

# Cerro Su'mal: prosodia de la poesía narrativa ixil

Rick Mc Callister

Descriptores:: mitología maya, literatura indígena, Guatemala, literatura y sociedad

Keywords: mayan mythology, indian literatura, Guatemala, literatura and society

“Cerro Su'mal” es un texto maya ixil que sirve como aviso a los que transgredan las normas de la comunidad, sean mayas o forasteros. A la vez, es una introducción a la prosodia maya, sus reglas y su función. Su uso del paralelismo marca una literatura que todavía no ha apartado lo sagrado de lo cotidiano. Como tal, la prosodia refleja los códigos de comportamiento social y la cosmovisión maya ixil.

“Cerro Su'mal” is a Maya Ixil text that serves as a warning to those who transgress community norms, whether they be Mayans or foreigners. At the same time, it is an introduction to Mayan prosody, its rules and function. Its use of parallelism marks a literature that still has not separated the sacred from the everyday. As such, prosody reflects codes of social behavior and the Maya Ixil *Weltanschauung*.

“Cerro Su'mal”, una narración oral ixil en verso, refiere a la sacralidad del cerro entre los ixil, y de los peligros de violar su naturaleza tabú y sagrada. También incluye una referencia a un evento documentado, la muerte del antropólogo norteamericano Jackson Lincoln en 1941, poco después de subir el cerro (Carmack n10 s.p.; Elliott 1971: 113, 355). Hay dos cerros en Guatemala con el nombre de Su'mal, uno está en el cantón de Nebaj. El dialecto del texto demuestra peculiaridades del cantón de Nebaj, sobre todo la sustitución de 'j' for 'q' (Kaufman 1972: 97); lo cual ubica el texto en esta región.

La literatura indígena mesoamericana funciona como la *Biblia* o las obras *enciclopédicas* medievales como *La divina comedia*, obras en las que el tiempo está sujeto a la interpretación simbólica. Todo lo espacial y temporal, las imágenes de personas y objetos, tanto como sus acciones, tienen un significado alegórico o simbólico (Bakhtin 156; Docherty 16). Es preciso notar que en hebreo *dabar* quiere decir “palabra” o “evento”, i.e. “verbo” (Ong, 32). En este sentido, el pasado predice el futuro aunque no lo determina de una manera totalitaria. Como la geografía dantesca, el tiempo tiene forma de hélice –un círculo que avanza con cada ronda.

De acuerdo con las normas de la prosodia ixil, con las que corresponden al paralelismo gramático, sintáctico y semántico, al igual que la poesía en las otras lenguas mayas (Burns 28), se ha establecido el texto para reflejar este fenómeno. La literatura de los mayas se destaca por el uso de coplas. Hay un dualismo profundo intrínseco al discurso maya, el formal igual que el informal, pero se hace obligatorio en el habla formal. Hay una dialéctica de la pro-creación. Las coplas del discurso formal y la poesía son principalmente semánticas, a veces son enfatizadas por el paralelismo sintáctico. Hay coplas débiles y fuertes. Hay uso de sinonimia y antinomia, de preguntas retóricas, de repetición anafórica y de clímax (Edmonson, 1986: 17-20).

Frecuentemente se usan los deícticos u otras palabras para marcar los límites de frases (Edmonson, 1986, 18). El texto estudiado utiliza pronombres relativos al principio o al final de líneas para enfatizar las divisiones. El uso de palabras relacionales refleja la naturaleza acumulativa (*additive*) de la cultura oral (Ong 37). Muchas veces estos pronombres vienen del español –e.g. *póro*, *péro* ‘pero; *pwes* ‘pues; *tambyen* ‘también; *porke* ‘porque. Estas palabras crean una cesura o un hiato y destacan ciertas acciones (Burns 28-9).

Otro fenómeno frecuente en la literatura oral maya es la tendencia de no nombrar a individuos (Burns 29). Esto es indicativo de que la cultura destaca lo universal y ve acciones individuales como parte de ciclo de eventos agonísticos (Ong, 43).

