación directa con la vida natural, la más primordial, es la que, a su vez, nos da sentido y valor como hombres: *Abrir la tierra / con las manos, / llenarse de su aroma, / levantar el rostro al cielo / y comer el aire: / esa es la paz / -- respondió la abuela* (Ak'abal 2000: 114). Los motivos del relámpago, el trueno y el agua, así como los poemas proféticos de Ak'abal, conllevan la energía transformadora del origen y prestan una visión de lo interconectado del todo, una breve sensación en la que la “otredad” aparece como realidad en constante renovación entre sujetos:

Klis

*Los pájaros saben cuándo
las nubes están embarazadas,*

cantan: klis, klis, klis, klis...

Y nace el aguacero.

(Ak'abal 2001: 354)

Craveri señala que, en el caso de los glifos, la presencia de las nubes alude probablemente a su función de comunicar una realidad distinta de la que aparece: *consideramos posible que las nubes indiquen en este caso la capa detrás de la cual existe una verdad más profunda y más significativa para el hombre* (Craveri 2012: 28). La imagen de Ak'abal relaciona las nubes todavía con otro matiz de lo oculto: el embarazo que oculta el sagrado origen de la vida, el agua, que se da a luz en la lluvia. Además, los pájaros que ven detrás de la nube, son los cantores – los poetas de la “vista clara” – que llaman lo oculto.

Si en el discurso sobre la poesía se habla de que el „otro“, lo desconocido y oculto, se manifiesta y el poeta, en vez de hablar, deja que hable el „otro“, en la obra de Ak'abal parece mostrarse incluso una práctica al revés: el poeta, teniendo la capacidad de ver al „otro“, también puede hablarle al „otro“, en una comunicación directa hacia lo primordial y divino. Puesto que, en la cosmovisión maya, la „otredad“ constituye una realidad, la comunicación con lo oculto es natural y no se limita sólo con la dirección desde el „misterio“ hacia el hombre, sino que de igual forma se da al revés.

La intersubjetividad de las lenguas mayas se manifiesta, también, en las formas culturales de pasar y adquirir conocimientos, que son, como toda relación, procesos bidireccionales (Lenkersdorf 1999). *En maya-k'iche' no tenemos la palabra poeta, decimos «ajbix», que traducido es 'el cantor', y estos dos oficios cada uno a su manera transmiten conocimientos* (Torres Chalk 2010).

Por ejemplo, en el uso de la onomatopeya, el poeta canta como los pájaros, y en ese cantar nos comparte el sonido y el sentido de la vida de su pueblo, ya que los pájaros cantan en la lengua k'iché. Pero también, y quizás más importante de detectar es que, al recurrir a la onomatopeya, el poeta no solamente habla de ese mundo, sino que habla con él: los nombres de los pájaros son sus cantos, por lo que nombrar un pájaro es cantar con él. Reproducir sus voces, el poeta, en realidad, canta a los pájaros y, como en este poema, al agua:

Voces del agua

Yooooooooojjjjj...

Jiiiiiiiiiiiiiiii...

Choooooooooooo...

Ponow ponow ponow...

Bulq'utuq' bulq'utuq' bulq'utuq'...

Xaq'xaq'xaq'...

Polow polow polow...
Plummm plummm plummm...

Turuq' turuq' turuq'...
Guluq'uq' guluq'uq' guluq'uq'...
ch'ut ch'ut ch'ut ch'ut...

(Ak'abal 2009a: 50)

Este sentido de la comunicación intersubjetiva posibilita al lector la valiosa experiencia de tomar el papel del “otro”: sentirse agua, pájaros, piedras en ella; de “deshumanizarse” para volverse humanos. Sin embargo, se suele hablar de una sola dirección, en la que el poeta escucha a los seres naturales y comunica su voz al lector, que se asemeja, hasta cierto punto, a la de “contemplar los bellos paisajes”. Ak'abal, como es común en su cultura, tiene a la naturaleza como semejante y le habla en su propio idioma, que es onomatopeya. Esto, claro está, no lo hace para ofrecernos otro “paisaje” más, desde la comodidad de nuestra cotidianidad, sino, más bien, para sacarnos afuera de la “corta vista” y, agudizando nuestros sentidos, llevar a reconocernos en el “otro”, de manera que lo hace el poeta: *aprendí a hablar con el agua y el aire me dio el aliento*. La onomatopeya, como lengua universal, supera las diferencias de las perspectivas sujetas a las cosmovisiones, permitiendo el acceso a la realidad primordial.

A nuestro entender, se tiene que ver, de nuevo, con una característica de la cosmovisión k'iche' que facilita la amplia vista para el poeta y que, a su vez, se percibe “original” o “poética” desde la perspectiva occidental. En grandes rasgos, la sociedad moderna actúa como una máquina sin conocerse, porque no conoce la naturaleza. Porque se le ha olvidado que con la naturaleza se habla. Nos servimos aquí, como ejemplo, de una experiencia personal de visitar a un sacerdote de la tradición k'iché quien, después de haber huido de la guerra civil de Guatemala, vive, al ritmo del calendario sagrado maya, en las afueras de la capital de México. Un día, ante una ceremonia de *nawuales*, pidió a los participantes que levantaran la mano los que, a diario, se acostumbraban a hablar y agradecer a la tierra. Luego, al no ver señas afirmativas, pidió que levantaran la mano los que, a diario, se acostumbraban a comer. La ceremonia era una simple reflexión sobre la condición intersubjetiva del ser humano en un entorno vivo. Este efecto “humanizador” en la poesía de Ak'abal consiste en que el poeta, por un lado, nos presta el oído y el ojo para recibir mensajes de la naturaleza, y, por el otro, nos presta su voz y su palabra para hablar a ella y con ella.

El *ajbix*, en la cultura k'iche', es cantor, también, en el sentido de orador, que recita plegarias poéticas en ceremonias sagradas y recibe el "hablar de la sangre" de las divinidades (Tedlock, B. 1982: 62). Entre los poemas de Ak'abal hay verdaderas oraciones, como veremos en adelante, en las que el poeta se dirige a las manifestaciones de lo divino de manera directa y sincera: *Arcoiris, hijo de la luz, / hermano de la lluvia, / dame la señal que necesito. /... / (Ak'abal 2000: 24)*, como en la auténtica ceremonia maya desde el tiempo de los primeros señores k'iche', quienes rezaban por su gente: *They where there whether it was dark or dawn; they just cried their hearts and their guts out when they asked for light and life for their vassals and their domain* (Tedlock 1996: 192). Las ceremonias ancestrales, también, destacan la cualidad humana en el hombre que habla con el cosmos. El poeta, en sus poemas-oraciones accede al principio vital como los sacerdotes-chamanes de su tradición:

Oración al atardecer

*Corazón del cielo,
Corazón de la tierra:
que las huellas de nuestros pies
no las borren los vientos,
que el camino que nos lleve
hacia el amanecer
sea fuego y luz en los sueños.*

(Ak'abal 2009b: 216)

De esta manera, el contacto directo que el poeta tiene con la fuente natural de la creación y, como fruto de él, la visión „fresca“ que adquiere en su poesía, se fortalece en su cultura ancestral. Como los sacerdotes y cantores k'iche', el poeta actúa en consciencia de una realidad constantemente creada por el origen oculto, móvil y presente en todo, que se manifiesta, de una forma igual de viva, en su poesía: *necesariamente me remito a mis raíces: la poesía va unida al ejercicio espiritual, nuestros poetas son chamanes, los chamanes son poetas; las oraciones que se hacen en los altares ceremoniales son verdaderas piezas poéticas. De allí que, el poeta, aunque independiente de los rituales, llama a la existencia lo que canta o lo que nombra, en el sentido del asombro: todo nace, y el acto de escribirlo es una ceremonia en la que efectivamente el poeta es un Sacerdote de la palabra.* (Torres Chalk 2010) Es lo que se llama, también, el rito de la poesía: lo indecible se ve y existe en la imagen poética. Por lo mismo, *la poesía de Ak'abal nos sumerge en el ámbito de lo sagrado, porque,*

en efecto, no puede ser si no sagrado ese espacio en el cual se llama a la existencia (Canfield 2004: 14).

4.2. El guardián de la caída de agua

El contacto con el origen de la creación, en los poemas de Ak'abal, pueden describirse con los símbolos del eje del universo y del *centro sacral* maya. Son conceptos que forman parte esencial en el pensamiento del pueblo k'iche' en Momostenango y, como tal, ofrecen valiosas panorámicas para conocer y explicar aspectos de la creación poética de Ak'abal que, tanto auténticos como universales, quedan expresados en el título del poemario "Guardián de la caída del agua" (1996): es poesía *clara como el agua y sonora como su caída* (Morales Santos 1996: 8).

4.2.1. El *centro sacral* y el eje del cosmos maya: movilidad versus *axis mundi* en la poesía de Humberto Ak'abal

En la cosmovisión maya, el universo como un „todo“, así como sus componentes por individual, se apoya en un centro y desde el centro se recrea. Recordemos, como paralelo, el nacimiento de las nuevas estrellas: desde el centro se emite la luz que, al mismo tiempo, se absorbe hacia adentro para un continuo proceso de la creación. En acorde con los procesos cósmicos, existe en el pensamiento maya el concepto del *centro sacral* que abarca un amplio contenido de significados que, por el espacio limitado de este trabajo, sólo llegamos a tocar en brevedad, y aun así nos posibilita un contacto más cercano con la poética de Ak'abal.

En el contexto de nuestro estudio, el *centro sacral* podría ser llamado el espacio de la creación. Más que de un lugar, se trata de una dimensión sagrada, en la que se llevó a cabo la creación primera, y donde, en contacto con el principio vital, se renueva la existencia:

Consumación de amor

*Se humedece la tierra
se endurece el cielo,
se junta el cielo con la tierra
y la luna cae como gota de sangre.*

(Ak'abal 2009: 93)

Este primer acto genésico, en el que se encuentra el “Corazón del cielo” con el “Corazón de la tierra”, representaciones del origen de la creación, tuvo lugar en el centro del mundo (De la Garza. 1998: 72), en la cima de la montaña cósmica que es el ombligo de la Tierra: *ahí reside el dios supremo, principio vital del cosmos /.../, „el que posee la gracia, o rocío o sustancia del cielo“* (De la Garza 1998: 69). El *centro sacral*, en la montaña sagrada, aparece como el vientre cósmico, cuyo ombligo marca el palpito del fluido primordial. Como tal, es lugar de la conexión el origen. En Momostenango se ubica uno de los centros ceremoniales más importantes de los k’iche’, el monte llamado Pak’lom, que es el „corazón“ (*c’ux*) o el centro de la vida de este pueblo (Tedlock, B. 1982. 71) Pak’lom figura en varios poemas de Ak’abal, en relación con la claridad de la vista. Fue también en ese lugar, centro de acceso a la fuente de la creación para el poeta, donde comenzó a aclarar y expandirse, para nosotros, el profundo contenido del siguiente poema:

*Caracol de cinco colores
(oración)*

*Milpa verde,
madre de nuestro maíz,
aliento de la vida.*

*Guacamaya colorada,
ave del sol,
dueña del amanecer.*

*Paloma blanca,
encaladora del nido
donde nace el viento.*

*Piedra negra,
guardiana de la noche,
luz de los sueños.*

*Fuego amarillo,
hermano de las mariposas,
altar donde se apaga el aire.*

*Caracol de cinco colores,
ombligo del tiempo:*

*que la luz se mantenga
en los cinco puntos
de los caminos del pensamiento.*

(Ak’abal 2000: 89)

Los aspectos del *centro sacral* y del eje cósmico, que por él atraviesa, se nos revelaron, bajo la simbología ceremonial k'iche' en estas líneas, luego de una visita al monte de Pak'lom en Momostenango, donde Ak'abal indicó hacia las cuatro direcciones y explicó lo siguiente: hay otro cerro sagrado en cada uno de los cuatro rumbos y de todos ellos vemos el humo y el *pom*⁹ alzarse al cielo; allí, donde se levanta el sol, está el inicio del tiempo (marcado por el color rojo); en donde se oculta el sol, están los sueños y la esperanza de vivir lo deseado y aún no sucedido (simbolizado por el color negro); el norte, donde nace el viento es la dirección del equilibrio (blanco); y en el sur, donde el aire descansa, está la claridad para la mente (amarillo). *En el centro estás tú. Es el ombligo del mundo, la dirección más importante porque es hacia uno mismo. El centro es de color verde* (Apuntes de la conversación con Humberto Ak'abal, 14. 10 2009). El más importante de los rumbos cósmicos en las culturas mayas es, precisamente, la quinta dirección, el centro del mundo, que es el punto de comunicación de todos los otros espacios cósmicos (De la Garza 1998: 63). En el poema visto, el *centro sacral* se coloca en *la milpa verde, madre de nuestro maíz*, desde donde todo está vinculado y vivificado por *el aliento de la vida*. El aliento, así como el aire, es el principio vital, atravesando el „ombligo“ de cada ser.

