

Gustavo Adolfo Normanns Morales

**EXÉGESIS DE LA IMAGEN Y LA PALABRA INDÍGENAS
EN *PALABRAS MAYAS* DE GASPAR PEDRO GONZÁLEZ**

ASESORA: DRA. NORA RUBÍN MONTÚFAR



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



Guatemala, octubre de 2009

Gustavo Adolfo Normanns Morales



UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA

Facultad de Humanidades

Departamento de Letras

**EXÉGESIS DE LA IMAGEN Y LA PALABRA INDÍGENAS
EN *PALABRAS MAYAS* DE GASPARD PEDRO GONZÁLEZ**

Tesis para optar al grado de Licenciado en letras

Asesora: Dra. Nora Rubín Montúfar

Guatemala, octubre de 2009



EXÉGESIS DE LA IMAGEN Y LA PALABRA INDÍGENAS
EN *PALABRAS MAYAS* DE GASPARD PEDRO GONZÁLEZ

Tesis de grado de
Licenciado en letras

Asesora: DRA. NORA RUBÍN MONTÚFAR

Guatemala, octubre de 2009



AGRADECIMIENTOS

A la clase obrera internacional encarnada en la vida y ejemplo de mis padres, Adolfo Reinhold Normanns y Lidia Morales, y de mis abuelos , Dolores Antonia Dubón, Marcelino Morales y Gustavo Normanns Kraussi.

Al pueblo trabajador de Guatemala bajo cuya égida ondea la esperanza y la solidaridad proyectados en el apoyo dado por la Dra. Nora Rubín y la Licda. Ofelia Calderón de Titus.



ÍNDICE

Introducción	01-02
1. Marco conceptual	03-06
1.1. Antecedentes	03-04
1.2. Justificación	04-05
1.3. Definición del problema	05
1.4. Alcances y límites	05-06
2. Marco contextual	07-12
3. Marco Teórico	13-22
3.1. La estructura social y la cultura	13-14
3.2. La palabra y la imagen en los planos figurativo, Simbólicos y mitológico	14-17
3.3. El imaginario	17-18
3.4. Figuras retóricas	18-19
3.5. Belleza y estética	19
3.6. Iconología.	20-22
4. Marco metodológico	23-29
4.1. Objetivo general:	23
4.2. Objetivos específicos	23
4.3. Método	23-29
4.3.1. Nivel 1. Análisis preiconográfico	27
4.3.1.1. Pasos del nivel preiconográfico	27
4.3.2. Nivel 2. Análisis iconográfico	28
4.3.2.1. Pasos del nivel iconográfico	28
4.3.3. Nivel 3 . Análisis iconológico.	28-29
4.3.3.1. Pasos del nivel icónológico.	29
5. Resultados de investigación	30-83
5.1. Análisis preiconográfico	31-45
5.1.1. Estudio comparativo de formantes morfofonémicos y morfosintácticos de siete poemas seleccionados	31-39

5.1.2.	Estudio de los formantes retórico simbólicos	39-45
5.2.	Análisis iconográfico	45-66
5.2.1.	Estudio del campo semántico cultura agraria-religión, astronomía y arqueología	45-48
5.2.2.	Estudio del campo semántico cultura poética-amor-dolor	48-49
5.2.3.	Reconocimiento de las principales figuras retóricas	49-55
5.2.4.	Análisis de la estructura mítico simbólica del discurso	56-59
5.2.5.	Análisis semántico del discurso	59-65
5.2.6.	Interpretación iconográfica	65-66
5.3.	Análisis iconológico	67-80
5.3.1.	Análisis de símbolos y mitos en la construcción de la imagen retórica	67-71
5.3.2.	Identificación del régimen simbólico prevaleciente	71-73
5.3.3.	Exégesis iconológica	73-80
6.	Conclusiones	80-83
7.	Referencias bibliográficas	84-88
7.1.	Obras consultadas	84-86
7.2.	Periódicos, revistas y otras publicaciones escritas	86-87
7.3.	Referencias en la red electrónica (Internet)	87-88
8.	Anexos	89-101
8.1.	Fragmentos originales (en alemán) traducidos	89-91
8.2.	Selección de poemas que remiten la cosmovisión del autor	92-94
8.3.	Texto de una entrevista a Gaspar Pedro González	94-101



INTRODUCCIÓN

La palabra *exégesis* se refiere tradicionalmente a la interpretación de palabras o textos religiosos escritos bien en lenguas muertas o bien en formas arcaicas de cualquiera de los idiomas actuales. El presente análisis pretende, mediante la interpretación de la imagen y la palabra en un texto indígena actual, explorar un mundo que aún permanece virtualmente inadvertido por razones más ideológicas o políticas que prácticas o económicas: la cultura y espiritualidad de los pueblos originarios de Guatemala. Solo con una interpretación exegética es posible dilucidar el complejo universo de las estructuras semánticas, simbólicas, axiológicas y pragmático-discursivas que la misma traducción al castellano del texto no permite.

La literatura como parte sustancial del acervo cultural es un crisol en el que se unen los elementos fundacionales de un pueblo: cosmovisión, idioma, tradiciones, identidad, etc. Es ésta la razón por la cual la literatura indígena guatemalteca suscita tanto interés en la actualidad, especialmente fuera del país. La principal expresión de la literatura indígena en Guatemala es la tradición oral, si consideramos el término en su sentido amplio. Sin embargo, la guerra interna que se vivió entre 1962 y 1996 sacó luz no sólo las agudas contradicciones sociales, sino también la aparición de una literatura testimonial, narrativa y lírica que, hasta entonces, no tenía mayor difusión.

El presente estudio busca acercarse a la producción lírica indígena de la mano de Gaspar Pedro González y su obra *Palabras Mayas*. La importancia del análisis de la lírica indígena estriba en el manejo de un estilo y de imágenes que nos transportan a un mundo totalmente distinto a la tradición literaria occidental que caracteriza la mayor parte de la producción literaria guatemalteca y latinoamericana.

Este acercamiento es de suyo complejo. El enfoque multifacético que requiere tal empresa, implica los planos lingüístico, icónico-simbólico, mitológico, retórico, ideológico y semántico, entre otros. Para ello, el presente estudio se aventura en el empleo de una metodología iconológica sugerida por Edwin Panofsky. Se integran y analizan esos planos a partir de la plataforma teórica del pensamiento complejo, a partir de los lineamientos de uno de sus autores, Edgar Morin.

El método iconológico se ha aplicado al estudio de textos llamados sagrados por



algo común con la literatura indígena, su carácter mítico-religioso y la fuerte carga icónico-simbólica de los mismos.

Este enfoque pretende alcanzar dos objetivos: en primer lugar, allanar un sendero más en la “exploración” de esa parte esencial de la cultura guatemalteca, la indígena. En segundo lugar, contribuir a la difusión y apropiación de los valores que la misma entraña.



1. MARCO CONCEPTUAL

1.1. ANTECEDENTES

La creación literaria indígena de la época de la posguerra civil en Guatemala es aún poco difundida. Dentro de esas obras la lírica ocupa junto a la obra testimonial un papel preponderante en las creaciones de autores como Humberto Ak'ab'al, Luís León y Gaspar Pedro González entre otros.

Gaspar Pedro González inicia en 1996 una creación literaria que suscitó mucho interés en círculos de académicos norteamericanos. Sus primeras obras son de carácter narrativo testimonial, mientras que entre sus últimas se encuentra el poemario *Palabras mayas*.

Consultadas las bibliotecas de tres universidades de Guatemala, Universidad de San Carlos de Guatemala, Universidad Rafael Landívar y Universidad Mariano Gálvez, que cuentan con la carrera de Licenciatura en Letras, la primera y en Sociolingüística las dos últimas, no se encontraron referencias sobre el autor o sobre el punto de la presente tesis. En cambio, se encontró la siguiente información en la red electrónica:

Sitier, Robert. *ENTREVISTA CON GASPAR PEDRO GONZÁLEZ* (Interview with the first Mayan novelist) Universidad de Stetson, De Land, Florida, EUA. Departamento de Lenguas Extranjeras. 32720. USA.ORG. Dicha entrevista aborda tanto los motivos fundamentales como la temática general de la obra del autor. (54:1)

Miller, Michael. *Construyendo el futuro con vista al pasado: Las novelas de Gaspar Pedro González*. Universidad de Míchigan, EUA. En este ensayo se aborda la obra del autor, en particular dos obras publicadas: *La otra cara* y *El retorno de los mayas*, haciéndose énfasis en la identidad del pueblo maya y la resistencia del mismo ante el fenómeno de la violencia política durante la guerra civil interna.(51:1)

Peñalosa Fernando. *La literatura maya. Tres perspectivas*.

Yax Te' Foundation Rancho Palos Verdes, California, Estados Unidos.

En este estudio se hace referencia a toda la literatura maya de los últimos años,



dentro de la cual, la narrativa de Gaspar Pedro González como primer novelista indígena ocupa un lugar importante. No se hace referencia a su poesía. Aunque no se han encontrado alusiones directas al tema de la estética del resentimiento indígena, los trabajos citados constituyen un soporte referencia de apoyo para la investigación en curso. (53:1)

1.2. JUSTIFICACIÓN

El estudio de las formas y el estilo en la obra literaria indígena supone enfrentarse al análisis de la imagen que se materializa en la palabra cuyo empleo diferencia sustancialmente a los idiomas mayas de las lenguas indoeuropeas habladas en Guatemala.

Este estudio deviene una tarea importante por dos razones fundamentales: primero es una obligación de los universitarios el estudio y análisis de una de las grandes vertientes culturales del pueblo de Guatemala. En segundo lugar, la producción literaria indígena es creciente a medida que este pueblo va abriéndole paso a sus propias formas de pensar y expresarse en medio de las estructuras excluyentes que han predominado en el país.