De acuerdo con Walter J. Ong, la cultura oral agrega en vez de analizar. Utiliza fórmulas, epítetos, *clichés*, etc. Es redundante o “copiosa” –copia, repite. Ofrece fluidez, plenitud, volubilidad. Es conservadora o tradicional. Se concentra en una cosmovisión humana. Es agonística. Es empática y participatoria en vez de distanciada y objetiva. Es homeostática, busca el equilibrio para deshacerse de las memorias no relevantes y reducción de las discrepancias léxicas. Es situacional en vez de abstracta; es operacional en vez de conceptual (Ong 38-49).

El paralelismo es muy común en el lenguaje formal y narrativo en muchas regiones del mundo, sobre todo en culturas principalmente orales. El uso del paralelismo distingue la lengua ritual y poética de la cotidiana, de las conversaciones comunes y corrientes. En maya tzotzil, el paralelismo a veces domina la estructura

narrativa hasta el punto de arreglarla completamente en coplas en las que muchas veces sólo un elemento semántico, sintáctico o gramático cambia (Fox 74-6). En yucateco, tzotzil y quiché, el paralelismo normalmente ocurre en coplas, en las que la segunda línea repite elementos de la primera, muchas veces como una glosa basada en la sinonimia referencial (Bricker, 1974: 365-69). En maya ixil, el paralelismo es menos estructurado debido a que las coplas narrativas tienden a ocurrir en aislamiento. Los elementos más sujetos al cambio son las raíces nominales y verbales (Lengyel 9-10). En otras lenguas mayas, los textos religiosos, las canciones y los argumentos retóricos utilizan un paralelismo menos estructurado con más énfasis en lo semántico que en lo sintáctico (Lengyel 10; Bricker, 1974: 375, 381-88); i.e. un paralelismo referencial en el que se repite o transforma el significado sin acudir a los mismos elementos sintácticos o gramaticales. Para dar un ejemplo, *tz'a'-l kux* “es bien peligroso”, que aparece en la segunda línea, está afirmado por la *x'ow o'* “tenemos miedo” en la sexta línea.

En términos de la prosodia, a primera vista, las repeticiones parecen establecer una obra circular y cerrada que celebra un sujeto congelado en el tiempo, sea idealizado o muerto. Pero la realidad es más sofisticada. La repetición como tartamudeo se puede ver como *Verfremdung* o *ostranenie* –el extrañamiento y la desfamiliarización de un ambiente. Desfamiliariza las relaciones entre lo clínico (las prácticas calificadas como locura) y lo potencialmente crítico, demostrando la ignorancia habitual del uno hacia el otro como arbitrario (Jameson, 1984: 112). Los detalles repetitivos son como una mantra espectral que enuncia mucho más que las palabras preciosas que repite. “Estos conceptos de una diferencia pura y una repetición compleja parecían conectarse y cuajarse” (Deleuze cit. Kaufman, 1998: 241). En esta repetición incesante de la diferencia mínima de desplazamiento mínimo, la mantra espectral contradice la noción del trabajo como un gasto constructivo o de la obra como algo producido gradualmente y como un cuerpo tangible. Son las huellas gestuales de la ausencia marcada y la repetición marcada, la locura de la ausencia de la obra en lo que parece ser su compilación incesante (Kaufman, 1998: 241).

Deleuze nota una distinción lúcida entre la universalidad y la generalidad en *Diferencia y Repetición* (Karatani 101 ss.). “La generalidad, como la generalidad de lo particular, se encuentra opuesta a la repetición como la universalidad de lo singular” (Deleuze cit. Karatani 102). La conexión entre la particularidad y la generalidad requiere una mediación o un movimiento, la conexión entre la singularidad y la universalidad es directa y sin mediación. Mientras la generalidad y la individualidad son mediadas por la particularidad, la otra pareja nunca puede ser mediada. Para Kant, no hay mediación –lo que existe entre la individualidad y la generalidad es sólo una determinización ética incesante (la repetición de Deleuze). Sólo el hombre singular puede ser universal (Karatani 102). La moralidad, considerada objetivamente, es la de los códigos de las comunidades –es trascendente

(Karatani 114). Para Kant la moralidad es un asunto de la libertad. La libertad es se basa en un ser *causa sui*, auto-motivada, subjetiva y autónoma (Karatani 115). Hay un conflicto entre la libertad y la naturaleza –el tercer conflicto de las ideas trascendentales en la *Crítica de la razón pura* de Kant (Karatani 115).