Ahora bien, en cuanto al eje del cosmos maya, que pasa por el *centro* del universo y comunica sus dimensiones, queremos indicar una problemática de interpretación del concepto, que se hace evidente en los poemas de Ak'abal. Se trata de la denominación latina del eje del universo, el *axis mundi*, que se refiere a un *elemento rector de esta matriz cósmica, su columna vertebral. Como lo ha constatado la Ciencia de las Religiones, la difusión de este concepto es universal, tanto en el Viejo como en el Nuevo Mundo* (Kocyba 2007). Tal concepción “universal” es tomada como base en estudios académicos que sostienen en la idea que el eje del universo maya es fijo e inmóvil (De la Garza 1998: 30, 63). La idea maya del eje cósmico, sin embargo, no coincide, en todo, con la del *axis mundi* recto y estático.

A las variadas manifestaciones del *centro sacral* y del eje cósmico hace referencia la gran mayoría de los autores que describen con detalle el pensamiento espiritual de los mayas. El símbolo más conocido de ambos es el que menciona el Libro de Chilam Balam de Chumayel: *una gran ceiba verde, la „Gran Madre Ceiba“, que atraviesa los tres niveles cósmicos y los comunica. Sus raíces se hunden en el inframundo y su fronda penetra los trece estratos*

⁹ *Pom*: incienso preparado de la resina y corteza de árboles, que se ofrenda a las divinidades.

celestes. Es, por ello, el punto en que se fusionan el espacio y el tiempo. (De la Garza 1998: 63-64) *En el árbol se funden la sabiduría celeste /.../ con la potencia genésica de la tierra y tal unión en el tronco hace posible la circulación de la vida como agua, semen o savia. En el árbol comienza la vida y se echa a andar el curso del tiempo, desde el árbol se extiende el cosmos que es uno con el hombre.* (Morales Damian 2006: 126) Mientras que este eje se caracteriza, frecuentemente, como un árbol-templo que funge como *axis mundi* (De la Garza 1998: 63-64), en los poemas de Ak'abal vemos que se trata, de lo contrario, de un eje capaz de mover y adaptarse:

*Los árboles
se agarran con fuerza
a la tierra,
y cuando tiembla
sus ramas se cuelgan del cielo.*

("Temblor", Ak'abal 2002: 44)

Compárese con el libro de Chilam Balam: *Y se levantó la Gran Madre Ceiba /.../ en medio del recuerdo de la destrucción de la tierra. Se asentó derecha y alzó su copa pidiendo hojas eternas. Y con sus ramas y sus raíces llamaba a su señor* (Mendiz Bolio 2001: 89). A diferencia de una estatua o torre, formas también de *axis mundi*, el árbol se comunica y se resiste. Más que a un eje *inmóvil* (De la Garza 1998: 63), se parece, en el último poema, a un ave, cuyos alas se extienden en el vuelo. Porque una de las características del eje cósmico, representado en el árbol, es que no se identifica solamente en la raíz, sino también y sobre todo en su potencial de crecer a la altura y hacia las cinco direcciones, como el cosmos que va expandiéndose. Recordemos la historia de la creación en el Popol Vuh, en la que el eje del universo creció hacia arriba, separó la tierra del cielo, y el mundo se formó alrededor (Recinos 2012).

Un árbol, entre los k'iche', como el principio vital que por el corre, hasta se oculta: *Si uno se sentaba al pie / para tomar su sombra, / el árbol se hacía a un lado. / Quisieron cortarlo. / El árbol desaparecía. /.../* (Ak'abal 2000: 66) Esta resistencia se explica por el flujo del jugo divino, potencia sagrada como la sangre, cuyo símbolo es la mítica serpiente, de una vitalidad comparable con la del propio árbol: la serpiente crece toda su vida y cambia periódicamente su piel. El árbol, también, "cambia de ropa", florece y canta: *El árbol lleno de pájaros / amaneció floreado de cantos* ("Voces floreadas", Ak'abal 2002: 77). La esencia renovadora y primordial, presente en el árbol, es la que renueva la vista:

*Si te encamarás en un viejo ciprés
y trepás por sus ramas
verás que la tierra
no está lejos del cielo*

*En Momostenango
podrás tocarlo.*

(Ak'abal 2001: 32)

Momostenango, donde la antigua tradición de contacto con orígenes es viva, es lugar propicio para ver. El ciprés, que nunca pierde su verdor, está ofreciendo, simbólicamente, una vía de acceso. El árbol, pues, es el punto de encuentro entre las fuerzas sagradas y el hombre (Morales Damián, 2006: 69). Las características vistas, se observan, igual, en otras representaciones del *centro sacral* y del eje cósmico en los poemas de Ak'abal – el ombligo de los manantiales, el corazón del río, la hebra del telar, el cordón umbilical etc. –, que comunican la esencia divina, siendo, como la mítica cuerda, *el vínculo del cielo con la tierra: símbolo de ascensión del hombre, al igual que el árbol y la escalera, y energía divina que desciende a la tierra* (De la Garza 1998: 78). O, en los “Hilos de la lluvia”:

*Los hilos de la lluvia
tejen aguaceros
en las aroledas,*

*y el viento juega
entre esos hilos
sin mojarse.*

(Ak'abal 1997: 17)

Los poemas de Ak'abal parecen confirmar los datos de un reciente estudio sobre la sagrada Ceiba maya y el eje del universo: *la Ceiba, ciertamente, representaba el axis mundi, pero solamente a partir del periodo colonial. En épocas anteriores, es decir, en todos los periodos prehispánicos, el eje del universo se presentaba de varias maneras, siendo el árbol su manifestación más frecuente; sin embargo, este árbol no era la Ceiba pentrandá* (Kocyuba 2007: 5).

Volviendo al poema „El caracol de cinco colores“, vemos que el eje cósmico, en él, lejos de ser un *axis mundi*, es un caracolito: frágil, pero capaz de adaptarse. Un caracol se mueve despacito, a su tiempo. Se oculta. Y tiene voz: el caracol grande suena. Es representación,

también, del sentido del tiempo y del calendario sagrado maya, que unen la diversidad de la vida en unidad. Todas estas son cualidades, también, de la sustancia original, el principio cósmico que viene comunicado mediante el eje, como la savia por el árbol. El caracol, de manera similar al cordón umbilical, simboliza la evolución y continuidad, marcada en la forma espiral que es propia, también, a la galaxia que habitamos.

Así que, el eje del universo maya en la obra de Ak'abl, en efecto, no es fijo. Es un ser flexible. Se mueve, crece, cambia de forma y resiste, así como el propio origen de la creación. Es una representación del eje prehispánico y se difiere, en principio, de las descripciones de tal eje en los estudios realizados desde una perspectiva occidental. Lo mismo se da, como vimos, con el concepto del origen cósmico, que, tanto en el Popol Vuh y en la cosmogonía maya como en la poesía de Ak'abal, es un ser vivo en evolución, en contraste con el carácter estático y pasado de las interpretaciones vistas. Por tanto, no es de extrañar que, desde la perspectiva de las últimas, también los centros ceremoniales, que son imágenes del cosmos y del espacio primigenio, donde se realizó la creación, se consideren un *axis mundi* (De la Garza 1998: 72). O que, del hecho de que sobre el eje gira el mundo, se deduzca que es, por lo tanto, fijo (De la Garza 1998: 30); o que se sostenga que el *centro sacral*, por su función de ser el punto de comunicación con otros espacios cósmicos, tiene que ser un centro inmóvil (De la Garza 1998: 63).

Queda la impresión de que las descripciones de este tipo suelen crearse en ámbitos culturales que sí cuentan con la población autóctona (como en Yucatán), por lo que estos temas se estudian ampliamente, pero cuya antigua tradición ceremonial, a diferencia del pueblo k'iche', ha sido cortada en la historia y, por tanto, no se comprenden a fondo algunos conceptos presentes en la poesía de Ak'abal, como es el caso del eje cósmico vivo y movable. Por lo mismo, se suele hablar de ellos en la forma del pasado, y de un modo limitante, como por ejemplo, en relación con el *centro sacral* como el umbral que posibilita el acceso al ámbito cósmico, *que sólo podían realizar los hombres sacralizados, es decir, los chamanes* (De la Garza 1998: 63).

La movilidad de la tradición viva se percibe, con seguridad, en donde aún se mueve, es decir, en la práctica cultural. En esto último vemos la particularidad de la creación poética de Ak'abal: esta surge desde un ámbito en que la conexión consciente a las esencias es costumbre común. En ella, el eje cósmico, como el caracolito, se mueve junto al hombre, en su ombligo: desde allí, en cualquier lugar, se fijan las demás direcciones: *Los puntos*

cardinales / son cinco: / es usted, aquí, / el quinto punto cardinal. (Ak'abal 2000: 53) Y se perciben, en todo sitio, también, los puntos extremos del eje: el más alto en el centro del cielo, el cenit, y el más bajo en el centro del inframundo, el nadir (De la Garza 1998: 63). Por tanto, el eje cósmico y la posibilidad de acceso al origen no se separan del propio cuerpo del hombre que, como microcosmos, contiene el mismo principio vital y se comunica con lo divino.