Si bien este estudio no pretende ser una exégesis completa y exhaustiva de la literatura indígena, ni siquiera de la lírica reciente, sí se plantea abordar aquellos aspectos sobresalientes de la poesía de Gaspar Pedro González, representante del pueblo maya contemporáneo.

Imagen y palabra son dos caudales que dentro de la poesía pueden reflejar de forma denotativa o connotativa una forma de ser y pensar propia. El análisis estilístico de esos grandes componentes es fronterizo con el estudio de la obra de arte pictórica, arquitectónica y hasta musical, en tanto las imágenes y palabras transmiten significado tanto como sentido, forma, ritmo, color, lo que revela la importancia del mismo.

La obra escogida, *Palabras mayas*, es el vehículo por medio del cual este análisis se vinculará con la palabra y la imagen indígena en la literatura. La complejidad que plantea la exégesis de la palabra indígena es la causa fundamental para proponer un méto-



do no tradicional de análisis literario. El análisis estilístico que la carga icónico-textual de este poemario sugiere la urgencia en definiciones y precisiones acerca de la literatura indígena, así como de la interpretación de las manifestaciones de su peculiar estética y la correspondiente visión maya del mundo.

1.3. DEFINICIÓN DEL PROBLEMA

Gaspar Pedro González es un poeta cuya obra abarca especialmente temas ligados a los idiomas mayas as, algunas obras testimoniales y un poemario que fue objeto del presente estudio: *Palabras mayas*. La imagen plasmada en la palabra es el principal objeto de estudio del presente análisis que se puede plantear de la siguiente manera como problema de investigación:

¿Cuáles son las principales características iconológicas del manejo de la imagen y la palabra en el poemario *Palabras mayas* del autor indígena guatemalteco Gaspar Pedro González?

1.4. ALCANCES Y LÍMITES

El presente estudio comprendió el análisis de la imagen como objeto estético plasmado en la palabra empleada en el poemario *Palabras mayas*, publicado por la fundación Yax Te' de Palos Verdes, California, Estados Unidos, en 1998 . El estudio y análisis de los poemas de Gaspar Pedro González se limita a los poemas contenidos en dicho poemario y se rigió por el método iconológico propuesto por Edwin Panofsky.

Se realizó un estudio comparado en siete de los 35 que componen dicho poemario, tanto en lengua castellana, como en el idioma q'anjob'al que es hablado por más de 112,000 personas de los municipios de San Pedro Soloma, San Juan Ixcoy, Santa Eulalia y Santa Cruz Barrillas del departamento de Huehuetengango.

El referido estudio pretendió la búsqueda de los elementos icónicos y retóricos del nivel pre-iconográfico, e iconográfico obligados para una exégesis iconológica de la imagen. La referencia a los elementos formales dentro del estudio solo tiene por objeto reforzar la exégesis iconológica de la imagen y la palabra indígenas.



El auxilio de herramientas de análisis semántico y semiótico convergen en la interpretación profunda (iconológica) tanto de la enunciación discursiva (palabra) como de la imagen que la acompaña. Imagen y palabra son consideradas portadoras de estructuras semánticas, simbólicas, axiológicas y pragmático-estratégicas más allá de la traducción literal de la lengua materna indígena al castellano.



2. MARCO CONTEXTUAL

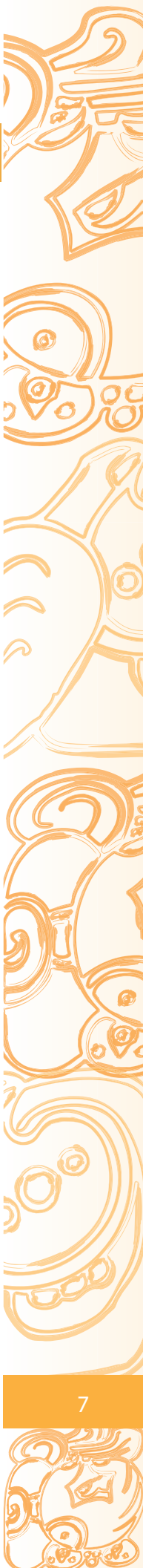
El período de la última posguerra civil en Guatemala plantea retos como el resarcimiento histórico de los afectados por la conculcación violenta de sus más elementales derechos por más de 40 años a partir de 1954. Con la firma de los Acuerdos de Paz entre el gobierno y la URNG en 1996, la posterior suscripción del convenio 169 de la OIT y su ratificación en el mismo año, se abre un nuevo período en la historia del país.

Entre otros aspectos, se replantea con carácter de urgencia el tema de los pueblos indígenas del país y de sus derechos, reconocidos en la legislación internacional. La literatura así como los distintos elementos de la cultura indígena cobra mayor relevancia en ese nuevo panorama. (28:277-287) Lo relativo a la cultura, la identidad y la protección e investigación de las mismas son bases sobre las que se fundamenta el estudio de la literatura indígena como expresión viva de estos grupos.

La producción literaria indígena de la posguerra civil despierta creciente interés entre estudiosos de la literatura y de la cultura guatemalteca, tanto a nivel nacional, como internacional. El reciente auge de dichas investigaciones, sin embargo, suscita no pocas polémicas provenientes de los distintos enfoques respecto de la identidad, el problema étnico-nacional (la definición de etnia o comunidad lingüística); la fuerte influencia de instituciones como el Instituto Lingüístico de Verano, hacen de esta investigación particularmente difícil pero interesante. La escasa información sobre los valores estéticos de esta propuesta poética es también una razón más para ahondar en su exploración.

Discriminación; segregación; exclusión económica, política y social; represión y opresión violenta han dejado en su conjunto huellas en la manera de pensar y de expresarse de estos pueblos. También es un rasgo peculiar, la perduración de sus raíces prehispánicas que sesgan la peculiar percepción del mundo y de la belleza. En este ámbito, la literatura ocupa un lugar preponderante frente a siglos de colonialismo y neocolonialismo cultural que han limitado en su expresión escrita, no así sus expresiones orales.

El autor se ha dedicado, en particular durante los recientes años, al estudio de



la tradición oral indígena como asidero fundamental para la creación de su propia obra literaria. Gaspar Pedro González nace San Pedro Soloma, en 1945; estudia parte de la educación primaria en su comunidad hasta que es becado en 1961 en el colegio San Francisco de Asís de la ciudad de Huehuetenango, por unos misioneros católicos como parte de un programa de castellanización de los pueblos indígenas. Luego fue becado por los mismos misioneros para ir a estudiar hasta el bachillerato al Colegio Espíritu Santo en la ciudad de Quetzaltenango concluyendo el año 1967.

Viaja a México, DF, donde estudia arte y cultura en la Escuela de Bellas Artes durante tres años. En 1971 regresa a Guatemala a trabajar con un programa del gobierno de Guatemala para el desarrollo de artesanías. De 1970 a 1980 labora en Desarrollo de la Comunidad, Presidencia de la República, Guatemala. De 1980 a 1985 trabaja como Coordinador Regional de Educación Extraescolar, del Ministerio de Educación (MINEDUC). De 1985 a 1995 funge como profesor en Artes Plásticas en el MINEDUC. De 1995 al 2000, trabaja como Asesor del Ministerio de Cultura e Investigador en la Academia de Lengua Mayas (ALMG); de 2000 a 2003 fue Director General de Arte y Cultura Ministerio de Cultura y Deportes. Entre 2003 y 2006, fue Director Administrativo del Fondo de Desarrollo Indígena de Guatemala (FODIGUA).

La época en que nace el Licenciado Gaspar Pedro González está marcada por la confrontación entre un gobierno nacional proveniente de una gesta popular y el poder económico nacional y transnacional que pugna por echar atrás un hecho relevante para este estudio: la liberación del trabajo forzado de los indígenas (constitución de 1945), así como todas las reformas socioeconómicas políticas y culturales que durante los gobiernos de Juan José Arévalo Bermejo y Jacobo Arbenz Guzmán se produjeron en el país.

Esas transformaciones incluyeron la fundación del primer Instituto Indigenista del país, cuya función era estudiar el fenómeno sustancial de nuestra formación social: la composición mayoritariamente indígena del país, su cultura, sus lenguas etc. Aunque el enfoque de dicho instituto era aún precario, significó un paso adelante respecto a la actitud abiertamente represiva existente hasta antes de 1944.

La posterior debacle del proceso revolucionario y el surgimiento del conflicto



armado interno en 1960-1963, inaugura un período de cruenta confrontación política en la que participan de forma activa las comunidades indígenas del país, primero como colaboradores eventuales (durante las primeras fases del conflicto) y luego como actores fundamentales (durante las etapas finales). La población indígena pobre se convierte así en la principal víctima de la represión militar contrainsurgente del ejército.

La eufemísticamente llamada “política de seguridad nacional” fue diseñada y dirigida desde los Estados Unidos como parte de su estrategia global de dominación y de las estrategias contrainsurgentes desarrolladas en el continente americano. Tales estrategias llevaron a abiertas intervenciones -como la de Guatemala en 1954, o República Dominicana en el mismo año, la agresión a Cuba en 1960, la invasión a Granada en 1983, o la ocupación de Panamá en 1989. Además de las repetidas agresiones que desde 1798 y 1800 se han librado contra los pueblos de América Latina.

En ese marco, cuando el autor cursaba la escuela primaria y secundaria, se vivía ya en el país un estado de guerra no declarado, que el gobierno norteamericano denominó eufemísticamente guerra de baja intensidad. En este tipo de contienda se desarrollan acciones de control y represión de la población civil no beligerante como forma de evitar su organización o incorporación a la lucha, primero; su mediatización después y; si no han dado resultados estas acciones preventivas (¡sic!), la abierta represión. De ahí su denominación de guerra sucia dado por la intelectualidad democrática a tales conflictos.