La repetición como conducto y como punto de vista tiene que ver con las singularidades no-intercambiables y no-sustituibles. Los reflejos, los ecos y las almas no pertenecen al dominio de la semblanza o la equivalencia. Si el cambio es el criterio de la generalidad: el robo y el regalo son los de la repetición. La repetición es un conducto necesario y justificado sólo en relación con lo que no puede ser reemplazado. Repetir es portarse de cierta manera, pero la relación es con algo único o singular que no tiene igual o equivalencia. Quizás esta repetición al nivel del conducto externo da ecos; por su parte, se caracteriza por de una vibración más secreta que la anima, una repetición interna más profunda dentro de la singularidad. La paradoja aparente del festival: repite lo irrepitible. Llevan la primera vez a la enésima vez. Con respecto a este poder, la repetición interioriza y, de esta manera, se transforma en lo inverso. La generalidad, como generalidad de lo particular, está opuesta a la repetición como la universalidad de lo singular. La repetición de una obra de arte es como una singularidad sin concepto, hay que aprender un poema de memoria (Deleuze, 1994: 1). La cabeza es el órgano del intercambio, pero el corazón es el órgano amoroso de la repetición. La repetición también tiene que ver con la cabeza, pero precisamente porque es su terror o paradoja. Pius Servien distinguió dos lenguajes: el lenguaje de la ciencia, dominada por el símbolo de la igualdad, en el que cada término se puede reemplazar por otros (i.e. paradigma); y el lenguaje lírico, en el que cada término es irremplazable y sólo puede ser repetido (i.e. sintagma) (Deleuze, 1994: 2). La repetición (lejos de ser la norma,) es posible gracias a un milagro en vez de la ley. Ésta expresa una singularidad opuesta a lo particular, una distinción opuesta a lo ordinario, una instantaneidad opuesta a la variación y una eternidad opuesta a la permanencia. La repetición es una transgresión. Cuestiona la ley, denuncia su carácter nominal o general a favor de una realidad más profunda y artística (Deleuze, 1994: 2-3).

La repetición aparece como la diferencia sin concepto, la repetición que escapa de la diferencia conceptual es continua e indefinida. Expresa un poder peculiar a lo existente, una terquedad de lo intrínscico existente, que resiste cada especificación por conceptos a pesar de su intensidad (Deleuze, 1994: 13). La naturaleza repite porque es *partes extra partes, mens momentanea*. La repetición es la inconsciencia del concepto libre, del conocimiento, o de la memoria, la inconsciencia de la representación. La repetición siempre aparece dos veces, una vez en el destino trágico y otra en el aspecto cómico (Ver *El 18 Brumaire de Louis Napoleón*). El héroe teatral se repite precisamente porque está separado de un conocimiento esencial e infinito (Deleuze, 1994: 14-5). Todo tiene su origen en una pregunta –la pregunta y el imperativo que expresa tiene sus orígenes en la

repetición. La repetición ordinaria es una prolongación, una continuación o un período de tiempo que se alarga hasta la duración –la repetición desnuda. La repetición vestida es una recuperación de singularidades, la condensación de las singularidades, las unas dentro de las otras (Deleuze, 1994: 200-01). La diferencia está entre las dos repeticiones: entre la repetición superficial de lo idéntico y los elementos instantáneos que contrae, y la repetición profunda de las totalidades internas de un pasado siempre variable, del que es el nivel más condensado. Las dos caras de la diferencia son: el *habitus*, que mira hacia la primera repetición, la que hace posible; y la *mnemosyne*, ofrecida a la segunda repetición de la que resulta (Deleuze, 1994: 287).

Por la repetición de un problema fundamental se entiende el descubrimiento de las posibilidades primordiales escondidas adentro. El desarrollo de estas posibilidades tiene el efecto de transformar el problema y de esta manera lo preserva en su importe como problema. Preservar un problema indica liberar y cuidar sus *poderes intrínsecos, los que son la fuente de su esencia y lo que lo hace servir de problema*. La repetición de las posibilidades de un problema, en consecuencia, no es sólo una acumulación de lo que está *en moda* con respecto a este problema. . . . Lo posible, así entendido, en realidad pone obstáculos a toda repetición genuina y, por tanto, a toda relación con la historia. . . . (Una buena interpretación debe, al contrario, decidir) a que punto el entendimiento de lo posible que rige toda repetición se extiende y si es igual a lo repetible. (Heidegger cit. Deleuze, 1994: 201; la traducción es nuestra).