De ahí que, el contacto “fresco” que Ak'abal tiene con la fuente de la creación originaria se puede comprender en relación con el concepto de un eje cósmico vivo y de un *centro sacral* accesible en la cultura k'iche'. Sobre la importancia de relacionarse con el último en la vida diaria habla, como ejemplo ilustrativo, el hecho de que las mujeres mayas en Guatemala lo señalen con una especial simbología en sus tejidos. El *centro sacral* urdido se observa, de manera particularmente representativa, en las prendas ceremoniales. En el *hüipil*¹⁰ ceremonial de la mujer, por ejemplo, se destaca altamente el cuello decorado, el antiguo y heredado símbolo de la cervix (el cuello de la matriz), por el que se sostiene la conexión con el inframundo, con las abuelas y la tradición ancestral. (Montoya 2008: 94) Tal centro tejido es nombrado también como *r'tie chie*, *el árbol madre* o *el árbol de la vida*, en este sentido aludiendo al eje cósmico que atraviesa el centro del universo, y que actúa como el cordón umbilical y nutre a los vivos con el poder de los antepasados (Montoya 2008:136). La mujer, en el acto de ponerse el *hüipil* e introducir su cabeza por el cuello del este, se coloca en el centro del universo – en el centro de sí misma (Montoya 2008: 94) donde se halla la fuente del todo, desde la creación original. En tal centro, ella tiene la firmeza sobre el pasado y lo venidero, se encuentra junto a su corazón y, tejiendo, une al mundo. Es decir, se trata de una visión clara y plena por la conexión a la fuente primordial, en la que siempre está presente el „otro“, el verdadero „yo“. Tal estado de paz en plenitud es expresado en el poema „Descalzo“ (Ak'abal 2001: 448)

*Quisiera volver al campo
cuando las estrellas estén durmiendo,*

*caminar descalzo entre las milpas
mientras descansa el silencio:*

*hundirme en la noche
donde las luciérnagas sólo sean
el parpadeo de tus ojos.*

¹⁰ *Hüipil*: nombre general de la blusa tradicional de la mujer maya en Guatemala.

Vuelve a aparecer la milpa como el centro verde de la vida, el centro de balance con uno mismo al que siempre se desea volver, ya que en él se puede estar *descalzo* – honesto con el propio ser. Así, siendo uno mismo, es cuando se aprecia *el parpadeo de „otros ojos”*. Y la luz de la noche – la de los sueños y del silencio – es la luz de adentro, la del sagrado centro que ilumina, como reza el poema anterior, *los cinco puntos de los caminos del pensamiento*. El campo como espacio íntimo permite una visión plena y equilibrada. En cambio, la ciudad aparece como lugar ajeno, de corta la vista y del desequilibrio: *Cuando llegué / por primera vez a la ciudad / sentí que caminaba de cabeza*. (“La ciudad” en: Ak’abal 200: 67)

4.2.2. La identidad funcional: el poeta del movimiento

En relación con el eje cósmico vivo y movable que une al poeta con el origen, vemos que se pone en duda la identidad occidental, la del "yo" individual, la del romanticismo que veía de lejos a la naturaleza, separando de ella al hombre, quien se olvidó de sus poderes divinos. Cuando Ak’abal dice: *quisiera volver al campo*, es para volverse uno con la naturaleza, en la que *las estrellas* – los "yo" (?) – duermen, y se camina *descalzo* – sin identidad descriptiva – *entre las milpas* – en el *centro sacral* verde que, respirando, incluye todos los planos de la vida –, *donde las luciérnagas solo sean el parpadeo de tus ojos* – donde "tú" seas naturaleza: donde tus ojos no sólo miren y admiren sus paisajes, sino que se hagan luciérnagas en ella –. Porque cuando "tú" seas naturaleza, "yo" también la seré. Porque "yo" soy "tú", así como "tu" eres "yo" en el pensar maya, en el lenguaje poético, y en la realidad originaria.

De esta manera, Ak’abal está haciendo énfasis en la identidad funcional que, a diferencia de la descriptiva, que se basa en los nombres, nacionalidades, títulos, grados, puestos, etc., esta se interesa en lo que se hace, como reza el poema que, trepando por el viejo árbol, „se puede tocar el cielo“. Es la diferencia, por ejemplo, de los mayas que llevan a toda costa su *hüipil* y de los que se ponen su ropa de marca “coca-cola” porque „se la regalaron y está buena“ para usar y se van caminando al monte sagrado para llevar la ofrenda... La identidad funcional se vive, mientras que la descriptiva, a menudo, se aparenta. Una muestra de la última son los disfraces turísticos, pero también el purismo étnico que no necesariamente tiene que ver con lo auténtico en el sentido funcional. Ak’abal, como ya vimos, es astuto en decir que los árboles son árboles no sólo por las raíces, sino también por sus "brazos" y su "cabeza", por su función de renovarse, unirse al universo y recrearse: *Cuando sopla / fuerte el viento, / los árboles abrazan / a las árboles. / Sus ramas se entrecruzan / y hacen el amor. / Al poco*

tiempo, / las árboles dan flores / y paren frutos (Ak'abal 2008: 66). Últimamente, es la cuestión de por qué estamos aquí y vivimos.

Notemos que el poema-oración a las cinco direcciones no se llamó, por ejemplo, *Milpa verde* que haría, sí, referencia al *centro sacral*, sino que se llama *Caracol de cinco colores*, por un ser que desde su centro – que lo lleva consigo – se mueve en el pleno contacto con el mundo. Porque, como reflexiona Dennis Tedlock, *si nosotros, que hoy pretendemos ser humanos, olvidamos nuestros esfuerzos por encontrar las huellas de movimientos divinos en nuestras propias acciones, nuestro destino habrá de ser parecido al de las gentes hechas de madera, en el Popol Vuh* (León-Portilla 2004: 174). Lo mismo, y posiblemente en intertextualidad con Popol Vuh, dice Ak'abal con el poema “Oración” (1996: 43), en una imagen acertada y sugerente:

*En los templos
sólo se oye la oración
de los árboles
convertidos en bancas.*

Los árboles hechos bancas – sujetos convertidos en objetos – no llevan comunicación directa con el aliento vital, no tienen raíces y tampoco ramas: no crecen, no florecen, no cantan. Les queda la identidad descriptiva. Son reproducidos para servir de asiento, fijo y estable. No se acuerdan de ser ejes vivos con el universo, dueños de su propio destino. No creen, porque no ven. Repiten la voz de los templos-instituciones del *axis mundi* que, ejes estáticos y de corta vista, en nombre de unir crean distancias y limitaciones. La realidad plena, que se revela en la poesía, se expande con las estrellas bajo la oscuridad, donde *un arco iris a la luz de la luna / tiene otros colores* (Ak'abal 2002: 85). De ahí que, la función del poeta viene siendo la contraria a la de los árboles-bancas. Al poeta le corresponde el canto de árboles vivos en el bosque: “*Con voz de árbol viejo / y corazón de venado joven, / así canta / quien nació para cantar.*” (Ak'abal. 2000: 70) En la cosmogonía k'iche', el venado y los pájaros provienen de la primera época de la creación (Tedlock 1996: 177). Además, *el venado, a causa de su cornamenta semejante a un árbol en constante renovación, se le considera un símbolo de la vida que continuamente se rejuvenece* (Ortega Arango 2005: 47). Así, el cantar de Ak'abal lleva la esencia de una antigua tradición cuya fuerza, desde su ambiente natural, está en el sentido de una continua regeneración de los aspectos de la vida, por lo que dice:

*Yo no soy
jaula de la palabra.*

(Ak'abal 1997: 90)

El título “Yo no soy” es manifiesto de la identidad funcional en su obra: la poesía no se hace “fijando” las palabras, porque su alimento, el principio vital, necesita estar circulando.

Ak'abal describe que, en su pueblo, la gente, cuando habla, mueve mucho su cuerpo, alzando los brazos como si fueran alas; y, cuando él escribe, este movimiento físico lo trata de expresar visualmente en imágenes (Ollé 2004: 219-220). Se podría pensar, también, que su recurrencia a los sonidos y las formas onomatopéyicas se presta, de alguna manera, para sentir el movimiento propio al habla k'iche' porque, como observa Valdur Mikita, la producción de sonidos, creando una vibración y resonancia interior del cuerpo, agudiza los sentidos y puede llegar a dar una sensación de volar (Mikita 2013: 2117). Esto pasa, por ejemplo, cuando Ak'abal recita la canción pastoril tradicional: *Xalolilo, xalolilo, / lelele', lelele', lelele', lelele', / lelele', lelele', lelele', lelele'. / La k'el, la k'el, la k'el, / xaaa, xaaa, xaaa. /.../* (Ak'abal 2008: 34). El poeta explica que el uso de los sonidos y la onomatopeya es de práctica común en la lengua k'iche' precisamente por la fuerza que da al habla (Ollé 2004: 219). Sus imágenes, en efecto, contienen una notable movilidad:

Guardabarranca: / tu canto / es como un chorro de piedrecitas / cayendo en un manantial. (2008: 48) El cielo carcajea tempestades, / y sonrío rayos. / Siempre está contento. (2008: 85) Llueven los cantos / de lo cenizos / enamorados de la lluvia. / Y el sol, / parado a medio cielo, / sin paraguas. (2008: 46) En hilos de agua / se desmadejan las nubes / y se hartan de tierra. /.../ los pájaros / dejan volar sus cantos. (2004: 57) Si un árbol se mueve / de un lado a otro / es que el fruto / le está haciendo cosquillas, / y sus flores se caen / muertas de risa. (2004: 98) Zopilote: / cajón de muerto, / tumba volante, / sólo te falta cargar un epitafio. (2008: 53) Los truenos rompen el cielo / a machetazos, / y la lluvia se desbarranca / en pleno día. / La noche como agua mansa / busca el mar (1997: 60) Se derrumban mis oídos / por los barrancos / siguiendo en eco de tu risa. /.../ Y tu risa derramándose de tu boca / como el agua de tu tinaja. (2004: 43) La risa del agua es la espuma. (2008: 71) Las veredas de mi pueblo / se le enredan a uno / entre los pies. (2008: 91) El eco del recuerdo se desprende, / se estira, / recorre caminos, huye... / y se despeña en algún barranco. (Ak'abal 2004: 53) El viento barre / cenizas de susto. (2004: 69) La luna / triste en su soledad, / no obstante vivir / entre estrellas, / hamaqueándose en el cielo, / desea / desesperadamente / estar en la tierra. / Se acuesta en el fondo de cualquier charco. (2008: 84) La catarata canta / con su voz de monte, / desde arriba / hasta abajo. / Y se vaaaaa / caminando entre el taxcalero / hasta terminar llorando. (2008: 73)

El mismo principio del movimiento hace que, en los poemas de Ak'abal, los objetos se rebelen; expresándose, en ello, la misma fuerza genésica de la renovación y la identidad funcional de los sujetos vivos:

Los peñascos eran sabios: / sabían el número de estrellas, / los cantos del universo. / Llegó un tiempo, / los obligaron a callar / y se volvieron piedras. / Llegará otro día, / retomarán su

voz. / *Habrá terremotos: / kab'raḡan, kab'raḡan, kab'raḡan... / Tempestades: / kaqulja, kaqulja, kaqulja... / Tendrás que oírlos.* („Peñazcos“, Ak'abal 2001: 132)

Porque donde la circulación de la vida – el contacto con la fuente – se detiene, viene la destrucción y el cambio: *El madrón seco / de ramas recortadas / en cuyos tronquitos recortados se colgaban / batidores, jícaras, jarros y comales, / se pudrió.* (Ak'abal 2004: 77)

El movimiento es resistencia. De ello surge la cuestión de la interpretación: el eje movable, a cuyo alrededor se crean el mundo y las historias, es difícil acceder, ya que suele carecer de “una” identidad descriptiva. El corazón del universo maya no es una estatua, por lo que encontrarlo implica un esfuerzo de conocer que, a su vez, requiere un ajuste en la perspectiva. Y ese ajuste, cuando se logra, cambia, por sí solo, el resto de la imagen. Veamos este poema:

*Nos han robado
tierras, árboles, agua.*

*De lo que no han podido
adueñarse es del Nawal.*

Ni podrán.