Efectivamente, el conflicto armado se inicia en 1962 con el intento de instalación del primer grupo guerrillero en las montañas de Concuá, Baja Verapaz, pero es detectado y desarticulado prematuramente. El 13 de noviembre de 1963 en conmemoración del levantamiento militar del 13 de noviembre de 1960, un grupo de jóvenes revolucionarios toman la población de Morales, Izabal. En el nororiente del país, con baja densidad de población indígena, da inicio la lucha guerrillera en Guatemala. Desde mediados de la década de 1960 se extiende al norte (las Verapaces), luego al occidente y para finales de dicha década y principios de 1970 existían ya las primeras bases guerrilleras en los departamentos de El Quiché, Huehuetenango, San Marcos, Chimaltenango, Quetzaltenango, Escuintla y otros de la costa sur.

En ese contexto, el desarrollo cultural del país en general y de los pueblos in-



dígenas en particular estaría sesgado por una constante actividad de monitoreo -para decirlo también eufemísticamente, cuando se debería decir manipuleo o espionaje por parte de las fuerzas de seguridad del Estado- que hacía, si no imposible, muy limitadas las posibilidades de una expresión auténtica de la cultura popular en general e indígena en particular.

La literatura guatemalteca se encuentra en este período marcada por ese conflicto que enfrenta no sólo a dos fuerzas fundamentales, el pueblo y sus represores, sino también dos visiones esenciales del mundo, con sus matices. El reflejo de esta particular situación es el surgimiento de una literatura de la denuncia, inicialmente, luego de una literatura testimonial -que realmente aparece ya a finales del conflicto (entre 1980 y 1996) y dentro de esa vertiente, se inicia una nueva producción literaria indígena de la que forma parte precisamente Gaspar Pedro González.

Gaspar Pedro González se gradúa como licenciado en Planeamiento Educativo en la Universidad de San Carlos de Guatemala. Ejerce como conferencista, docente universitario, y promotor social. Actualmente, es catedrático universitario en la Universidad Mariano Gálvez de Guatemala y Consultor Internacional en cultura y literatura mayas.

La firma de la paz ha activado un particular interés tanto nacional como internacional sobre el tema de los derechos de los pueblos indígenas y todo lo referente a ello. Parte sustancial es el apareamiento de las primeras expresiones escritas de la nueva literatura indígena, fundamentalmente testimonial al principio, pero que se irá diversificando a medida que se profundiza este proceso.

Entre otros autores, vale la pena mencionar a Humberto Aq'ab'al, quien destaca en la poesía, Víctor Montejo, y al mismo Gaspar Pedro González, novelista indígena maya cuya obra *Sb'eyb'al jun naq maya' q'anjob'al* escrita en idioma q'anjob'al en 1978, fue publicada en 1992 y traducida al español como *La otra cara* y al inglés como *A mayan life*. Posteriormente escribe *El Retorno de los Mayas* que es una novela testimonial, el ensayo *Nuestra Literatura Maya* y la obra lírica *Palabras Mayas*. Todas las obras han sido editadas y publicadas fuera del país por la Fundación Yax Te', con el apoyo de universidades de los Estados Unidos.

El Licenciado Gaspar Pedro González ha trabajado en la Escuela de Lingüís-



tica Aplicada de la Universidad Mariano Gálvez de Guatemala, como parte del programa de profesorado y de licenciatura en sociolingüística de dicha escuela. Se trata de un estudioso de la cultura popular de Guatemala, en particular, de la tradición oral indígena, de las expresiones culturales diversas del país y del fenómeno sociocultural y sociolingüístico ligado a tal producción.

La publicación de obras en idiomas mayas apenas comienza y gracias al boom internacional que ha tenido la lucha de estos pueblos por sus reivindicaciones, se ha verificado un verdadero despertar que va de la obra testimonial recogida por expertos en el tema a la creación de la obra propiamente indígena -concebida y redactada por los propios indígenas.

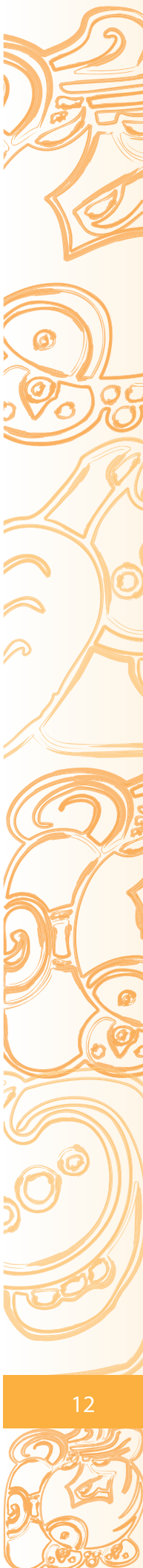
Desde el apareamiento de la obra *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, hasta las obras del autor en referencia, se produce un salto vertiginoso hacia una mayor producción original de los actores directos de esta literatura. El tema del rescate de la memoria histórica de dichos pueblos no se limita, sin embargo, a los casi 40 años que duró el conflicto armado, sino a los más de 500 años que perdura la lucha y resistencia de los pueblos originarios. (28:38-44)

Parte de esa lucha se verifica por medio de la literatura en la búsqueda de los referentes esenciales de la identidad propia. La persistencia de la segregación racial en medio de la globalización y del diversionismo ideológico así como la abigarrada identidad étnico-cultural y las pugnas generadas por la negación velada o abierta de las diferencias, va más allá de la complicada gama de fenómenos que transparenta la literatura maya actual.

El mito como parte esencial del acervo cultural del pueblo guatemalteco tiene dentro de la cultura maya un papel de mucho peso que rebasa con creces el paradigma cartesiano-newtoniano con que habitualmente se analizan los fenómenos en las llamadas culturas occidentales.

El poemario en cuestión requiere tanto un enfoque de ese andamiaje mitológico y simbólico que la lengua transmite, como de los recursos estilísticos de los que se hace uso para plasmar determinado mensaje.

La relación de la obra con el imaginario individual y colectivo precisa la exploración del universo simbólico y psicológico como auxiliar en la determinación del papel que tienen en la construcción estética en contacto con un elemento socio-cultural esencial: la lengua maya q'anjob'al, dado que la obra en mención está editada simultáneamente en idioma maya q'anjob'al y castellano.



3. MARCO TEÓRICO

3.1. LA ESTRUCTURA SOCIAL Y LA CULTURA COMO MANIFESTACIÓN SUPERESTRUCTURAL.

El concepto de estructura social es fundamental para la comprensión de cualquier fenómeno cultural, incluida la literatura. Lo que denominamos estructura social o base de la sociedad es el conjunto de relaciones de producción:

... cuyo carácter está determinado por la forma de propiedad. Las relaciones de producción indican en qué manos se encuentran los medios de producción.
(33:39)

Es decir, lo que comúnmente denominamos estructura social no es más que un conjunto de relaciones de producción, como dijera Carlos Marx:

...forma la estructura económica de la sociedad, la base real sobre la que se levanta la superestructura jurídica y política y a la que corresponden determinadas formas de conciencia social. (22:332-333)

En su sentido más amplio la superestructura dependiente de la base económica, está constituida por la serie de instituciones políticas, religiosas, educativas, etc. Justamente en ese rango se encuentran muchos elementos de la cultura (ideas, imaginarios, etc.) cuya independencia de la base económica es sólo relativa. Las leyes que determinan el desarrollo y cambio de la base económica influyen de forma determinante en esa superestructura cuyo elemento central es el Estado de las sociedades de clase, pero también las instituciones y el conjunto de ideas, la cosmovisión, y la cultura en general.

Las diferentes acepciones del término cultura son tan variadas como variadas son las visiones del mundo que existen. Como apunta Antonio Gramsci,

...Hay que perder la costumbre y dejar de concebir la cultura como saber enciclopédico en el cual el hombre no se contempla más que bajo la forma de un recipiente que hay que rellenar y apuntalar con datos empíricos, con hechos en bruto e inconexos que él tendrá luego que encasillarse en el cerebro

como en las columnas de un diccionario... la cultura es una cosa muy distinta. Es organización, disciplina del yo interior, apoderamiento de la personalidad propia, conquista de superior conciencia por la cual se llega a comprender el valor histórico que uno tiene, su función en la vida, sus derechos y deberes. Pero todo esto no puede ocurrir por evolución espontánea, por acciones y reacciones independientes de la voluntad de cada cual, como ocurren en la naturaleza vegetal y animal... el hombre es sobre todo espíritu, o sea, creación histórica y no naturaleza... la razón es que sólo paulatinamente, estrato por estrato, ha conseguido la humanidad conciencia de su valor y se ha conquistado el derecho a vivir con independencia de los esquemas y de los derechos de minorías que se afirmaron antes históricamente. (18:15-16)

3.2. LA PALABRA Y LA IMAGEN EN LOS PLANOS FIGURATIVO, SIMBÓLICO Y MITOLÓGICO.

La cultura indígena es una cultura viva y en desarrollo, con idioma complejo. Precisamente, el componente lingüístico es esencial para comprender el fenómeno cultural. Ese concepto tiene una significación más amplia que hace 20 o 30 años debido en parte a las gestas populares e indígenas de los últimos tiempos.

Según el mismo Gaspar Pedro González, la cultura es una abstracción de las distintas formas y modos de vida de los grupos sociales, es un "almacén" de los conocimientos, experiencias de los diferentes grupos en un momento histórico y un lugar determinado; comprende entonces, la actividad humana material, espiritual y artística, la transformación de materiales y objetos con el fin de satisfacer necesidades humanas, como los procesos mentales que rigen esa actividad o que consisten en funciones cognitivas, ideológicas, y estéticas, esto es, comprende la producción de bienes materiales y los valores. La cultura es la síntesis de los valores materiales y espirituales alcanzados por una sociedad. La palabra y la imagen en los planos figurativos, simbólicos y mitológicos (14:9-10).