La repetición es la voluntad del poder, sus lanzamientos del dado. La repetición en el eterno retorno no es una continuación, una perpetuación o prolongación sino la recuperación de las singularidades pre-individuales; lo que presupone la disolución de todas las identidades anteriores. Todo punto de origen es una singularidad y toda singularidad un comienzo por una línea horizontal, la línea de puntos ordinarios, por la que es prolongada como las reproducciones o las copias que forman los momentos de la repetición desnuda. También es un recomienzo en la línea vertical que condensa las singularidades y sobre la que se teje la línea de la afirmación de la selección del azar (Deleuze, 1994: 202). La diferencia está representada *dentro* del concepto idéntico y, entonces, está reducida a una diferencia meramente conceptual. La repetición está representada *fuera* del concepto, como si fuera una diferencia sin concepto, *pero siempre con la presuposición de un concepto idéntico*. La repetición ocurre cuando las cosas se distinguen *in numero*, en el espacio o el tiempo, mientras su concepto permanece igual. La repetición pone el concepto fuera de sí misma y lo obliga a existir en el *hic et nunc* (Deleuze, 1994: 270-71). Las ideas no están ni dentro ni fuera –son *erewhon*. La idea hace un mismo problema único de la diferencia y la repetición. Tiene un exceso particular y una exageración (Deleuze, 1994: 288).

La transformación creadora (*becoming*) es correlativa al concepto de la repetición. Algo nuevo sólo puede emerger a través de la repetición. La repetición

reitera no sólo la manera en que efectivamente fue el pasado sino también la cualidad virtual inherente al pasado traicionado por su realización anterior. La salida de lo nuevo cambia retroactivamente no sólo el pasado realizado sino el equilibrio entre lo realizado y lo virtual en el pasado (Zizek, 12). Lo que se repite es lo diferente. Cada repetición de un acontecimiento anterior realmente trae lo inédito. No repite lo idéntico sino lo diferente. El sentido común recorta la generalidad y reconoce en todo lugar lo idéntico. Hay que descubrir la singularidad en lo que se repite— poner a un lado el sentido común y los hábitos para sacar algo nuevo de la repetición que contemplamos. La repetición como diferencia es el eterno retorno nietzscheano. Con cada lanzamiento de dados, el azar nos depara una combinación nueva. La repetición expresa siempre una singularidad, igual que cada gemelo es único e insustituible por su hermano (Abbate & Páez 93).

El orden es frágil y siempre está amenazado por los demonios que vienen de la periferia y del pasado para tratar de deshacer los esfuerzos de la salida del solar y la siguiente creación para regresar al caos. Por estar en la zona periférica, el cerro es peligroso y hay que evitarlo pues es un sitio tabú potencialmente habitado por demonios. Aunque el comportamiento malo y antisocial debe de haber desaparecido a través de las varias creaciones, es idealista pensar así (Gossen 30). Por tanto, hay que obedecer las normas establecidas por los antepasados. En su rigidez y su búsqueda de la permamencia del presente, hay una tendencia totalitaria que corresponde a la noción de la paranoia crítica establecida por Gilles Deleuze.

Un pasado reprimido, sin embargo, vuelve clandestinamente al presente. Los muertos frecuentan el mundo de los vivos —*re-mord*. La historia es antropófaga y la memoria se hace el campo de batalla entre el olvido y la huella mnemónica, una acción de un pasado obligado a disfrazarse. Todo orden autónomo está fundado encima de lo que elimina. Produce un residuo condenado al olvido, pero lo excluido reinfiltro el lugar de origen para convertir la permanencia del presente en una ilusión (de Certeau 4).