(“Robo”, Ak'abal 2001: 502)

El *Nawal* está en la posición céntrica en el poema, así como en la cultura maya-k'iche', pero ese centro no está fijo. Los nombres de los días del calendario sagrado maya no se pueden traducir a otro sistema (robar en el sentido de comercializarse, por ejemplo) porque no son símbolos de algo abstracto, sino nombres propios. Por tanto, los *nawales*, en la tradición ceremonial k'iche', no se interpretan por sus significados aparentes, contenidos en sus nombres (aunque esto ha sido el intento de los investigadores por muchos años), sino que se los “lee” mediante series de nemotecnias, asociadas con los nombres por paranomasia. Y estas últimas tampoco se refieren a símbolos abstractos, sino a rituales practicados en estos días. (Tedlock, B. 1982: 174) Los *nawales* se interpretan en el marco del calendario sagrado, según el contexto y la función particular (Tedlock, B. 1982: 107). Pueden significar una variedad de cosas, como en este poema: el corazón o la esencia de la tradición k'iche', las divinidades, los antepasados, los días del calendario sagrado, o los espíritus guardianes de los días y las personas que ante ellos nacen. De ahí la dificultad de “adueñarse” del *Nawal*: no tiene un inventario estático de características. Se mueve por un juego de sonidos poéticos y frases metafóricas. De hecho, en el contexto de la poesía, es una imagen de la metáfora misma: contiene más que las palabras que la componen, y ese contenido es inseparable de la

forma. Al traducirlo, ya es otro. Sin embargo, el mensaje relevante, en esta ocasión, será el de la movilidad como esencia misma de la cosmovisión k'iche'. En este sentido, el uso de la onomatopeya lleva una intención aún más allá: los cantos de la naturaleza continúan en plena creación desde el origen, y es por ello que nos siguen conmoviendo: *Si los pájaros / escribieran sus cantos, / hace tiempo / que los habrían olvidado.* (Ak'abal 2000: 66)

Queremos destacar la importancia de tener en cuenta el aspecto funcional de la identidad en la obra de creadores como Ak'abal, para no quedar en las descripciones de la superficie, frecuentes en textos que tratan temas del arte y la cosmovisión de los mayas. Barbara Tedlock muestra, con su trabajo de aprendizaje en el ambiente k'iche', que en la práctica tradicional de esa cultura nada es fijada de manera cómo lo estudia la ciencia occidental. Y mientras que se enfoca, de forma convencional y cómoda, en algún fenómeno aparentemente fijo como un *axis mundi*, no se apreciará la posible movilidad, mucho más importante, que quedará oculta. (Tedlock, B. 1982)

Por ejemplo, la movilidad de significados en la imagen poética alude a la unidad de la vida que, en la obra de Ak'abal, se revela y se renueva de manera similar que en los tejidos mayas: *La mujer teje y al diseñar sus entramados hace una oración y contribuye a la manutención del cosmos, este trabajo lo realiza amarrando el telar a un poste de madera o a un árbol, lo cual indica simbólicamente que lo hace uniéndose al eje cósmico* (Morales Damián, 2006: 180). Tejer, para los mayas, simboliza el acto de dar a luz. Visualmente, se reproduce la creación que conocemos del Popol Vuh: las cuatro esquinas del cosmos se unen por una hebra y se forma un rombo, símbolo del sagrado universo. Los tejidos de las mujeres mayas, cercados por las cuatro orillas, aún nacen en el telar de cintura, cuyo un extremo – *los pies del telar* – se amarra en un árbol, y el otro – *la cabeza del telar* – en las caderas de la tejedora, en la posición de nacer; ella, sentada en sus rodillas, alimenta el tejido con la hebra – símbolo del principio vital – al ritmo que recuerda el latido del corazón o el sonido de la respiración, hasta que él, el niño-tejido, queda completo y nace a renovar el mundo. (Montoya 2008:134)

Así como la mujer maya une al mundo en el acto de tejer, asimismo y a su manera lo hace la poesía de Ak'abal en una gran parte de sus imágenes. Con cada nuevo tejido y canto poético se repite la antigua historia de la creación y se recuerda lo sagrado de la vida. Se comprende que la finalidad del “*Caracol de cinco colores*” como oración es crear equilibrio, reunir el pensamiento desde *los cinco puntos de los caminos*, volverlo uno con nuestro ser y entrar al centro de nuestra esencia, en la *milpa verde* donde está la *madre de nuestro maíz, aliento de*

la vida. El simbolismo del *centro sacral* en la cultura maya permite al ser humano *descubrir la unidad en la compleja diversidad del mundo y encontrar su sitio en éste* (Morales Damián, 2006: 179).

Si la lectura adivinatoria de los glifos sagrados hizo posible recuperar la visión cósmica: *once again, to sight “the four sides, the four corners in the sky, on the earth”, the corners and sides that mark the earth and serve as reference points for the movements of celestial lights* (Tedlock 1996: 29), y en las ceremonias del año nuevo maya, *los sacerdotes se colocaban en las cuatro esquinas tirando una cuerda de uno a otro lado y dentro de este espacio cuadrangular oraban y “sacaban lumbre nueva”* (Morales Damián 111-112), el poeta lo hace mediante el lenguaje poético: en el *centro* de su ser une los opuestos binarios, los extremos oscuros del universo en claridad. Sobre el eje cósmico funcional se entretajan la diversidad de colores, seres y direcciones, que permite una mirada plena, y rechazar el concepto de la realidad de „mitades de la vida“, la del *axis mundi*, en que la antigua unidad es remplazada por verdades rotas que no recuerdan su origen en común: *Si tuvieran que pintar / la guerra, / ¿de qué color la pintarían? / Una dijo de verde; / otra, de rojo; / y otra, de negro* („Los colores“, Ak’abal 1997: 138).

En una realidad originaria y total, la contradicción es un conflicto por apariencias en condiciones de la vista corta. El poeta, cuyo contacto con el origen es vivo, ve *el mañana detrás del atardecer* (Ak’abal 2001: 178) y sabe leer, por un *prolongado y sonoro eco*, los truenos y los aguaceros: *es el fin del invierno. / Un arcoíris confirma / la voz de la tempestad* („Tempestad“, Ak’abal 2001: 76). El arcoíris, pluralidad en una sola luz que une el mundo como puente, y suele presentarse luego de una caída de agua – movimiento del principio vital –, confirma la visión clara del poeta-guardián.

En este sentido, el lenguaje poético, al ser herramienta para la vista, lo es, también, para la renovación. El texto k’iche’ del Popol Vuh parece que no relata sobre un origen remoto de la creación, sino que, a lo largo del fragmento analizado, y mediante las formas que emplea, sobre todo la onomatopeya y las formas verbales, lo vuelve a poner en acción. Al recitar los sonidos primordiales se evoca y se vivifica la acción genésica en el “vacío del cielo”.

Más allá de eso, hemos comenzado a ver, en el proceso de este trabajo, que el Popol Vuh cobra valor como libro sagrado no por ser la fuente misma del conocimiento, a los sacerdotes k’iche’ que consultaban, sino porque en él se enseña que esa fuente se encuentra moviendo en

todo lugar donde pulsa la vida: *Now it still ripples, now it still murmurs, ripples, it still sighs, still hums, and it is empty under the sky* (Tedlock 1996: 64) y el acceso a ella es libre, por el eje vivo del cosmos, mientras que exista claridad de la vista. La última se presta en el lenguaje poético, cuyo origen es uno con la vida primordial. De ahí que, el libro es el medio, pero ese libro puede ser un árbol, como muestra Ak'abal:

Árbol

*Libro verde
árbol poeta
¡cuánta poesía en tus hojas!
Quienquiera
que se pose en tus ramas
se vuelve cantor.*

(Ak'abal 2007: 52)

Hemos visto que a ello alude una gran parte de sus imágenes: la poesía es acceso a la realidad originaria, y su lenguaje, a su vez, se recoge de las “ramas verdes”: *Mientras las estrellas / abren la noche / yo recojo el canto / de los pájaros / que se desprenden / del atardecer.* (“Noche abierta”, Ak'abal 1997: 89)

En la obra que se crea sobre el eje cósmico precolonial y movable, se renueva el concepto del humanismo – la unidad del hombre con la naturaleza y lo divino como el humanismo real – : *Camino / con el desvelo de los ríos / para llorar con las estrellas / la soledad que deja / la muerte de los árboles.* (“Lloro de estrellas”, Ak'abal 1997: 19). Si visualizamos una representación del eje, el cordón umbilical, antes de que fuera cortado, desde nuestro ombligo hacia la placenta, aún viva y palpitante, vemos, realmente, una imagen del árbol desde la raíz hacia las ramas. La placenta (nuestro “otro” original), que se entierra y de la que brota la hierba, nos sigue alimentando con vida. Ahora bien, las flores (originales) de la poesía, también son de ella: nacen del contacto vivo con lo natural y lo divino, como en la “Siembra del viejo”:

El bisabuelo / era músico y cantor. / Cuando estaba ya muy viejo / abrió un hoyo / y sembró su canto. / -- yo lo tomé de la tierra / y a ella se lo devuelvo – dijo -- ;/ algún día florecerá otra vez. / Y murió soñando con las flores / que daría su siembra. (Ak'abal 2000: 60)

La continuidad de la tradición se percibe como el movimiento genésico. El verbo “sembrar” en k'iche', *tik*, significa, además, plantar, enterrar y crear (Ajpacaja Tum 1996). Tal metonimia ha podido formarse en un sentido holístico de la vida, donde toda creación parte de los ciclos de la naturaleza, en la que la siembra y el entierro coinciden con el acto de dar a luz

a los tejidos y la iluminación del cosmos. En la cosmovisión maya, el entierro lleva al alumbramiento, así como la siembra trae la cosecha, y esta “visión plena” crea el lenguaje de Ak’abal. “La siembra del viejo” es una imagen de participar, como sujetos, en la creación. El entierro del canto es metáfora de las “flores” de la propia imagen: de la “magia” de la poesía en llegar a mostrar lo invisible, sobre el uso del lenguaje como acto de llamar a la existencia. La aparición de las flores de la siembra, en otro poema de Ak’abal, se en el relámpago – la antigua manifestación del principio vital –, “Flores de un rato”:

Koyopa’: / *kotz’i’j re jun kasach uwach*, / *nitz’ kikotem re kaj*. (Ak’abal 2001: 235)
Relámpago: / *flores de un rato*, / *alegrón del cielo*. (Ak’abal 2001: 234).

A propósito hemos presentado, en esta ocasión, el texto en k’iche’. Por más que se hable de literaturas de la “periferia”, la poesía no puede sino nacer céntrica: de ese repentino momento de “relámpago” que, en su *centro sacral*, llega a tocar al poeta.

De ahí que, la auténtica creación reside en la conexión al Origen, a ese principio vital, oculto y móvil, que contiene y renueva la unidad de la vida.