El papel de la lengua en el desarrollo de la cultura no sólo ha sido confirmado por innumerables investigaciones sino por la práctica misma de los grupos y organizaciones sociales. Sin embargo, conviene establecer la diferencia entre lo que se concibe como idioma, lengua y dialecto. En general, se denomina lenguaje a la capacidad humana de comunicar ideas por medio de determinados signos, sean



éstos sonoros, visuales o de otra naturaleza. El lenguaje es un sistema simbólico de combinación. Es decir, que el lenguaje no es uno sino todos los idiomas o lenguas.

El concepto de lengua está unido al concepto de un determinado sistema de símbolos e imágenes utilizados por una comunidad históricamente formada. El proceso del cambio lingüístico, con el transcurso del tiempo y la existencia de distancia entre los hablantes, puede producir la separación entre idiomas. En el universo lingüístico guatemalteco la diferencia entre idioma y lengua ha tenido una connotación segregacionista. Aún sigue denominándose lengua a los idiomas nacionales distintos del español o castellano. Equiparando incluso el concepto de lengua con el de dialecto.

El punto de separación entre dialecto e idioma no es muy distinto, pero hay algunos criterios que se pueden usar como guía. El más importante es el factor tiempo. La separación de dialectos diferentes en idiomas diferentes ha sido calculada por el lingüista Mauricio Swadesh tomando un parámetro entre 500 y 700 años... otro criterio es la naturaleza de los cambios y si hay formas intermedias entre varios dialectos e idiomas o no. (10:5)

La carga imaginaria y simbólica de un idioma u otro puede variar en relación directa con la forma de existir de los pueblos que lo hablan. En el caso de los pueblos mayas de Guatemala, la palabra tiene distinta connotación según el idioma, la variante o la imagen que representa. La imagen se puede desdoblar en un lenguaje figurado o simbólico.

El plano de lo simbólico obedece a estructuras mentales de un grupo social determinado por medio de las cuales se representan elementos o realidades captadas sensorialmente. Por dicha razón el símbolo es polisémico, puede representar distintas realidades de la vida humana o distintas manifestaciones del saber humano (pensamiento lógico, pensamiento estético, etc.) es conocimiento interior de la humanidad, no solamente de las representaciones de las realidades concretas sino también de aquellas intangibles.

Las diferentes aristas del fenómeno simbólico se remiten a elementos culturales que están presentes en la imaginación, los mitos, el propio lenguaje, el arte, etc. El universo simbólico de un pueblo es tan amplio, como amplias sean sus expe-



riencias, sus realizaciones, su vida material y espiritual (tradiciones, costumbres, religión, hábitos, etc.) El símbolo, aunque tiene un referente real, no se remite exclusivamente al plano objetivo. Lo subjetivo es parte de la realidad de los pueblos, es parte de su elemento no tangible y, por lo tanto, es "objeto" de simbolización.

En la literatura lo simbólico se "materializa" en las figuras retóricas o artísticas (tropos: metáforas, metonimias, sinécdoque, etc.) que se plasma en el lenguaje mediante los sustantivos que entrañan la carga semántica fundamental del mismo.

El mito es parte de la realidad simbólica de la humanidad, se remite al plano ontológico de la misma y, por ende, a la naturaleza esencialmente espiritual, en el sentido como lo definiera Gramsci:

... el hombre es sobre todo espíritu, es decir, creación histórica y no naturaleza.
(19:15)

El símbolo, en tanto representación de la realidad, conlleva al concepto de mito en tanto relato o representación legendaria surgida de los sentimientos (realidad subjetiva) de los pueblos antiguos que bien por mimetización, bien por representación gráfica o simbólica elevan hechos sobrenaturales o seres excepcionales al rango de entes superiores, susceptibles de ser imitados.

La mitología no se puede confundir con la religión, pues ésta última suele ser consecuencia de aquella. El mito, según Hans Blumenberg se caracteriza por la inconsistencia, dado que es siempre susceptible a la invasión o contaminación de elementos nuevos. El mito no es demostrable, aún así represente parte de la realidad ontológica de los pueblos, dado que es el hombre quien lo crea y no al revés, aunque en su base se presente lo contrario.

Esta doble significación del mito como creador y como creación hace difícil su explicación por medios habituales. El mito tampoco es un simple relato simbólico. Es conocimiento inmediato como un conocimiento heredado. Por dicha razón se puede analizar el mito desde el campo de lo psicológico, de lo semiológico, de lo pragmático, lo semántico, etc.

El papel que juegan los mitos en las culturas latinoamericanas es esencial. Se relacionan no sólo con la manera de concebir el mundo, sino a su devenir histó-



co. No son una simple interpretación mágico-fantástica de la realidad misma, sino su interpretación ontológica que se asocia a la visión cosmogónica y cosmocéntrica de la vida.

Los arquetipos aunque suelen confundirse con los mitos, difieren de éstos en que no necesariamente tienen un referente real (objetivo o subjetivo), porque se ha transmitido de generación en generación y forman la parte esencial de la memoria colectiva de los pueblos. El arquetipo es un concepto que se refiere a los modelos con valor simbólico que elabora el inconsciente colectivo para referirse o representar fenómenos de la realidad y que Karl Jung identificó como parte del imaginario de cada individuo.

Los arquetipos intervienen en las emociones, el comportamiento y las formas de vida de los grandes grupos humanos. Están relacionados con la percepción o proyección de su devenir y porvenir. Los arquetipos identifican los principales hilos conductores del acervo cultural de un pueblo, aunque se encuentra en las profundidades de su inconsciente, emerge de forma espontánea en las distintas manifestaciones de su vida material y espiritual. Dentro de los arquetipos se puede mencionar el de la Gran Madre o la Tierra Madre, el arquetipo de la Luna como símbolo del eterno retorno, el del Padre Divino, el del héroe, etc.

3.3. EL IMAGINARIO

Se nombra imaginario al conjunto de imágenes mentales y de relaciones de imágenes visuales con las que el ser humano (como individuo o como sociedad), exterioriza de forma simbólica su relación con el entorno. El nudo de todo ese sistema de imágenes, su fuerza motriz es la muerte, imagen nutrida por todo el bagaje mítico de los pueblos y que acompaña al hombre en su recorrido histórico. El imaginario se materializa en medio de los temores humanos, frente a lo efímero de su existencia, y debe su "creación" al ente social, colectivo, en tanto soporte de la creación multiforme y polifacética del mismo que se mueve en un "andamiaje arquetípico" mediante representaciones agrupadas en tres regímenes: el diurno, el nocturno místico y el nocturno sintético-diseminatorio. (8:450)

Dentro del régimen diurno son rectores los principios de identidad, exclusión y contradicción. Este régimen presupone la existencia de estructuras mentales,



esquizoformas donde prevalecen los atributos heroicos tales como la separación, el dualismo, la simetría y la antítesis polémica; al mismo tiempo que aglutina símbolos propios como el cetro, la espada, las armas cortantes, el sol, las escaleras, el ave diurna -es decir, símbolos ascensionales-, el héroe sauróctono.

Por el contrario, al régimen nocturno místico le son propias la inclusión, la analogía, y la confusión. Se identifica con la feminidad benéfica relacionada con el arquetipo de la Gran Madre Tierra, la madre nutricia, la oscuridad o el refugio íntimo y tranquilo asociado al vientre materno y los símbolos e imágenes relacionados con él: agua, seno, cuna, nido, etc. Por último, el régimen nocturno diseminatorio constituye la conciliación de los opuestos que se resuelve a través del tiempo, sea histórico o arquetípico, identificado por los símbolos que lo organizan junto al espacio: la cruz, la rueda, la semilla, el fuego, el árbol. El espesor imaginario está formado por el conjunto: arquetipo, regímenes simbólicos y mitos.

3.4. FIGURAS RETÓRICAS

Figuras retóricas son palabras o grupo de palabras utilizadas para dar énfasis a una idea o sentimiento. El énfasis deriva de la desviación consciente del hablante o creador con respecto al sentido literal de una palabra o al orden habitual de esa palabra o grupo de palabras en el discurso. Las nuevas investigaciones retóricas y lingüísticas han analizado y revisado la clasificación de las figuras según la retórica tradicional. Es el caso, entre otros, de Roland Barthes, Jean Cohen, Tzvetan Todorov, Gérard Genette.

Sin poner en discusión el mayor o menor rigor de las diferentes clasificaciones propuestas, para simplificar su estudio puede hablarse de figuras de significación o tropos (antítesis y oxímoron, antonomasia, comparación o símil, concepto, eufemismo, hipérbole y lítotes, ironía, metáfora, metonimia y sinécdoque, de la palabra (calambur, metátesis, paragoge, paranomasia); figuras de repetición (anáfora, apóstrofe, clímax y anticlímax, exclamación, interrogación, onomatopeya); figuras de construcción, que afectan a la estructura sintáctica (anacoluto, asíndeton y polisíndeton, hipérbaton, pleonismo, quiasmo, zeugma).

Es importante tener en cuenta que, como en toda clasificación, no siempre son rígidos los límites entre unas y otras figuras. Por otra parte, la nueva retórica



tiende cada vez más a buscar denominadores comunes en lugar de insistir en la aridez del mero catálogo. Las figuras retóricas, también conocidas como tropos, son estrategias literarias que el escritor aplica en el texto para intentar conseguir un efecto determinado en la interpretación del lector. Pueden estar relacionadas con los rasgos semánticos, fonológicos o sintácticos de las palabras afectadas

3.5. BELLEZA Y ESTÉTICA

El concepto de la belleza que se ha tenido a lo largo de la historia, ha variado según la formación socioeconómica que se trate. Así, en la antigua Grecia, se consideraba bello lo que era capaz de producir al mismo tiempo placer como lo que incitaba al bien (Platón) o bien, se consideraba lo bello como indeterminado en cuanto que puede ser bello aquello que solo el hombre capta como tal a través de sus sentidos en relación con el orden natural (Aristóteles).