La montaña es nomadológica en términos de la esquizofrenia crítica, en la que representa “una ruptura en la cadena significativa”(Fredric Jameson cit. Buchanan 159). Jameson califica a la ruptura en la cadena significativa como un proceso universal que antecede el momento terminal de la transformación —como un flujo primordial, en vez de un universal eterno. Gilles Deleuze y Félix Guattari lo ven como el fluir no-codificado del deseo, pero advierten que el deseo en su estado más crudo es pernicioso a la sociedad civil. Hay que codificarlo, por tanto, pero no se puede sostener ningún código para siempre. Es una energía pura, aislada y creadora que oscila entre la ruptura que deriva hacia un nuevo modo de existencia y el desboronamiento de un modo ya desgastado. Para Lacan, es una pérdida de la historicidad (Buchanan 159-65).

La presentación del texto de acuerdo con su prosodia basada en el paralelismo enfatiza el tema dominante de la narrativa: *Tz'a'-l kux la je' o' wi' witz* “Es

bien peligroso para nosotros subir al cerro”, una frase que aparece cuatro veces en la narración, dos veces al inicio de una estrofa y dos veces al inicio de la segunda parte de una estrofa. Además de enfocar el tema semántico, la estructura indica cómo leer el poema en voz alta. También enfatiza la dialéctica de diferencia dentro del poema. Aunque los pronombres relacionales y los deícticos sirven para dividir líneas, el uso de paralelismo y repetición da una naturaleza dialéctica y dinámica crea un ambiente de *performance*.

La primera línea tiene función parergonal o liminal, ya que funciona como título: “Hay un cerro que se llama Su'-mal”. Está aparte de cualquier estrofa. Las divisiones de estrofa corresponden a planteamientos y consecuencias. La primera línea de cada estrofa presenta un detalle, la última explica las consecuencias: e.g. la primera estrofa comienza con “Es bien peligroso para nosotros subir al cerro” y termina con “Seguramente moriremos”. Las líneas interiores sirven para ofrecer detalles: e.g. “El cerro tiembla / Cuando subimos el cerro”, “Podemos subir el cerro / Pero no prosperamos”. Esta alternación de perspectiva objetiva y subjetiva crea una fuerza dialéctica (ver Zavala & Araya 128).

Del mismo modo, las estrofas interiores también sirven para agregar detalles. La segunda estrofa da el ejemplo del mencionado Jackson Lincoln, quien murió después de subir al cerro. Después de detallar la anécdota del profesor Lincoln en la primera mitad de la estrofa, la segunda mitad de la estrofa nota que “Es bien peligroso para nosotros subir al cerro”. Termina por declarar enfáticamente “. . . se murió”. La anécdota sirve de evidencia empírica y está reforzada por el hecho que ocurrió a un antropólogo norteamericano, un hombre dedicado a la disciplina de manera empírica.

La tercera estrofa empieza con la declaración “Es bien peligroso para nosotros subir al cerro” y entonces ofrece unas teorías en cuanto a la naturaleza del cerro: “A lo mejor habrá un dios en el cerro / O tiembla por su propia voluntad”. Después de ofrecer esas hipótesis, repite “Es bien peligroso para nosotros subir al cerro”. Ahora la repetición ha fijado el concepto en la realidad como idea a priori y como hecho *a posteriori*. La diferencia producida explica la razón (por su función de *memosyne*) por la prohibición (por su función de *habitus*) (ver Deleuze 1994: 287).

La última estrofa está dominada por coplas retóricas, las que preguntan y contestan. Termina con el pronunciamiento “No hace nada bueno”. Esta última línea es liminal en cuanto es una síntesis de toda la información del texto y puede servir como una *coda* que contesta el título. Deleuze nota que todo tiene su origen en una pregunta (Deleuze 1994: 200-01), la que sirve como el primer elemento de la dialéctica.

El texto, por tanto, refuerza el contenido por su estructura paralela y repetitiva. Desarrolla el tema y lo establece tanto en el campo trascendental como en el campo immanente. Más que prosodia, la repetición también sirve de instrumento para investigar el mundo de las ideas.

En la presentación del texto en idioma ixil utilizo una ortografía idéntica a la oficial con una excepción: la sustitución de “’” por ‘7’ para marcar la consonante glotática. Las letras se pronuncian más o menos igual a las del español, con las excepciones de ‘x’, que se pronuncia semejante a ‘sh’ del inglés, y ‘q’, que se pronuncia como una consonante faríngea semejante a la letra *qaf* del árabe estándar. La barra sirve para separar la raíz de las terminaciones morfológicas. Las palabras están acentuadas en la última sílaba, con la excepción de prestaciones del español.