4.2.3. El origen y la originalidad

El estado de la conexión con el sagrado centro de la vida y con el principio de la creación, posibilita al poeta captar imágenes *luminosas*, de *genialidad* y de *la difícil facilidad*, *concreción*, *esperanza* y *verdad*, como describe la obra de Ak’abal el crítico Carlos López en la introducción de la antología „Arder sobre la hoja,, (Ak’abal 2000: 15-16). Es decir, se trata de un estado de la autenticidad, en donde surge lo novedoso, un estado de alumbramiento desde el centro del propio ser, donde se revela la poesía, *desnuda* como en el poema titulado „Al despertar“: donde huele *a monte* y sabe a *barro* y *maíz* (Ak’abal 1996: 88). Recordemos que la revelación primera, como descrita en el relato, ocurrió al lado del barranco, verde y recién llovido. El barranco, también, obtiene la cualidad del *centro sacral* en relación con la figura del caracol:

Caracol grande

*El barranco
que está cerca de mi casa
es un caracol grande.
Cuando suena,
avisa que la lluvia
viene detrás del viento.*

(Ak'abal 2007: 55)

Unido al barranco, al eje de comunicación con el principio de la creación – que viene en camino con la lluvia –, el poeta comienza su “vuelo”: *Yo sacudía mis alas / y miraba al cielo, / mi madre se reía; / estábamos en la orilla / de un barranco. / Yo esperaba el momento / para echarme a volar.* (Ak'abal 2001: 344)

Regresando al origen de este trabajo, cuando el poeta cruza el puente del barranco, siente sed irresistible. Ese puente, de dos trozas, parece marcar un punto de límite y contacto, lugar de unión y separación entre las culturas – la k'iche' y la guatemalteca –, siendo así, puente de comunicación que significaba, también, la necesidad de aprender a guardar equilibrio entre los mundos y las „cosmovisiones“. La sed que siente al caminar el puente – ya en el otro lado – puede ser expresión de esa necesidad de realizar el „llamado“ de ser puente con su poesía, y ese „llamado“ lo lleva a cavar en la tierra al lado del barranco para llegar a lo más profundo del origen, y llegar a sí mismo. La relación entre el llamado de llegar a la fuente y la necesidad de mantener balance está en el propio origen: su esencia es equilibrio, y el contacto con ella lo recrea. En esencia, el „otro“ lado es el mismo lado.

La originalidad, en la obra de Ak'abal, está sujeta a la identidad funcional de la que se ha venido reflexionando. Veamos, por ejemplo, el sentido de libertad con la que Ak'abal crea en medio de las lenguas y culturas, cada una con sus riquezas y posibilidades que, como dice el poeta, en algún momento se funden en él, alimentándose una a la otra (Ak'abal 2009: 6). En acorde con que, en la cosmovisión maya, el tiempo, los sucesos y las costumbres no se reemplazan, sino que se acumulan (Tedlock, B. 1982: 116), el poeta usa la palabra “fundir” en el sentido de la acumulación funcional propia de la tradición: *quizá yo no sólo sea un escritor con influencias sino también de confluencias* (Ak'abal 2009: 6). Este hecho de ninguna manera le impide expresar los valores auténticos de su cultura, que residen más allá de las apariencias:

El castellano que uso como puente de comunicación tiene como base la cosmogonía de mis raíces. El bilingüismo me ha dado la oportunidad de ver mi entorno de otra perspectiva; de allí que, cuando uso el idioma español para comunicar lo que siento, estoy consciente que esto no me hace menos k'iche' ni mejor escritor. No tengo ningún complejo porque me sirvo de igual manera de las dos lenguas, cada uno en su sitio: hablo maya-k'iche' en mi pueblo, con mi gente, con quien lo hable o con quien quiera escucharla; y en español, con los hablantes de esta lengua. (Ak'abal 2009a: 5-6).

Como su contacto con el origen de la creación es por un eje cultural vivo, distintos medios de expresión sólo pueden aportar con variadas matices, pero difícilmente interferir la frescura de la propia esencia que fluye en las profundidades de “aguas subterráneas” a la que el poeta tiene acceso directo. Así, como los mayas que, en el tiempo de la colonia, hacían uso del alfabeto latín para transcribir en papel sus códices que los conquistadores iban destruyendo y los leían en ceremonias, con el fin de recordar a la comunidad cuál era el sentido de su vida y para qué habían sido creados (De la Garza 1998: 34), Ak’abal escribe su obra en español: para mantener en movimiento vivo el antiguo y actual conocimiento del origen en su cultura y su pueblo, testigos de una continua destrucción, como dice: *sin rencor ni amargura. Lo que hago, lo hago con el corazón* (Ak’abal 2000a: 15). El resultado, a nuestro juicio, es el surgimiento de imágenes, con las que el artista, sin dejar huellas de un “yo”, logra plasmar esencias:

Derrumbe

*La noche se derrumba
y la oscuridad cae
al fondo del barranco:
se hace agua
y se vuelve río.*

(Ak’abal 2008: 74)

En el poema, el agua alude a las fuerzas creativas: a la energía sagrada del principio de los tiempos y a la sagrada palabra, cuyo movimiento guarda la poesía. La palabra poética transita entre ríos, nubes y lluvia. Ak’abal levanta las antiguas expresiones de los “pozos” y los “charcos” de su pueblo para volverlas metáforas que suben al cielo, desde donde, a modo de la lluvia, son devueltas a fecundar la cultura. El “reciclaje” en la poesía escrita permite que el lenguaje ancestral, poético en sí, regrese al uso cotidiano.

Recordemos que el poeta, en el relato que marcó el inicio de su creación, la encontró en el agua. El título del libro “Guardián de la caída de agua” sugiere que la poesía, como una catarata, es lengua que fluye y hace su propio camino; por lo que la función del poeta es cuidar este continuo movimiento que el principio de la creación universal crea en el lenguaje poético. Esto es, en la imagen del último poema, ayudar al “derrumbe” volverse “río”. Utilizando la expresión de Blanco, esta función parece ser el mismo “llamado” o “necesidad interior”, a la que nos referimos en relación con el origen de la poesía en el “brotecito” de agua.

Ahora bien, la poética que reconoce como origen la naturaleza, actúa como la naturaleza. Volvemos a citar a Blanco: *creo que la obra de arte – el poema – al seguir el llamado de esta “necesidad interior” – eso que mueve a las plantas a buscar la luz – no hace más que poner en juego un modo de operar análogo al de la naturaleza* (Blanco 2011: 141). Es de ahí que las imágenes de Ak´abal parecen contener esencias naturales, como si fueran provenientes del viento más que del poeta mismo, y por lo que el crítico francés Efer Arocha, al analizar su poesía, manifiesta:

Cuando Ak`abal hace sus poemas sobre animales, plantas y sobre todo con el agua y la oscuridad, no es un poeta, él en sí mismo es poesía, poemisidad. Privilegio reservado para todos aquellos poetas que sean verdaderamente autóctonos cuando sus creaciones se basan en el ser¹¹.

Continúa Blanco sobre acto de crear como la naturaleza:

Creo que este modo de operar implica un conocimiento profundo de la naturaleza, así como del material particular – en nuestro caso: el lenguaje – en el cual, y con el cual, ha de realizarse la obra de arte. /.../ Creo que la práctica del arte de la poesía – como la de cualquier otro oficio – sólo se puede llevar a cabo en absoluta libertad y con el pleno conocimiento de una tradición (Blanco 2011: 142).

Jarro viejo

*Después de su muerte
me entregaron lo que ella
había dejado para mí:
un jarro viejo.*

*-- Guardá este jarrito,
me dijeron,
adentro está la voz de tu abuela.*

(Ak´abal 2002: 54)

El poeta hereda la misión de guardar el jarro, en cuyo interior habla la voz de la abuela como la esencia vital de la tradición. Como el agua, la voz necesita libertad de moverse, y para ello busca una lengua, un río. El jarro es eso: la cultura. En k'iche', con *ch'abal* se refiere a la voz, a la palabra, al habla y a la oración. Como el agua, son fuerza para la creación: cada palabra pronunciada es oración que llama a la existencia. Con ellas colinda *ch'ab*, la flecha y el arco.

¹¹ Cita disponible en:
http://www.editorialpraxis.com/index.php?page=shop.product_details&flypage=garden_flypage.tpl&product_id=201&category_id=38&option=com_virtuemart&Itemid=1

Las relaciones cognitivas entre ellas, y la noción de la poesía como arco antiguo para la flecha libre del poeta, se hacen visibles en la obra de Ak'abal, así como en el impacto que crea.

En la imagen del poema "Siembra del viejo", las flores de la originalidad brotan de la tierra: del origen. Pero ese origen, a su vez, no es otra que creatividad: la creación en libertad.

Viereck, en su artículo sobre el uso de recursos retóricos en la poesía maya, en relación con la oralidad, escritura y tradición, pone los poemas de Ak'abal como ejemplo de poco uso de recursos formales de su tradición, explicándolo *con una trayectoria literaria más larga y con relativo mayor éxito en el mercado editorial* de este poeta. (Viereck 2007: 6-7) Dice que, al igual que en el caso de Briceida Cuevas Cob, poeta maya-yucateca reconocida a nivel internacional, los poemas de Ak'abal *tienen toda la apariencia de poemas normales desde el punto de vista del canon occidental* (Viereck 2007: 10) Puede ser, sin embargo, que el éxito se deba, precisamente, al poco uso de tales recursos retóricos y estilísticos, por lo que, al lector no conocedor del discurso ancestral k'iche', es más fácil el acceso a su mundo particular y sus significados universales. La autenticidad de una tradición, en todo caso, no nace de reproducir sus formas, sino de vivirla. Para expresar la verdadera esencia de su cultura, Ak'abal no necesita más recursos que el contacto vivo ella. Además, la repetición de formas antiguas no expresa la naturaleza de la tradición que creó esas formas: se trata, como vimos, de una tradición renovadora, capaz de renovar y adaptarse que, en la obra de Ak'abal, se manifiesta en una continua sensación al movimiento. La poesía de este autor es eco de su tradición a medida que sigue creándose.

Este es el mensaje, también, del estudio de Craveri y Valencia sobre el lenguaje poético maya, que subraya *la continuidad de formas y de sistemas simbólicos a través de los siglos*, pero aclara que *esto no significa la cristalización de expresiones retóricas y la repetición estéril de un acervo poético tradicional, sino la capacidad de revitalización de una palabra considerada como sagrada* (Craveri 2012: 37). Así que la autenticidad cultural en la obra de Ak'abal se expresa, también y precisamente, en su forma de regenerar el pensamiento vivo de la tradición, y no estacionarse en reproducir fragmentos del discurso ancestral, como suele ocurrir en la poesía "indígena": *Yo sólo devuelvo las palabras / que mis mayores / me entregaron al nacer. / Con una pequeña diferencia: / las he ordenado / a mi manera.* ("Devolución", Ak'abal 2000: 124). La originalidad, en realidad, es propia a su cultura.

Si el poeta de nuestro tiempo sabe que inventa (Blanco 2011: 68), Ak'abal, en cambio, dice que él sólo es rama de un árbol (Ak'abal 2009: 58). La auténtica poesía sigue participando, hoy en día, del mito y de su raigambre original (Blanco 2011: 69). *Al lado del camino*, las imágenes de Ak'abal vuelven a nacer en un rito vivo, que renueva el lazo con el mundo completo y sagrado. Es poesía antigua y nueva, a la vez. Como el “Canto del agua” (Ak'abal 2001: 358):

*La voz de los pájaros
se deja caer
desde las ramas
hasta el corazón de los manantiales,

y el agua canta.*

En este inicio del siglo XXI, la poesía sigue siendo un retorno a los orígenes del lenguaje, una vuelta a la madre, un contacto renovado con la tierra, un reordenar el caos, un co-participar en la creación del mundo, una regeneración del incomprensible cosmos, un recordarnos constantemente que, sujetos como somos de la fugacidad, estamos en esta tierra para reconocer y admirar el misterio; para que, más allá de la desesperación, la falta de confianza y el temor, sigamos siendo capaces de orar y dar las gracias; para ser partícipes del aliento divino que viene con la inspiración; para entonar el canto y emprender el vuelo. (Blanco 2011: 186)

De una manera similar a las palabras de Blanco, los orígenes se unen al plano universal en las imágenes de Ak'abal: *El aire baila, / extiende sus alas y da vueltas. / El aire es un pájaro grande, / vuela alto / arriba del cielo. / Por eso / sólo sentimos el soplado de sus alas.* (“El aire”, Ak'abal 2001: 24) La palabra *Ik'* – principio vital y fuente universal de la creación –, denota el aire, el aliento, el viento, el espíritu y la vida. Aunque no lo vemos, sentimos cómo se mueve, inspira, genera y regenera la vida. De él parte todo ser y toda creación que se basa en el ser. Por tanto, para crear de verdad, hay que ser de verdad. Señala Paz: *la creación poética es ejercicio de nuestra libertad, de nuestra decisión de ser. /.../ el acto por el cual vamos más allá de nosotros mismos, para ser más plenamente.* (Paz 2011: 179) En la cultura maya, esa plenitud de la „otredad“ se percibe en el *centro* de cada uno:

*No están

Los pájaros no están,
se han escondido en mi corazón.*

Hoy soy su nido.