Justamente, la belleza es el objeto de estudio de la estética. Pero la estética, en tanto ciencia, se ocupa fundamentalmente de las leyes del desarrollo del arte como forma de la conciencia social capaz de reflejar, de reproducir la realidad, bajo el aspecto de imágenes perceptibles por medio de los sentidos, es decir, de percibir la belleza.

La estética también estudia la actitud del arte hacia la realidad, su papel social y las formas y métodos de la creación artística. Pero la estética tiene una orientación filosófica determinada. Así, la estética idealista se basa en la separación del arte de la realidad, en la explicación del carácter del arte como creación "pura", del arte por el arte, desligado de la vida social, de la producción espiritual del hombre.

La visión materialista de la estética en cambio, considera el arte como una comprensión artística de la realidad históricamente determinada en cada época por las relaciones de producción dominantes, considerando lo decisivo en el arte como la conjugación del contenido ideológico con el elevado nivel artístico, la capacidad del artista de captar lo nuevo y plasmarlo y apoyarlo activamente con su arte. (33:173)



3.6. ICONOLOGÍA.

La iconología, al igual que la iconografía, se ocupa del estudio del significado de las imágenes y representaciones. Aunque los primeros estudios iconográficos conocidos datan de los siglos XVI y XVII, no es sino hasta el siglo XX que cobra mayor realce con los estudios de Aby Warburg y Edwin Panofsky sobre el arte renacentista. Si en un inicio la iconografía buscaba descubrir el significado e interpretar los temas abordados por el arte paleocristiano y bizantino, con Warburg y Panofsky, esa obra se extiende a la interpretación de otras expresiones del arte no solo medieval (o anterior) sino posterior).

La idea es la interpretación de los significados profundos, usualmente ocultos para la percepción poco colegiada o habituada al profuso lenguaje icónico. Esta es la razón fundamental por la que desde sus orígenes la interpretación iconográfica tiene nexos naturales con la hermenéutica. Sin embargo, su epistemología no es la misma.

Aby Warburg sentó las bases para el desarrollo de un análisis que supera lo meramente iconográfico, justamente en su planteamiento postpositivista en oposición al enfoque cartesiano, tanto de la hermenéutica, como de la iconografía tradicional. La base fundamental es el nuevo paradigma científico que se opone al enfoque cartesiano-newtoniano de la interpretación "lógica" o racional de los símbolos e íconos estampados en la obra de arte. El nuevo enfoque dado por Warburg y plasmado en el método iconológico de Panofsky pretende buscar el sentido profundo de la obra de arte (sea plástica o literaria) y su significado oculto no solo por los medios lógico racionales sino también por aquellos que tradicionalmente están más allá de la conciencia sensible y la verificación empírica que exige el paradigma positivista tradicional de las ciencias.

La epistemología de la iconología tiene entre sus asientos la filosofía materialista y dialéctica alemana. Sin embargo, se apoya en forma también dialéctica en la hermenéutica cuyo aporte a la interpretación de la obra religiosa inspiró en su momento a Panofsky para reinterpretar la iconología presente en la literatura clásica tanto como en la plástica. Esta conexión se hizo evidente en la influencia del Hans Gadamer y su "Círculo Hermenéutico" en la interpretación iconológica de la obra literaria. Las bases fundamentales del método hermenéutico, propuesto a su



vez por Gadamer, son fronterizas con la interpretación iconológica en tanto que ésta pretende analizar no solo la significación , superficial, como tampoco la latente, sino los fundamentos profundos del todo y sus partes. La iconología, a diferencia de la iconografía (que analiza las imágenes e íconos expresados mediante trazos, grafos, etc.), busca tanto las bases como las manifestaciones profundas de ese significado oculto. El aporte dado por la hermenéutica en el estudio de la obra religiosa, cuyo fundamento esencial es la temporalidad del ser de dicha obra en sus dos polos: autor e intérprete; sirven de base a Panofsky para trazar los derroteros epistemológicos de su propio método de análisis e interpretación. La idea fundamental de Panofsky es encontrar, tanto los indicios aparentes (preiconográficos), como las bases de significación latentes (iconográficos) que llevan al desciframiento del significado profundo (iconológico) propio de un estilo, una época, y determinados factores sociales (clases sociales, grupos, estamentos, etc) ideológico, político y cultural que componen la obra en su más amplio sentido.

La palabra iconología, que se deriva del griego *eikon* y *logia* (imagen-discurso), cobra sentido cuando se refiere, a más que una interpretación, a un método básico de apropiación de la realidad existente alrededor de un objeto y su observador.

Si se aplican los resultados de este análisis de la vida cotidiana de una obra de arte se pueden distinguir en su objeto o su importancia, los mismos tres capas:

1. Tema/motivo primario o natural.
2. Tema/motivo convencional o secundario.
3. Significado real o contenido. (26:38-40)

La iconología acude a la formulación hipótesis de interpretación que tienen que ver con la complejidad tanto del objeto mismo como de las formas del pensamiento. El análisis iconológico es más que la deducción tradicional por procedimientos lógico-rationales. Se recurre a la vinculación entre el lenguaje interno (psíquico, superior) y el lenguaje externo plasmado tanto en forma gráfica como oral o virtual (mediante la imagen).

El significado encontrado, que puede llamarse significado real o contenido, es el esencial, mientras que los otros dos, el significado primario o natural y el secundario o convencional, son reduplicaciones –del mismo-. Esto se puede



definir como un principio unificador, que sustenta la comprensión e importancia del evento visible, lo explica e incluso determina la manera en la que la evento visible toma forma. El significado real o contenido se sitúa tanto sobre zona de la volición consciente como bajo la zona de la expresión del significado.. (26:38)

El tránsito de la interpretación meramente hermenéutica, a la iconológica es-triba en que ésta última no solo contempla el lenguaje como forma de comunicar ideas, elaborar pensamientos, etc. La interpretación iconológica hace uso de todas las formas de significación que posee la humanidad para dar sentido a lo que quiere expresar en una obra de arte. En pocas palabras, la iconología interpreta tanto el lenguaje escrito, como toda la gama de lenguajes presentes en una obra (visual, icónico-simbólico, etc.) que pueda transmitir una palabra, una imagen; o bien las imágenes descritas con palabras.



4. MARCO METODOLÓGICO

4.1. OBJETIVO GENERAL

Determinar las principales características iconológicas del poemario *Palabras mayas* del escritor maya Gaspar Pedro González, por medio del método iconológico de Erwin Panofsky, para realizar la exégesis del imaginario poético indígena del autor.

4.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1.-Identificar los principales componentes lingüísticos del poemario *Palabras mayas* a través del análisis de los elementos preiconográficos: morfofonémicos, morfosintáctico y retóricos; para establecer su papel en la construcción de imágenes poéticas.

2.-Reconocer las referencias e indicios iconográficos esenciales del poemario en relación con el componente sociolingüístico dominante: cultura y bilingüismo español-q'anjob'al, a través del estudio iconográfico del tema, motivos artísticos, historias y alegorías para establecer la orientación estilística y la percepción del contenido secundario o convencional de la imagen.

3.-Establecer los rasgos esenciales de la estructura profunda de la lengua empleada en el poemario mediante el análisis del régimen simbólico prevaeciente, para identificar su papel en la edificación del imaginario de la obra en su conjunto.

4.3. MÉTODO

El método iconológico, como ha sido apuntado más arriba, fue elaborado por Edwin Panofsky gracias a los aportes de Aby Warburg. Con este método Panofsky pretendía descifrar el contenido profundo que se esconde detrás de las imágenes tanto arquitectónicas como pictóricas del renacimiento. Sin embargo, al ser un método que busca la interpretación del significado profundo detrás de la simbología primaria o aparente, es factible aplicarlo al estudio de cualquier obra de arte, incluida la obra literaria. (25: XIII-XXV)

Por el peso que tiene el lenguaje icónico en este método, fue aplicado en un inicio para la interpretación de obras religiosas. En este caso, el método pretende discernir mediante el estudio de la imagen en tres niveles de simbolización, el significado gradualmente más profundo de los poemas seleccionados hasta llegar a las bases histórico-sociales que determinan la época, el estilo y la ideología tanto del autor como la predominante en la sociedad en la que vivió.

La interpretación iconológica en última instancia, requiere algo más que sólo una familiaridad con ciertos temas e ideas, tal como se transmiten a través de fuentes literarias.

Si queremos comprender los principios fundamentales que subyacen tanto en la elección y presentación de los motivos, como en la producción e interpretación de imágenes, anécdotas y alegorías, e incluso dan sentido a las formalidades y procedimientos de aplicación técnica; significa que no se puede esperar encontrar un texto único coherente con dichos principios como Juan 13.21-33 coincide con la iconografía de la Última Cena (26:48)

Panofsky propone tres niveles de interpretación de la imagen que en la literatura se transparenta en la palabra, a saber: nivel preiconográfico, nivel iconográfico y nivel icónico. Los tres niveles van del la simbología aparente, a la latente y hasta la interpretación profunda del significado.

En el siguiente cuadro sinóptico aclaro lo que hasta aquí se ha dicho. Debe recordarse que la división de categorías que muestra la tabla resume tres esferas independientes de significado, que en realidad, se refieren a aspectos de un mismo fenómeno, a saber, la obra de arte en su conjunto.