### “Cerro Su’mal”

At uma’l u witz uwa’ Su’-mal i-bih

Tz’a’-l kux la je’ o’ wi’ witz

T-aan at uwa’ la je’ o’ wi’ witz pwes,

La’ i-tiin-sa t-ib’ witz

Tul la’ je’ o’ wi’ witz

Póro tambyen la’ x’ow o’

La’ oleb’ o’ ti’ qu-je’ wi’ witz’

Póro ye’l o’ la’ kij itz’e-b’ wet o’

Pet la’ kam wet o’

Ech kat i-b’an uma’l u naj uwa’ kay je’ wi’ witz pwes

Uwa’ kat ul naaytaan pwes

Ye’ kat itx’ak wet naj t-oon-e’

Yakix kux kam-oj naj pwes

Tz’a’l kux la’ je’ o’ wi’ witz pwes

Ye’-l wet naj t-ul wet cheel pwes,

Porke t-aan kam wet un

Tz’a’-l kux la’ je’ o’ wi’ witz

Porke t-aan saber kam-e’ b’an’l t-aan ba

Kamal tix at t-i-wi’ witz

Pet moj un kix i-tiin-sa t-ib’ tuk’ i-txu-b’al

Póro tz’a’-l wet la’ je’ o’ s-wi’

Wa’l wik’axk’ol u qu-je’ s’wi’ pwes

Póro la’ oleb’ o’ ta’ la’ je’ o’ s-wi’

Uwa’ la’ koj chit qu-tziaj qu-watz ti’ qu-je’-e’

Es la’ oleb’ o’ ti’ q-oon xe’

Péro tambyen t-aan ye’ la’ itz’e-b’ o’

Ye’ la’ koj atin o’



Pet la' kam o'  
 Tuul la' oon o' wi' witz  
 Péro s cheel t-aan la' kij je' o' wi' witz  
 Es ye'-l o' la' atin o'  
 Yakl o' qu-kam-e'

Kam-e' b'an-l t-aan ba  
 Kam-e' b'an-l t-aan witz-e' ba  
 Kamal at t-aanxelal  
 Kam-e' b'an-l t-aan ba  
 Pet kamal mam qu-k'uy at wi' witz  
 Póro ye' la' q-ootzi-i'  
 Kamcha b'an-l t-aan.

Hay un cerro que se llama Su'mal.

Es bien peligroso para nosotros subir el cerro  
 Ya que cuando subimos el cerro pues,  
 El cerro tiembla  
 Cuando subimos el cerro  
 Pero también tenemos miedo  
 Podemos subir el cerro  
 Pero no prosperamos  
 Seguramente moriremos.

Así que una vez hubo un hombre que subió el cerro entonces  
 Llegó acá hace mucho tiempo pues,  
 El hombre nunca pudo llegar allá pues  
 Inmediatamente se habría muerto  
 Es bien peligroso para nosotros subir el cerro pues,  
 El hombre nunca regresó acá de nuevo pues,  
 Porque se murió.

Es bien peligroso para nosotros subir el cerro pues,  
 Porque quién sabe qué hace  
 A lo mejor habrá un dios en el cerro  
 O tiembla por su propia voluntad  
 Pero es bien peligroso para nosotros subirlo  
 Es muy difícil para nosotros subirlo  
 Pero podemos, por supuesto, subirlo

Aunque nos hará sudar de miedo subirlo  
Y así podemos bajar adentro al cráter  
    Pero no prosparemos  
        Probablemente no viviremos  
        Sino que moriremos  
            Cuando llegemos allá al cerro  
Pero no subiremos el cerro  
    Ya que no viviremos  
    De tiro moriremos

¿Qué hace, pues?  
¿Qué hace el cerro, pues?  
    Quizás habrá espíritus  
¿Qué hace, pues?  
    Quizás los espíritus de nuestros antepasados están en el cerro  
        Pero no sabemos nada de eso  
No hace nada bueno.