(Ak'abal 2000: 21)

El canto de las aves se concibe como lenguaje sagrado, cifrado: *es la palabra de los dioses, por lo que entenderlo permite al hombre acceder a las realidades divinas* (De la Garza 1995: 9). Ak, desde el corazón se origina la voz y el “Vuelo”: *Soy pájaro: / mis vuelos son / dentro de mí.* (Ak’abal 2001: 318) para crear como la naturaleza, en libertad de unir el cielo con la tierra: *En los días de llovizna soleada / soy gavián; / vuelo sobre mis sueños / y descanso en las ramas / de los árboles de hojas anchas.* (2008: 150)

Consideraciones finales

En el prólogo de la antología “Arder sobre la hoja”, Carlos López pregunta: *¿Cuál es el impulso que origina la creación de un poema, cuál el fuego que hace arder la sangre, agolpa los sentidos y descubre las palabras precisas para decir lo que bulle en la cabeza? Humberto Ak’abal nos ayuda a despejar éstas y otras interrogantes.* (López 2002: 15) Aunque López va por un camino distinto de reflexión, aquí sus palabras vienen a introducir las consideraciones finales de este trabajo.

En la obra poética de Ak’abal, en efecto, es notable un constante impulso del origen universal de la creación – principio vivo, oculto y móvil, contenedor de la unidad de la vida – , que alude a la creación genésica como proceso continuo y presente. En ello, la creación poética surge, como parte de la obra cósmica, en conexión al mismo origen primordial. En los poemas y en las imágenes de Ak’abal se reflejan las características del origen cósmico, que tienen como aspecto común el movimiento. El movimiento aparece como función renovadora y comunicativa de las fuerzas invisibles y divinas, que se reconoce en relación con los símbolos genésicos de la cosmogonía maya, o, en otros casos, como función de resistir y adaptarse en la identidad maya. Los conceptos del centro sacral y del eje cósmico maya, como argumentamos, tienen una representación precolonial en su obra: son vía de comunicación móvil y flexible – y no un *axis mundi* – con el principio de la creación igual de móvil. Ahora bien, la misma cualidad de movimiento se aprecia, en términos del lenguaje poético, en la calidad de sus metáforas. El poeta apoya su creatividad, conscientemente, en la energía fecundadora de la naturaleza. En ello, los valores de la movilidad, que provienen del impulso de la creación originaria, se perciben como muestra de la originalidad.

De esta manera, se podría decir que Ak'abal es poeta del movimiento. Esto, en su caso, es un valor tanto cultural como universal, y se puede relacionar con el surgimiento de los temas, imágenes y metáforas *frescos como las flores, el sol y el agua* (Morales Santos 1996: 9), es decir: con la capacidad de recibir y expresar esencias. En ello se expresa, a la vez, una antigua visión del mundo, en la que todo vive, cambia y se renueva.

El reconocido investigador en lenguas y literaturas mesoamericanas, Carlos Montemayor, afirma que *las formas literarias tradicionales en las lenguas indígenas se corresponden con una concepción del universo que la cultura occidental ha olvidado: que el mundo es un ser viviente* (Montemayor 1999: 90). Por tanto, *cuando oímos a Ak'abal leer sus poemas donde los nombres de los pájaros, las voces de los animales y las onomatopeyas no tienen traducción /.../ nos arrastra en un contacto directo con una percepción de la realidad distinta de la que tenemos normalmente, experimentamos una sensación de maravilla y de adhesión inmediata* (Canfield 2004: 16). Uno de los puntos de relación entre el fenómeno del éxito de la poesía de Ak'abal y la cosmovisión k'iché parece mostrarse, precisamente, en la percepción del mundo como ser viviente, compartida de una manera curiosa entre el ámbito artístico y el contexto cultural maya: en el primer caso llamada imagen poética y en el segundo, la realidad. Esto explica *la certeza sobre la que se construye esta poesía: la confianza en que el mundo /.../ además, habla y escucha, se deja leer y lee. En la poesía de Ak'abal, los espíritus y los espantos llegan con la noche, las montañas susurran, los barrancos y los relámpagos son interpretados por los mayores...* (Restrepo et. 2010). Y explica por qué, por ejemplo, los versos: *el barranco /... / cuando suena, avisa que la lluvia / viene detrás del viento* (Ak'abal 2004: 55), que podrían ser parte de un “boletín meteorológico” en el contexto cultural k'iché, al adentrarse en la disciplina de la poesía conciben una imagen poética por excelencia. En el arte del lenguaje todo tiene habla y se expresa, lo mismo ocurre en la cosmovisión indígena. La diferencia, como se vio, está en que para la última esto representa una realidad.

La sensibilidad poética en la obra de Ak'abal podría, de esta forma, ser explicada por una gran variedad de maneras en las que la autóctona imagen del mundo como ser viviente se manifiesta debajo de sus letras, dando lugar a una rica creación de “metáforas” de calidad universal. La cosmovisión maya y la visión poética son, vistas así, inseparables. Ambas podrían ser descritas como una “visión originaria” de la realidad, a medida que sus características más notables coinciden con las cualidades del origen cósmico. De ahí que se puede, también, pensar que tanto en la cosmovisión maya (o en la cosmovisión de pueblos

autóctonos, en general) como en el lenguaje poético vive la “realidad originaria”, por lo que la primera constituye una perfecta plataforma a la otra.

Sin embargo, no toda la poesía maya cuenta con metáforas de esta calidad, a pesar de tener en común la misma cosmovisión. Vemos que Ak’abal logra verter la riqueza espiritual a imágenes de calidad poética (y no quedarse en el folclorismo) gracias a la libertad con que trata la propia tradición que le es de fuente. A diferencia de muchos poetas de pueblos indígenas que, en un intento de resguardar su cultura ancestral, quedan en imitaciones de las formas y recursos de la tradición, Ak’abal no cae en los purismos. Tampoco tiene la ambición de una vanguardia en la cultura: *no pretendo con esto ser un molde o una forma ni mucho menos representar a nadie. Simplemente escribo a un lado del camino: independiente. Digo las cosas como las siento, como las vivo, como las veo: con libertad* (Ak’abal 1997: 8). Esta libertad artística en Ak’abal, como sugiere el presente estudio, tiene que ver con el mismo valor esencial del movimiento, característico a la identidad funcional maya y al principio creativo en constante proceso de regenerar y adaptarse. Así, en la poesía de Ak’abal la creatividad (originalidad) coincide con la naturaleza de su tradición cultural. Y de esta forma, el esfuerzo por ser auténtico en su cultura lo lleva, de manera natural, a ser auténtico en la poesía universal.

La identidad funcional, en la que insiste el poeta, tiene que ver con la posibilidad de un acceso directo a la fuente primordial de la creación. Así como una tradición cultural no se mantiene reproduciendo el discurso ancestral, la función del poeta no es imitar, tampoco, la naturaleza, sino crear como ella. Los purismos reflejan, en realidad, la pérdida de la esencia y de la autenticidad. El principio de la originalidad es el mismo del origen: no cesa de mover y crearse en el antiguo proceso de la creación presente en todo.

En este sentido, el talento personal consiste en la consciencia y la sensibilidad de acceder a la fuente de la creatividad. En caso de Ak’abal, podríamos decir que el talento es apoyado por su cultura, en la que acudir a un origen divino, oculto y vivo es costumbre común. Se ve que tal condición del contacto directo es la particularidad más relevante que tiene este poeta como herencia. Si la fuente de la creación es universal, la vía de acceso es cultural. Mejor dicho: la puerta de entrada a lo universal es el auténtico corazón de la tradición. Saber abrir esta puerta, creemos, es el sentido último de toda tradición.

Como expresión de tal contacto vimos el simbolismo del *centro sacral* y el eje cósmico. La auténtica tradición k'iche' parece tener como prioridad la dirección hacia el "centro", hacia el estado cósmico de equilibrio en una realidad plena, base primaria del sentido de la pluralidad y diversidad. Tal es la intención, también, en la poesía de Ak'abal.

Dicho de manera breve, la poesía de Ak'abal es original por la conexión viva al origen. Y por lo mismo, tiene calidad universal. Tal conexión al origen se manifiesta en la claridad de la vista en poeta, y en la visión plena de la vida en sus imágenes. En el discurso universal sobre la poesía, la misma se describe como la visión poética o la revelación del "otro".

Hemos visto que en la cosmovisión k'iche', el "camino" a la visión poética puede resultar más corto. Este camino o, en términos más correctos, la vereda que va desapercibida "al lado del camino", lleva a reflexionar sobre la ventaja de la periferia. En espacios lejanos desde los "centros" culturales, donde aún vive y fluye la comunicación con la vida natural, donde el agua se toma desde el fondo de los pozos, el origen está más cerca. La poesía de Ak'abal nace de la tierra, crece con la milpa y vuela con las aves, pero las palabras que la forman vienen de "adentro", como dice el poeta. Allí, la "otredad" no es separada de la realidad, esa realidad es metafórica por naturaleza. Si la poesía es el ambiente propicio para la palabra, el campo fértil para la poesía es la periferia.

Al sentido de la periferia alude, por ejemplo, el título del relato "Al lado del camino". Se trata de un espacio privilegiado para la creación, donde lo semántico se alimenta de lo no semántico, la cultura de la naturaleza, la originalidad del origen. Utilizando la metáfora de Mikita, para una cultura, el sistema inmunitario más efectivo es, en efecto, la periferia. Cuanto más rica y resistente la periferia, más sana la cultura. Porque allí, en el ambiente natural de la libertad, se acumula la fuerza vital (Mikita 2013: 237). Y para un acceso a ella, se necesita de la tradición viva, es decir, de una costumbre, de la conciencia de que es posible. En Yucatán, se habla de una época antigua, en que existía *un camino suspendido del cielo*, o una "cuerda viviente" *de cuyo centro manaba la sangre, una especie de cordón umbilical del cielo, a través del cual las deidades enviaban el alimento a los dirigentes que vivían en las ciudades que hoy se encuentran en ruinas. Un día, la cuerda se rompió y su sangre se derramó.* (De la Garza 1998: 56) En los altos de Guatemala, donde la conquista no llegó a interrumpir en la tradición ceremonial, esa cuerda no se cortó, y los sacerdotes, incluidos los de la palabra, que son sus guardianes, aún acuden al antiguo "alimento". Ellos saben que no fue la cuerda que se cortó, sino la conciencia del acceso a ella, pues el fluir del principio vital es tanto oculto como

constante en todo. Y de ello, precisamente, hace testimonio la poesía de Humberto Ak'abal, de una manera similar que el libro sagrado de Popol Vuh. En la segunda edición de "Guardián de la caída de agua" (2000), el editor hace notar que *Humberto Ak'abal es, indudablemente, el poeta de mayor aliento literario en la Guatemala contemporánea*. El aliento, como hemos visto, es el principio vital. Y Momostenango, donde se encuentra, es, claramente, la periferia: el órgano inmunitario de Guatemala y de América. Así como lo es la tradición viva de los mayas guatemaltecos en conjunto, que constituyen la gran mayoría de la población en el país.