De modo que el verdadero trabajo realizado aquí a través de los métodos de acceso, aparece en tres operaciones de investigación independientes que en realidad se combinan en un solo proceso orgánico e indivisible. (26:49-50)

Objeto de la Interpretación	Acto de la Interpretación	Medios para la Interpretación	Principios correctivos de la interpretación (historia de la tradición)
I Tema primario o natural: (A) Término real (B) Término expresivo-, que forma de los motivos artísticos	Descripción pre-iconográfica (y análisis pseudo-formal)	Experiencia Práctica (familiarización con los objetos y eventos)	Estilística histórica (la comprensión de la forma en que se expresaron en las cambiantes condiciones históricas, tales como objetos y acontecimientos a través de formas)
II Tema secundario o convencional que forma el mundo de las imágenes, anécdotas y alegorías.	Análisis Iconográfico	Conocimiento de las fuentes literarias (familiarización con ciertos temas e ideas)	Historia de las tipologías (comprensión de la forma en que en las cambiantes condiciones históricas fueron expresados determinados temas o ideas por medio de objetos o eventos)
III Significado profundo o contenido que forma el mundo de los valores simbólicos	Interpretación iconológica	Intuición sintética (familiarización con las tendencias esenciales del pensamiento), que se caracteriza por la psicología personal y la cosmovisión	Historia de los "síntomas culturales" o "símbolos" en general (comprensión de la forma en que, en las cambiantes condiciones históricas, se expresaron, a través de temas e ideas, las tendencias esenciales del pensamiento humano)

Otros componentes epistemológicos de este método son la hermenéutica clásica, la semiología, la epistemología de la comunicación y antropología cultural, por una parte, por otra, la Filosofía clásica alemana, especialmente el materialismo histórico, del que Panofsky toma los elementos fundacionales que le permiten llegar a una interpretación histórico-crítica de la obra de arte. Otras bases epistemológicas que pueden mencionarse para este método son, sin duda, las provenientes del estudio del consciente interno y colectivo y el estudio de las estructuras antropológicas del imaginario.

Trata de buscar el sentido intrínseco de la obra, portadora de valores simbólicos aunque no se refiere a los símbolos propiamente sino al sentido general. Esta última fase busca, incluso, el significado inconsciente que queda detrás de la intención del artista.

La obra se convierte en documento histórico, síntoma cultural y forma simbólica. Su sentido se ve alterado de acuerdo con los diferentes condicionantes históricos y culturales. Su objetivo es hallar los principios de fondo que revelan la actitud básica de una nación, un período, una clase social, creencia religiosa, filosófica... Cualificados inconsciente o conscientemente por una personalidad y condensados en una obra.

Con la lectura iconológica el estudio de la obra literaria se convierte en una descodificación de símbolos, los ORDINARIOS (propios de la iconografía) y los CASIRIANOS (propios de la iconología) que requieren una inteligencia sintética y una familiaridad con la obra en su forma y contenido, así como con las fuerzas que lo hicieron posible. Para poder concretar los tres niveles de análisis del método iconológico en el poemario Palabras mayas, se requirió del auxilio de medios paralelos de análisis.

En el primer nivel se acudió principalmente al análisis de la obra literaria propuesto por Wolfgang Kayser, especialmente en lo referente a la forma y contenido del verso y las formas lingüísticas. Mientras que el análisis de Kayser es un análisis contrastivo de varias obras poéticas en diferentes idiomas, el poemario en cuestión, ha sido analizado, en parte, simultáneamente en dos idiomas: castellano y q'anjob'al.

En el segundo nivel de análisis, el iconográfico, el análisis siguió la pauta trazada por el comentario semiológico de texto de José Romera Castilla y el análisis lingüístico de texto. Ambos estudios llevaron a un primer nivel de análisis de la imagen, el nivel iconográfico. No interesaba, en este nivel, el estudio profundo de la imagen, sino su nivel referencial secundario. Ese sentido referencial secundario requirió del análisis del discurso a un nivel semiótico en tanto portador de significado convencional, no así su nivel introspectivo profundo.

El tercer nivel de análisis se auxilió tanto de los anteriores análisis (lingüístico, textual, semiológico) como de la interpretación del imaginario, del consciente y subconsciente individual y colectivo. Para ello el análisis se debió apoyar en lo propuesto por Gilbert Durand y Karl Jung sobre las estructuras antropológicas del imaginario y sobre el consciente individual y colectivo, respectivamente.



La exégesis así realizada discurrió de las formas y contenidos de la imagen a la semiología convencional y de allí , al estudio profundo de las imágenes plasmadas en la estructura profunda de la lengua y de los recursos retóricos, iconográficos e iconológicos propios del autor y del sector de la población guatemalteca que representa: el pueblo maya-q'anjob'al. Panofsky explica el procedimiento de su método de la siguiente forma:

La Iconología es por tanto, un método de interpretación que surge de la síntesis y no del análisis. Y así como la correcta identificación de sus motivos es condición para el análisis iconográfico correcto, el adecuado análisis de imágenes, anécdotas, y alegorías, es el requisito previo para su correcta interpretación iconológica - a menos que se trate de obras de arte, en la que todo el rango de temas secundarios o convencionales se oculte y se produzca la transición inmediata de los motivos a los contenidos como en el caso de la pintura europea del paisaje, bodegones y pintura de género, por no hablar del arte 'no-objetivo'. (26:42-43)

4.3.1. Nivel 1. Análisis preiconográfico

Este nivel de análisis en esencia, comprendió el recuento y estudio de los elementos morfológicos, compositivos, retóricos y simbólicos presentes en el poemario. Se identificaron así, en la obra elegida, las formas puras que remiten a experiencias sensibles; los objetos y acciones representadas por las formas.

La descripción preiconográfica buscó identificar la percepción del contenido primario o temático natural que se mantiene dentro del mundo de los motivos del autor de *Palabras Mayas* y que resulta fácil reconocer: formas puras como configuraciones y representación de objetos naturales, tales como seres humanos, plantas... y sus relaciones mutuas, hechos y cualidades expresivas. Todo esto puede ser enmarcado en el mundo de los motivos artísticos generales.

4.3.1.1. Pasos

- Búsqueda rápida de indicios en toda la obra
- Análisis de los formantes morfofonémicos de los poemas en ambos idiomas: castellano y q'anjob'al
- Estudio de los formantes morfosintácticos.
- Correlación y análisis de los formantes retórico-simbólicos en el nivel aparente.

4.3.2. Nivel 2. Análisis iconográfico

Se refiere al contenido secundario o convencional que permitió identificar las imágenes, historias o alegorías por medio de diversas fuentes. Así se relacionaron los motivos artísticos y las composiciones con temas o conceptos. Los motivos portadores de un significado secundario convencional pueden ser llamados imágenes y las combinaciones de imágenes se denominan historias o alegorías.

4.3.2.1. Pasos

- Reconocimiento y conteo de imágenes y figuras literarias
- Reconocimiento y conteo de principales símbolos convencionales (en el nivel semiótico secundario) que remiten a la cultura propia del autor.
- Análisis de la estructura semántica del discurso (a nivel de los formantes semánticos, semiológicos y mítico-simbólicos fácilmente reconocibles)
- Análisis de las figuras retóricas encontradas y su relación con los indicios semióticos.

4.3.3. Nivel 3. Análisis iconológico

El estudio iconológico es la interpretación de la significación intrínseca o de contenido, que trata de los llamados valores simbólicos. Para comprender estos principios se necesita una facultad mental similar a la del diagnóstico. Una facultad que Panofsky define como intuición sintética que ha de ser corregida y controlada por una percatación de los procesos históricos cuya suma total puede llamarse tradición.

Por último, si nos queremos expresar de forma rigurosa (que por supuesto no siempre es necesario en nuestro habla o escritura normal, donde el contexto general arroja luz sobre el significado de nuestras palabras), debemos distinguir entre tres temáticas o capas de significado, la primera de las cuales suele confundirse con la forma y donde la segunda pertenece al terreno de la iconografía, en contraste con la iconología. En el ámbito en el que nos situamos –dentro de este análisis–, nuestras identificaciones e interpretaciones dependerán de nuestra subjetividad, y por dicha razón deberán ser completados y corregidos por una comprensión de los procesos históricos, cuya suma total puede llamarse tradición,(26:49)



4.3.3.1. Pasos

- Análisis de los mitos y símbolos encontrados en la construcción de la imagen.
- Identificación del régimen simbólico prevaleciente en el poemario.
- Determinación de los rasgos de la estructura antropológica del imaginario y su relación con el subconsciente individual y colectivo.
- Exégesis (como interpretación profunda) de la imagen a nivel de las estructuras profundas de significación en sus formantes mitológica, semiológica y semántica.



5 . INFORME DE RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN



Mural de Bonampak (reconstrucción) Imagen 1

El poemario *Palabras Mayas* de consta de 35 poemas escritos en idioma maya q'anjob'al y traducidos por el propio autor al castellano. La obra, publicada por la editorial Yaxte', contiene también varios dibujos del propio autor que ilustran sus poemas. Los poemas del libro son en su orden: *La palabra. Los Mayas. Maíz. Calendario. El chib'al. El nawal. El colibrí. El sol y la luna. Cosmovisión. Identidad ficticia. Cerros encantados. Primera tormenta. El amor. Evocación. Tranquilidad. Ni una palabra. Madre. Allá. Nuestra escritura. Fiesta de pájaros. Las leyes. Tu mirada. Un sueño. Verano. Una tarde. Mi mundo. Blancas ciudades. Tu cuerpo. Plegaria. Día de mercado. Tz'uqan Ka'. Los monstruos. Palabras vanas. El oráculo. y ¡Aquellos años!.*

Habida cuenta de la advertencia de Panofsky de que todo estudio iconológico es en realidad una síntesis de varios procedimientos, el presente estudio parte de la familiarización con los objetos y eventos que convergen en el nivel pre-iconográfico. Como punto de partida se seleccionó un grupo de poemas al azar (siete en total) que constituyan una muestra representativa del 20% del total del poemario.

Dichos poemas debieron leerse en español y en q'anjob'al para seguir la pauta de Panofsky de familiarizarse con las temáticas y con su expresión, con los objetos reales aludidos, los motivos y las formas empleadas sin entrar en mayor análisis profundo.