**Obras consultadas**

- Abbate, Florencia & Pablo Páez. (2001) *Gilles Deleuze para principiantes*. Buenos Aires: Era Naciente.
- Armstrong, Daniel, ed. Roman Jakobson. (1977) *Echoes of his Scholarship*. Lisse, Países Bajos: De Ritter.
- Bakhtin, Mikhail. (1989). *The Dialogic Imagination*. Austin: U Texas P.
- Bauman, Richard & Joel Scherzer, eds. (1974). *Explorations in the Ethnology of Speaking*. Cambridge: Cambridge UP.
- Bricker, Victoria. (1973). *Ritual Humor in Highland Chiapas*. Austin: U Texas P.
- \_\_\_\_\_. (1974). "The Ethnographic Context of Some Traditional Mayan Speech Genres." Bauman & Scherzer.
- \_\_\_\_\_. (1981). *The Indian Christ, the Indian King*. Austin: U Texas P.
- Brotherston, Gordon. (1979). *Image of the New World*. London: Thames & Hudson.
- Buchanan, Ian. (2000). *Deleuzism*. Durham: Duke UP.
- Burns, Allan F. (1983). *An Epoch of Miracles*. Austin: U Texas P.
- Carmack, Robert. (1983). *Quichean Civilization*. Berkeley: U California P.
- Deleuze, Gilles. (1974). *Difference and Repetition*. London: Athlone..
- Docherty, Thomas, ed. (1993). *Postmodernism*. New York: Columbia.
- Edmonson, Munro, trans. (1982). *The Ancient History of the Itza: The Book of Chilam Balam of Tizimin*. Austin: U Texas P.
- \_\_\_\_\_. (1986) *Heaven Born Merida and Its Destiny*. Austin: U Texas P.
- Elliott, Raymond & Helen Elliott. (1971). "Texts in Ixil." Shaw, Mary, ed. (1971). *According to Our Ancestors*. Oklahoma City, OK: U Oklahoma.

- \_\_\_\_\_. (1973). "Ixil." Marvin Mayers, ed. *Languages of Guatemala*. The Hague: Mouton.
- Fox, James, J. (1977). "Roman Jakobson and the Comparative Study of Parallelism." Armstrong, Daniel, ed. Roman Jakobson. (1977) *Echoes of his Scholarship*. Lisse, Países Bajos: De Ritter.
- Hymes, Dell. (1981) *In Vain I tried to Tell You*. Philadelphia: U Pennsylvania P.
- Jameson, Fredric. (1984) *Postmodernism*. Durham NC: Duke UP.
- \_\_\_\_\_. (1993) "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism." Docherty, Thomas, ed. (1993). *Postmodernism*. New York: Columbia: 62-100.
- Karatani, Kojin. (2005). *Transcritique*. Cambridge: MIT P.
- Kaufman, Eleanor. (1998). "Madness and Repetition." & Kevin Jon Heller, eds. (1998). *Deleuze and Guattari: New Mappings in Politics, Philosophy and Culture*. Minneapolis: U Minnesota P.230-50.
- \_\_\_\_\_. & Kevin Jon Heller, eds. (1998). *Deleuze and Guattari: New Mappings in Politics, Philosophy and Culture*. Minneapolis: U Minnesota P.
- Kaufman, Terence. (1972). *Proyecto de alfabetos y ortografías para escribir las lenguas mayances*. Guatemala: Instituto de Indigenismo, 1972.
- \_\_\_\_\_. & Benjamin Colby. (1974). *Ixil Dictionary*. Irvine CA: U California-Irvine P.
- Lengyel, Thomas. (1978). "Ergativity, Aspect and Related Perplexities in Ixil Maya." *Mayan Linguistics* (revista s.d.)
- \_\_\_\_\_. "Poetic Devices in Mayan Oral Discourse." Manuscrito de ponencia de la XIX Conference of American Indian Language Texts and Discourse. Washington 1980
- Marx, Karl. *The 18th Brumaire of Louis Napoleon*. (en-línea).
- Ong, Walter J. (1982). *Orality and Literacy*. London: Methuen, 1982.

Shaw, Mary, ed. (1971). *According to Our Ancestors*. Oklahoma City, OK: U Oklahoma.

Zavala, Magda & Seidy Araya. (2002). *Literaturas indígenas de Centroamérica*. San José: EUNA.

Zizek, Slavoj. (2004). *Organs without Bodies*. London: Routledge.