Por tanto, mientras que los poemas de Ak'abal, como se describe en la antología de la literatura mesoamericana de León-Portilla (León-Portilla 2004), expresan también contenidos sociales, haciendo una reflexión sobre la pobreza y la miseria de la situación histórica, de la violencia y la injusticia, sufridas por los pueblos Guatemala, hay, sin embargo, algo más fuerte y resistente en esta obra, y esto es, precisamente, lo que combate la propia pobreza y eleva al pueblo más allá de la condición social. Como constante está, en las imágenes, la presencia de un poder interior que sólo puede poseer cada uno por individual, como el *Nawal*, que es imposible de robar (Ak'abal 2001: 502). Una expresión de este poder es, también, la capacidad de percibir y expresar esencias en la poesía. El poeta, con sus ojos sensibles, „despierta“ las cosas y los hechos naturales. Sus palabras brotan con la hierba, saltan con los chocoyos y truenan con los relámpagos. Sus imágenes, metáforas y onomatopeyas contienen el movimiento del principio vital, cuyo centro respira de aires „periféricos“: en libertad de una tradición.

La autenticidad, en todo caso, guarda su centro en la periferia. La obra de Ak'abal hace testimonio de cómo por el eje cósmico maya fluye el origen y, en el íntimo contacto con él – en el *centro sacral* de cada uno –, se mantiene la visión originaria. Cabe recordar, finalmente, que la conexión a la fuerza vital – lo que le falta a los centros – es cada vez de mayor relevancia en un estilo de vida que carece de contacto no sólo con la naturaleza, sino también con otras personas y con el sentido de la comunión. Donde hay una relación auténtica con la Vida, hay lugar a la auténtica creación. A ello hace referencia el nombre de la antología "Arder sobre la hoja", así como el título del prólogo, "La poética de Humberto Akabal, zarza que arde", que dice: *La poesía de Ak'abal es luz no sólo por los versos luminosos con que ha enriquecido al ars poética sino por el humor lúdico, la alegría, frescura, genialidad, la difícil facilidad, lo novedoso, la concreción, esperanza, verdad y honradez con que ha creado su propia poética* (López 2000: 16). A nuestro juicio, y a la luz de las reflexiones sobre lo analizado en el presente trabajo, estas palabras concluyen de gran medida lo que la poesía de

Ak'abal tiene de auténtico y universal. Porque, como expresa el poeta mismo, lo que nace del corazón vivo y sensible, llega a tocar a otros:

Poesía

*La poesía es fuego,
Quema dentro de uno
Y dentro del otro.*

*Si no, será cualquier cosa,
No poesía.*

(Ak'abal 2000: 49)

Se ha notado, a lo largo del trabajo, que en un intento de comprender las imágenes de Ak'abal a partir de la cosmovisión k'iche' se revelan, en ellas, los valores universales del lenguaje poético. Tanto la tradición cultural k'iche' como el arte de la poesía tienen como finalidad renovar, unir, armonizar, sanar un sentido de la realidad plena: la "visión originaria". En las imágenes de Ak'abal se recupera la unidad primordial de la vida.

Por tanto, estudiar la creación poética en relación con la cultura, iluminando significados y valores escondidos en sus imágenes, no sólo ayuda a una mayor comprensión de su lenguaje y espíritu, sino que representa, además, una manera de enriquecer la tradición poética universal: *los límites nacionales y culturales no son obstáculos al estudiar literatura, sino fomentan el diálogo que permite edificar un paradigma de nuevos valores y fenómenos* (Talvet 2005b: 106-108).

De ello ha partido el esfuerzo de este trabajo por profundizar en la perspectiva k'iche' porque, si no percibiéramos, por ejemplo, que el poema „Caracol de cinco colores. Oración“ se ha creado como una verdadera oración, por lo que no se trata de simples versos líricos sino de una auténtica invocación a las fuerzas naturales que, más allá de ser sagradas dentro de la cosmogonía, palpitan en forma condensada bajo las líneas y las crean, y nos hubiéramos limitado con describir los significados de los colores y los símbolos, la interpretación y el análisis formal de las metáforas podría llevarnos demasiado lejos de la obra en sí.

Si el ideal de toda gran obra literaria es armonizar la mente y el espíritu de las sociedades, la poesía de Humberto Ak'abal da un ejemplo del potencial, aún por revelarse, de autores verdaderamente autóctonos de las "periferias", que aportan con una valiosa *luz* para la humanidad entera en su búsqueda por una renovación interior. Pero claro, como bien dice

Jüri Talvet, captar y entender significados propios del "otro" implica tratar las literaturas de un modo amplio, requiere el intento de reajustar la perspectiva y salirse del asimiento del pensamiento centrista, porque el último sólo podría llevar al alejamiento del "otro", o a la conversación con el "otro" como copia insuficiente de uno, y a imaginar esto como el dialogo con el mundo (Talvet 2005b: 13).

Bibliografía

- Ak'abal, Humberto. 1996. *Guardián de la caída de agua*. Guatemala, Artemis Edinter S.A.
- _____. 1997. *Retoño Salvaje*. México, Praxis.
- _____. 2000a. *Con los ojos después del mar*. México, Praxis.
- _____. 2000b. *Arder sobre la hoja*. México, UAEM.
- _____. 2001. *Ajkem Tzij. Tejedor de palabras*. Guatemala, Cholsamaj.
- _____. 2002. *Kamoyoyik*. Guatemala, Cholsamaj.
- _____. 2004. *Desnuda como la primera vez*. Guatemala, Cholsamaj.
- _____. 2007. *Aqajtzij. Palabramiel*. Guatemala, Cholsamaj.
- _____. 2008. *Entre patojos*. Guatemala, Piedra Santa.
- _____. 2009a. *Las palabras crecen. Sevilla*. Sibilina.
- _____. 2009b. *Raqonchi'aj. Grito*. Guatemala, Maya' Wuj.
- _____. 2009c. *Uxojowen labaj. La danza del espanto*. Guatemala, Artemis Edinter S.A.
- _____. 2010. *Tukelal. Solitud*. Guatemala, Solomanoyo.
- Aguilera López, Jorge. 2015. "Las palabras crecen. Humberto Ak'abal." (Reseña). En: Periódico de Poesía (UNAM). En: Internet. Disponible: (Consultado en 04.2015) http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=1255&Itemid=88
- Ajpacaja Tum, Pedro. 1996. Chox Tum, Manuel. Tepaz Raxuleu, Francisco. Et al. *Diccionario K'iche'*. Guatemala, Proyecto lingüístico Francisco Marroquín.
- Blanco, Alberto. 2011. *El llamado y el don*. México.
- Canfield, Martha. 2004. "Humberto Ak'abal. Una voz que respira con el mundo" (Prólogo).

- En: Ak'abal, Humberto. *Desnuda como la primera vez*. Guatemala, Cholsamaj.
- Carmack, Robert. 1983. *El título de Totonicapán*, México, UNAM.
- _____. 2001. *Historia social de los k'ichés*. Guatemala, José de Pineda Ibarra.
- Cingolani, Pablo. 2005. “Humberto Ak'abal: si no fuera por la poesía el mundo ya se habría quedado mudo.” (Entrevista). En: Internet. Disponible:
<http://www.letralia.com/130/entrevistas01.htm> (Consultado en 05.2015).
- Chiappini, Gaetano. 2002. “Memoria honda y total” (Prólogo). En: Ak'abal, Humberto. *Kamoyoyik*. Guatemala, Cholsamaj.
- Craveri, Michela; Valencia Rivera, Rogelio. 2012. “Con la voz y la piedra: estrategias narrativas de la poesía maya.” *Itinerarios* 15: 9-41.
- Cristenson, Allen J. 1987. *K'iche'-English Dictionary*. Brigham Young University. En: Internet. Disponible: http://www.famsi.org/mayawriting/dictionary/christenson/quidic_complete.pdf (Consultado en 05.2015).
- Cruz, Francisco José. 2009. “Humberto Ak'abal, las palabras de un hombre” (Prólogo). En: Ak'abal, Humberto. *Uxojowen labaj. La danza del espanto*. Guatemala, Artemis Edinter S.A.
- Chávez, Adrián Inés. 1981. *Pop Wuj. Libro del tiempo*. México, UNAM.
- De la Garza, Mercedes. 2001. “Prólogo e introducción.” En: Mendiz Bolio, Antonio. *Libro de Chilam balam de Chumayel*. México, Conaculta, 9-38.
- De la Garza, Mercedes. 1995. *Aves sagradas de los mayas*. México, UNAM.
- De la Garza, Mercedes. 1998. *Rostros de lo sagrado en el mundo maya*. México, UNAM.
- De la Fuente, Beatriz. 2002. “El arte como expresión de lo sagrado.” En: Nájera Coronado, Marta Ilia; De la Garza, Mercedes. *Religión maya*. España, Trotta, 139-170.
- Edmonson, Munro S. 1997. *Quiché Dramas and Divinatory Calendars*. New Orleans, Tulane University, Middle American Research Institute.
- Estrada Ochoa, Adriana C. 2008. “Naturaleza, cultura e identidad. Reflexiones desde la cultura maya contemporánea.” En: Internet. Disponible: (Consultado en 04.2015)
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0185-25742009000200007&script=sci_arttext.
- García Ruíz, Jesús. 1992. “El misionero, las lenguas mayas y la traducción”. En: Internet. Disponible: <http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/garciaruiz.htm> (Consultado en 05.2015).
- Gómez Navarrete, Javier A. 2009. *Diccionario Maya-Español-Maya*. México, Universidad de Quintana-Roo. En: Internet. Disponible: <http://www.uqroo.mx/libros/maya/diccionario.pdf> (Consultado en 02.2015).
- González, Gaspar P. Kotz'ib'. 1997. *Nuestra literatura maya*. California, Funcación Yax Te'.