Los poemas: *La palabra; Maíz, El chib'al, El nawal, El colibrí, Cosmovisión e Identidad ficticia* fueron sometidos al estudio de sus formantes morfofonémicos, morfosintácticos y retórico simbólico secundario -nivel aparente- que se describe en las siguientes líneas.



La antigua iconografía y epigrafía maya es un universo sumamente complejo y elaborado . Este es un referente obligado para cualquier estudio iconológico relacionado con dicha cultura en la actualidad. (imagen 2)

5.1 ANÁLISIS PREICONOGRÁFICO

5.1.1. Estudio comparativo, en idioma q'anjob'al e idioma castellano, de los formantes morfofonémicos y morfosintácticos de siete poemas del poemario *Palabras Mayas* del escritor Gaspar Pedro González.

El análisis preiconográfico realizado parte del estudio de algunos componentes morfofonémicos del q'anjob'al que difieren de los del castellano, centrados más en los componentes morfológicos o morfosintácticos.

Este análisis busca solamente localizar indicios simbólicos e icónicos del nivel primario o aparente, natural de los significados cuya ulterior interpretación será es la del nivel convencional o iconográfica. Por esta razón se seleccionó un grupo de morfemas y palabras bajo los siguientes criterios.

Anclaje. En tanto la búsqueda de imágenes es la meta, este criterio se refiere a aquellas palabras o morfemas que remiten a imágenes con un nivel de percepción adecuado o socialmente delimitado. En este sentido, la palabra está sujeta a control de los significados de la imagen remitida. La ideología y la moral de la sociedad se transparentan y como lo plantea Roland Barthes: con respecto a la libertad de los significados de la imagen, el texto tiene un valor de *regresividad*. El mensaje lingüístico guía no ya la identificación, sin la interpretación, constituye una suerte de tenaza que impide que los sentidos connotados proliferen hacia regionales demasiado individuales (es decir, que limite el poder proyectivo de la imagen) o bien hacia valores disfóricos. (7..3.7)

Relevo. De acuerdo con este criterio, los morfemas o palabras forman parte de un sintagma general que confiere sentido a la historia o discurso general. La palabra porta el sentido general en tanto que la imagen que refiere o remite la sigue, o es complementaria. El lenguaje tiene un valor sustitutivo de la imagen que entraña el código lingüístico mismo.

Derivación-composición. En tanto que la estructura del q'anjob'al difiere sustancialmente de la del castellano, la selección de palabras aisladas que transporten una imagen no siempre es posible. En este sentido, pueden ser morfemas que remitan significados dentro de una estructura derivada (palabra o sema) o bien compuesta (sintagma).

Los morfemas y semas elegidos fueron:

Hin -in. Que remite el significado de "yo" y sus flexiones (me, mi, a mi), pero también la imagen del Yo poético.

Ko, remite el significado de nosotros y sus flexiones (nos, a nosotros) así como la imagen de la colectividad, la comunidad lingüística.

Mam, refiere el significado de abuelo, anciano pero se relaciona con imagen de vejez, sabiduría.

Tx'otx' cuyo significado literal es tierra (arcilla, suelo, etc.) también se asocia con la imagen de lar, patria y sus metáforas (hogar, terruño, etc.)

Además, se incluyeron las siguientes palabras que al igual que los morfemas anteriores pueden formar parte de estructuras más complejas como palabras compuestas o

sintagmas. *Q'anej*, cuyo significado general es palabra; los colores: *kaq*, rojo, *q'éq*, negro, *q'an*, amarillo y *saq*, blanco.

Se incluye también en este listado las palabras *txutx* cuya acepción es madre, *winaq* que significa hombre; *ixim*, que significa maíz. *jun*, cuya traducción literal es uno. *tz'ikin*, que se traduce como ave. *ch'en* se traduce como piedra.

Ajaw, cuya acepción general es señor, pero también trasiega la imagen de divinidad: Dios, divinidad, Señor, etc.

Los poemas tomados en cuenta para este primer estudio fueron siete. Esto constituye el 20% de los poemas del libro. Los morfemas *jun*, *mam*, *ch'en*, *in*, *ixim*, *tx'otx'* y *txutx* en tanto que pueden funcionar como palabras solas o bien agregarse a otras palabras para incrementar sus información, funcionan como clíticos.

En los anteriores morfemas pueden encontrarse algunas partículas clasificatorias de sustantivos que sirven para diferenciar bien la etiología, bien su esencia animada, inanimada, humana, animal, etc. Dichas partículas funcionan como afijos que al unirse a otro sustantivo lo determinan. La vía de esta gramaticalización ha sido evidentemente la fonémica.

<i>Anima</i> : persona	<i>Ch'en</i> : piedra	<i>A' / ej</i> : corriente, agua
<i>Ix</i> : mujer, hembra	<i>Ixim</i> : maíz, cereal	<i>Kaq</i> : flor
<i>K'u</i> : sol, día	<i>Mam</i> : padre	<i>naq</i> : hombre, varón
<i>Arx</i> : planta	<i>Cham</i> : anciano	<i>te'</i> : árbol
<i>Unin</i> : infante	<i>Witz</i> : montaña	<i>xajaw</i> : luna/mes
<i>Na</i> : casa/hogar/lar	<i>Txutx</i> : madre	<i>tx'otx'</i> : tierra/patria

En la siguiente tabla se observan las recurrencias de los principales morfemas y se mas selccionados y su trascendencia dentro de cada poema.

Tabla 1: Recurrencias de morfenas y semas en siete poemas seleccionados

Palabra en q'anjob'al	Significado en castellano	Poemas							Total
		La palabra	Maíz	El chib'al	El nawal	El colibrí	Cosmovisión	Identidad ficticia	
Q'anej	palabra	4			1		1		6
Hin - in	Yo, a mi, mi, me	8	5	5	7	2	13	9	49
Ko	Nos, (nosotros)	5	2	*1	3	2	2	2	17
Witz	cerro			1					1
Mam	padre	2	1		1	2	1		7
Kaq	rojo		2	1			2		5
Q'eq	Negro		1						1
Saq	Blanco		2		1				2
Q'an	Amarillo		1	1					2
Txutx	Madre		1				1		2
Winaq	Hombre		1		2		3		6
Ixim	Maíz		5						5
Tx'otx'	Tierra	1			2		1		4
Q'inal	Mundo, cosmos		2				2		4
Ajaw	Señor						1		1
Jun	Uno, un,	8	1	4	8	3	9	1	31
Tz'ikin	Ave	1			1				2
Ch'en	Piedra	2					1		3

Así, los clasificadores permiten diferenciar el género de los humanos o de los animales: *naq unin* = niño / *ix unin* = niña *kaxhlan* = gallina / *mam kaxhlan* = gallo (padre-gallina) como en los versos:

Tak'al sjolomtaq jan mimeq ch'en
Desde lo alto de los acantilados *max ab'lay yoq' jun mam kaxhlan*... se oyó cantar un gallo...

(15:36-37)



jun mam



kaxhlan



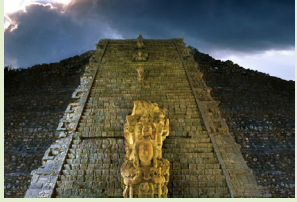
= *jun mam kaxhlan* (un gallo)

(imagen 3)

La palabra *mam kaxhlan* se convierte en unidad paralelística morfológica y semántica con posibilidades simbólicas ulteriores. para significar masculinidad, paternidad, amanecer, etc.

Estudio de los formantes morfosintácticos ligados a las palabras seleccionadas

El análisis de la forma, función y relación de las palabras seleccionadas tanto en q'anjob'al como en castellano es indispensable para comprender la construcción de la imagen retórica dentro del poema.

		
Glifo de voz (¿palabra?)	Escribano maya (vaso de Princeton)	Escalinata de inscripciones (Copán)

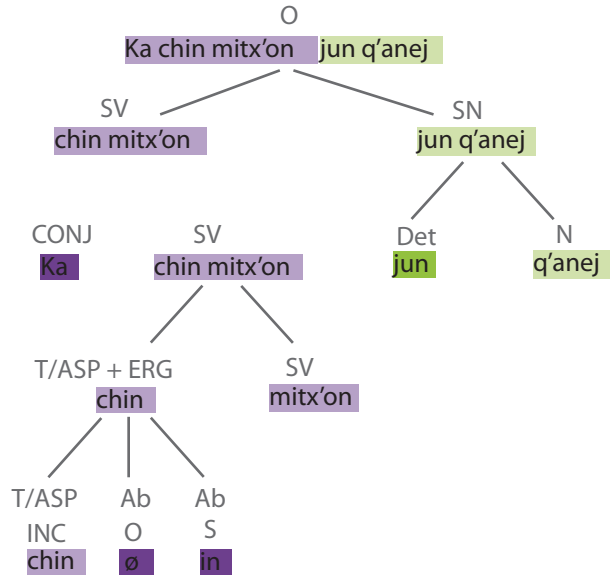
Aquí, el beneficiario (poeta) emplea el instrumento enunciado (la palabra / *q'anej*) o aludido (esta con la que / *haton junti' yetoq*) del benefactor (escribano) plasmado en un objeto (los cerros de signos / escalinata, pirámide, monumento). Esta correferencia es reforzada en los idiomas mayas gracias a la ergatividad que afecta a los verbos transitivos como tomar y tallar.

Ka chin mitx'on	jun q'anej	haton junti yetoq	max hajos	jun b'ulan	echelej...
↓	↓	↓	↓	↓	↓
Y tomo	la palabra:	esta con la que	tallaste	los cerros	los signos...