- Janda, Laura A. 2011. "Metonymy in word-formation." *Cognitive Linguistics* 22-2: 359-392.
- Illescas, Carlos. 2007. "Alborada" (Prólogo). En: Ak'abal, Humberto. *Palabramiel*. Guatemala, Cholsamaj.
- Kahn, Hana Muzica. 2008. *Modern Guatemalan Mayan Literature in Cultural Context: Bilanguaging in the Literary Works of Bilingual Mayan Authors*. En: Internet. Disponible: <https://rucore.libraries.rutgers.edu/rutgers-lib/24708/> (Consultado en 02.2015).
- Kocyba, Henryk Karol. 2005. "La sagrada Ceiba maya y el eje del universo: Dificultades de una relación." En: Internet. Disponible: (Consultado en 02.2015) www.uvmnet.edu/investigacion/episteme/numero10-7/reportes/a_Sagrada_Ceiba.asp.
- Lenkersdorf, Carlos. 1999. *Cosmovisión maya*. México, Editorial de Ce-Acatl A.C.
- Lenkersdorf, Carlos. 2008. *Aprender a escuchar. Enseñanzas maya-tojolabales*. México, Plaza y Valdés, S.A.
- León-Portilla, Miguel. 2004. *Antigua y nueva palabra: antología de la literatura mesoamericana desde los tiempos antiguos hasta el presente*. México, Aguilar.
- León-Portilla, Miguel. 1996. *El destino de la palabra. De la oralidad y los códigos mesoamericanos a la escritura alfabética*. México, El Colegio Nacional.
- León-Portilla, Miguel. 1968. *Tiempo y realidad en el pensamiento maya*. México, UNAM.
- Ligorred Perramon, Francesc. 1997. *U mayathanoob ti dzib. Las voces de la escritura*. México, UADY.
- López, Carlos. 2000. „La poética de Humberto Ak'abal, zarza que arde.” (Prólogo). En: Ak'abal, Humberto. *Arder sobre la hoja*. México, La Tinta del Alcatraz.
- Martin, Laura. 2007. „Traditional Mayan rhetorical forms and symbols: from the Popul Vuh to El tiempo principia en Xibalbá.” *Latin American Indian Literatures Journal* 23-1: 43-65.
- Mendiz Bolio, Antonio. 2001. *Libro de Chilam balam de Chumayel*. México, Conaculta.
- Mikita, Valdur. 2013. *Lingvistiline mets*. Estonia, Grenader.
- Montemayor, Carlos. 1999. *Arte y plegaria en las lenguas indígenas de México*. México, F. C. E.
- Montemayor, Carlos. 1995. *Arte y composición en los rezos sacerdotales mayas*. México, UADY.
- Montoya, Julia. 2008. *Tejidos mayas. El rostro de las palabras y los pensamientos tejidos*. Guatemala, Cholsamaj.
- Morales Damián, Manuel Alberto. 2006. *Árbol sagrado. Orígen y estructura del universo en el pensamiento maya*. México, Universidad Autónoma de Chiapas y Universidad

- Autónoma del Estado de Hidalgo.
- Morales Santos, Francisco. 1996. "Humberto Ak'abal o el renacimiento de la poesía indígena." (Prólogo). En: Ak'abal, Humberto. *Guardián de la caída de agua*. Guatemala, Artemis Edinter S.A.
- Ollé, Marie-Luise. 2004. "Entretien avec Humberto Ak'abal". *Caravelle* 84: 205-223.
- Ortega Arango, Óscar; Morales Canul, Obed B. 2005. "La estructura formal en: La tierra del faisán y el venado". *Revista de la UADY* 234: 42-48.
- Recinos, Adrián. Popol Vuh. 2012. *Las antiguas historias del Quiché*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Recinos, Adrián. 2010. *Memorial de Sololá, Anales de los cakchiqueles. Título de los señores de Totonicapán*. Guatemala, Editorial Piedra Sanata.
- Restrepo, Luis Fernando, Ferreira, Ana María y Sánchez, Juan Guillermo. 2010. "Poesía indígena contemporánea: la palabra (tzij) de Humberto Ak'anbal." En: Internet. Disponible: http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/publicaciones/Cuadernos de Literatura 22.pdf.
- Paz, Octavio. 2008. *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Sotelo Santos, Laura Elena. 2012. „Los dioses: energías en el espacio y en el tiempo.” En: Mercedes de la Garza. *Religion maya*. Madrid, Editorial Trotta, 83-115.
- Sotelo Santos, Laura Elena. 1988. *Las ideas cosmológicas mayas en el siglo XVI*. Mexico, UNAM.
- Talvet, Jüri. 2005a. „Võrdlev kirjandusuurimine: Edaphos ja Episteme.“ *Akadeemia* 6: 1147-1159
- Talvet, Jüri. 2005b. *Tõrjumatu äär*, Estonia, Ilmamaa.
- Tedlock, Dennis. 1996. *Popol Vuh, The Definitive Edition of the Mayan Book of the Dawn of Life and the Glories of Gods and Kings*. New York, Simon and Schuster.
- Tedlock, Barbara. 1982. *Time and the Highland Maya*. New Mexico, University of New Mexico Press.
- Torres Chalk, Gabriel. 2010. "Sacerdote de las palabras. Maya K'iche'" (Entrevista). En: Internet. Disponible: (Consultado en 05.2015) <http://revistamasacalli.blogspot.com/2010/03/sacerdote-de-las-palabras-maya-kiche.html>
- Vargas, Camilo. 2013. "Sánchez Martínez, Juan Guillermo. Memoria e invención en la poesía de Humberto Ak'abal." (Reseña). *Entrehojas: Revista de Estudios Hispánicos* 3, Art. 10.
- Valencia Solanilla, César. 2002. "El Pop Wuj de Adrián Inés Chávez: Autenticidad, poesía y

- simbolismo de la cosmogonía maya-quiché”. En: Internet. Disponible:
<http://www.utp.edu.co/~chumanas/revistas/revistas/rev30/valencia.htm> (Consultado en 02.2015).
- Valencia Solonilla, César. 2000. “Popol Vuh: el libro de la sabiduría.” En: Internet.
Disponible: <http://www.utp.edu.co/~chumanas/revistas/revistas/rev20/valencia.htm> (Consultado en 02.2015).
- Velázquez, Erik 2006. “El mito maya del diluvio y la decapitación del caimán cósmico”. *PARI Journal* 7- 1.
- Viereck, Robert. 2007. „Oralidad, Escritura y Traducción: Hacia una Caracterización de la Nueva Poesía Indígena de México y Guatemala.” *Latin American Indian Literatures Journal* 23-1.

Kokkuvõte

Allikas ja algupära Humberto Ak´abali luules

Kitšee poeedi Humberto Ak´abali loomingu juures võlub lugejat eriliselt värske ja terav elu- ja loodusetunnetus, mis metafoorides ja kujundites avaldub maiade tervikliku ilmatajuna, väljendades seejuures ka maailmakirjanduse tasemel kunstilist kvaliteeti. Kujundierksuse ja algupärase omakultuuri vahel tema luules näib esinevat seos, mida püüdsime käesolevas töös mitmeetapilise analüüsi käigus avada ja kirjeldada.

Pöörates tähelepanu sellele, kuidas Ak´abal kujutab oma loomingu alget ja tekkimist, võib märgata selle sarnasust looduslike nähtuste tekkelooga ja eksistentsi allikaga maiade kosmagoonias. Viimasega lähemalt tutvumiseks analüüsisime kontrastiivselt erinevaid tõlkeid Popol Vuh'i teksti lõigust, mis kirjeldab universumi algset olekut vahetult enne suurt loomist. Võrreldes tulemusi algallika sümbolitega maiade kosmagoonias, aga ka kaasaegse teadusliku teadmise, leidsime, et universaalne alge, millele Ak´abali looming toetub, on kõiges olemasolevas pidevalt kohal, liikuv ja varjatud. See avaldub luuletaja jaoks avaras nägemises, elu ühtsuse ja kõige seotuse tajumises, mis on omane laiemalt ka maiade kultuurilisele ilmatajule. Sealjuures leiame ka, et kirjeldatud algallika olemus ühtib mõneski mõttes luulekunsti ja kujundikeele omaga, ning et luuleteoses väljendub seega algupärane reaalsus. See algupärane reaalsus, mis läänemaailmas elab veel luulekeeles ja metafooris, on endistviisi elutegelikkus maiade ilmataju näol. Nõnda ongi Ak´abal huvitav nähtus selle poolest, et tema luules kohtuvad nimetatud moel sarnastena luule olemus ja maailm, millest see luule kõneleb,

neid kahte seob algupärane mitmuslikkus, hingestatus, terviklikkus, kohalolu, tarkus, tundlikkus.

Teisalt, olgugi algupärane looming allikas universaalne, ei väljenda ometi mitte kõik luuletajad seesugust väärtust. Sestap tuleb Ak'abali puhul esile tõsta tema teadlikku ja elavat sidet allikaga, mis, nagu analüüsi tulemusel kirjeldasime, on pidevalt liikuv ja püsiv just oma muutumises, mitte aga staatiline väärtus, mida võimalik on „järele teha“ või korrata „nii nagu vanasti“. Kontakt algse loomejõuga, mis varjatult on kohal kõiges, eeldab ligipääsu ja äratundmishetki, ning seda võimaldab kitseede omakultuur oma iidsete tavadega loomulikult moel, kuivõrd ühenduspüüd avarilmaga on selle traditsiooni keskmes. Töö viimases osas toomegi mõned näited, mis kirjeldavad luuletaja „otseühendust“ elu ja loomise allikaga, mis sel viisil läbib tema luulet ning seletab selle universaalsust seoses eheda algupäraga kultuuris. Kui Ak'abal võrdleb loomise algjõudu põhjaveega, siis selleni pääsemiseks läheb tarvis kaevu: kultuuri, traditsiooni, kohalikku ühendusteed. Ak'abali loomingul varal näeme, et luules, mis sünnib „elusalt“ universaalsest allikast ja toitub tema omailma telge sümboliseeriva nabaväadi kaudu kõiksusest, avaldub samasugune liikuvus ja kohalolu kõige muutuva keskmes nagu algallikas eneses. Sarnaselt allikale ühendab seesugune looming kujundeis eluterviku, milles kitseede nägemus reaalsusest ühtib algupärase elutundega luulekeeles.

Ak'abali luulet on mõjuvusest võrreldud Popol Vuh'iga. Kitseede traditsioonis on raamat olnud „nägemise abivahend“, ka Popol Vuh'i üks määratlustest on „nägemise paik“. Siinse töö tarvis analüüsitud lõigu põhjal, mis kirjeldab loomise kosmilist alget, tundub, et selle vana teksti funktsioon, tõepoolest, ei ole mitte niivõrd meenutada möödunut, kui teadvustada kõige olnu ja oleva igavikulist alget, mille kohalolu, siin ja praegu, on ühtviisi püsiv ja muutlik, ning millele inimesel on ligipääs iseenda “keskmest”. Loomevaimu otseühendus teadmise ja loomingul allikaga käib niisiis tema autentsuse, endaks olemise kaudu, mida Ak'abal oma kujundites rõhutab identiteedi funktsionaalse aspektina, ning mis haarab inimolemust sügavamalt kui kirjeldav identiteet väliste määrajate kaudu.

Niisiis, autentsust Ak'abali luules saab tõesti vaadelda seoses algupärase kitsee ilmatajuga. Kuid tundub, et võime mõjuda soodsalt kujundiloomele lähtub ennekõike selle iidse traditsiooni tavast püsida vahetus suhtes elava universaalse allikaga. See väljendubki keeles

ning „värsketes“ ja „kirkastes“ kujundites, mida Ak'abali puhul on kiidetud maailmakirjanduse kvaliteedina, ning võrreldud samal ajal looduse enese loomega.

Ühenduses algallikaga avaldub algupära, ning võimalikuks saavad avarad seosed ja äratundmised. See ühendus ise pole paigalseis, vaid katkematu otsing, mis vajab liikumisruumi ja vabadust. Ak'abali luules näemegi olulise tunnuseks just liikuvust, mis iseloomustab luuletaja kultuurilist elutunnet ja allika enese loomust. Algupäraste väärtuste seos elus ja loomes väljendub viimaks ka selles, et ühendusest enesega sünnib see, mis puudutab teisi. Nõnda lülitub Ak'abali looming vaevata universaalsesse „luulevõrku“.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Maris Kilk (isikukood: 48012210293)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose
“Origen y originalidad en la obra poética de Humberto Ak'abal”,
mille juhendaja on prof. Jüri Talvet PhD,
 - 1.1. reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
 - 1.2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, 23.05.2015

Maris Kilk