(gráfica 1)

La correspondencia de las estructuras es solo aparente. Aunque el orden básico de ambas estructuras es S-V-O, el funcionamiento y relacionamiento de los componentes es distinto. Esto se debe a la llamada ergatividad-absolutiva propia de los idiomas mayas. Tal alineamiento morfosintáctico consiste en que el sujeto de un verbo intransitivo tiene una marca similar al objeto de un verbo transitivo pero distinto del sujeto de dicho verbo.

Así, la proposición *ka chin mitx'on jun q'anej* puede analizarse según sus constituyentes. En la siguiente página se puede observar la arborización de dicha estructura atendiendo a los criterios de una gramática transformacional.



ESTRUCTURAS	PALABRAS	PARTICULAS
S.V.= sintagma verbal	N = nombre sustantivo	T/asp = afijo de tiempo o aspecto
SN = sintagma nominal	Det = determinativo	Erg = Ergativo
O.= proposición/oración	Conj = conjunción	O = morfena nulo
		INC = aspecto incompletivo
		Ab = absoluto

(gráfica 2)

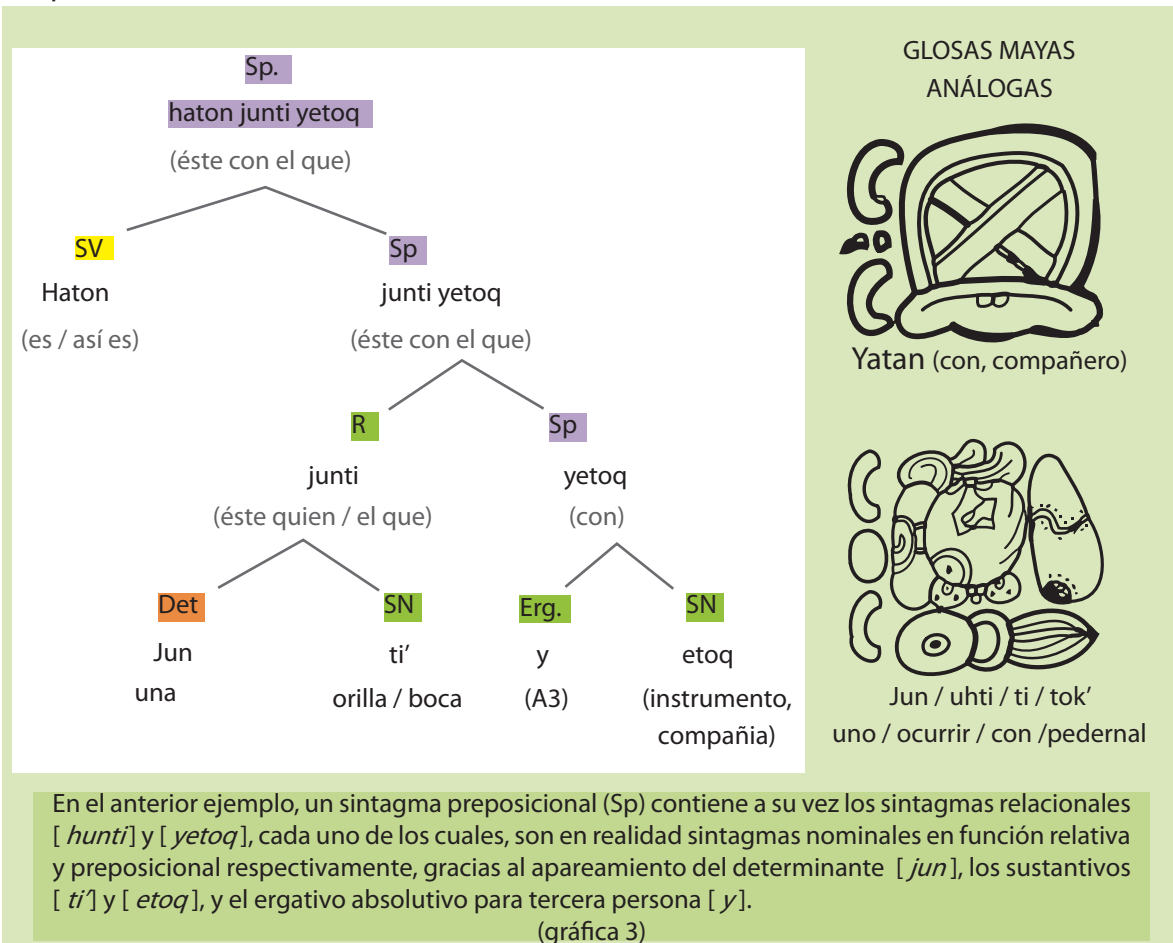
El aspecto incompletivo dentro de la estructura no solo denota que la acción está en proceso. Este aspecto también puede significar que el evento ocurrirá en el futuro o bien es un evento que transcurre aún en el pensamiento o la imaginación.

Otros fenómenos importantes para desvelar la significación profunda son: el apareamiento de sustantivos, la posesión y el posicionamiento estativo.

El apareamiento de sustantivos sirve para la construcción de sintagmas preposicionales que expresan relaciones entre entidades. De forma general, estos sintagmas preposicionales se construyen con nombres de partes del cuerpo humano.

En la proposición *haton juntí yetoq max hajos jun b'ulan echelej* (ésta con la que tallaste los cerros de signos), podemos analizar el fenómeno del apareamiento de sustantivos como *tí, etoq, bulan, echelej*.

La arborización de la siguiente proposición nos permite observar con claridad tanto el apareamiento como la derivación funcional de dichos sustantivos.



La voz [*jun*] que literalmente se traduce como uno idiomáticamente puede traducirse como el relativo quien o el que. El sintagma nominal [*tí'*] (boca, orilla) funciona como demostrativo este. Esta construcción sustantiva relacional es lo que Francesco D'Introno denomina derivación de las R (relativas) atributivas que ocurre solo en la estructura profunda, o de significado, del idioma.

La posesión. El aspecto sustancial que para este estudio interesa resaltar es que por razones sociales y culturales, los sustantivos que nombran elementos de la naturaleza como *sol*, *luna*, *nube*, *estrellas*, *cielo* no pueden ser poseídos. Es decir, en los idiomas mayas como el q'anjob'al no se debe decir [*wasun*] (mi nube) o [*haxajaw*] (tu luna).

Existe un grupo de sustantivos que siempre deben aparecer poseídos pero por la tercera persona con un ergativo absoluto prevocálico [y]. Sin embargo, la posesión implica cambios fundamentales de significado que los convierte en otra clase de sustantivos tales como:

In= cáscara, corteza → [y] + in = yin → por fuera (S.R)
 Etoq= instrumento, compañía → [y] + etoq = yetoq → con (SR)
 Ayaw= señor, dios → [y] + ayaw → yajaw → autoridad

S.R Sustantivo Relacional

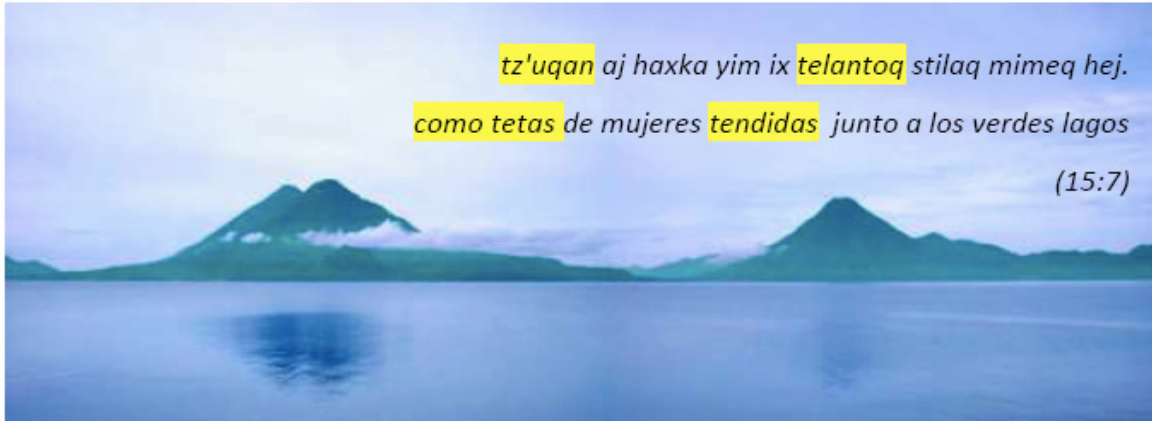
Los estativos son en realidad una clase de sustantivos que portan un significado relevante al igual que los sustantivos relacionales con los cuales se les confunde a veces. Los estativos expresan calidad o estado que en el castellano recae en verbos y adjetivos. Algunos pueden referir la posición o forma del objeto o persona. Estas palabras pueden jugar la función de verbos pero sin sufrir los mismos cambios o inflexiones como tiempo o aspecto. Existen cerca de 600 estativos en d'aniob'al v se reconocen por el afijo [an].

Ka chon ay woqan stilaq jun mundo ti'
Nos sentamos a a la orilla del mundo
 (15: 3)



Nótese el parecido con glosas de glifos del maya cholano clásico: *Chum waan jun ti yotooti*
Se sentó por una su casa-¿mundo?-
 (imagen 3)

El locativo [woqan] al convertirse en verbo no sufre flexión en su estructura. El locativo necesita acompañarse de la partícula [ay] que se traduce como existir, así como de la marca de tiempo incompleativo [ch] y el ergativo para primera persona del plural [on] además de la partícula [ka] como conjunción que introduce la frase con el equivalente de [y].



Vista del lago de Atitlán que corresponde a la imagen construida (Imagen 4)

En este ejemplo el locativo [*tz'uqan*] que se puede traducir por abultado (como tetas de mujer [*yim ix*]). Vemos como el locativo es indispensable para la construcción de la imagen retórica. Mientras que el verbo [*telantog*] derivado del locativo [*telan*] (acostado), no sufre flexión alguna.

Los cuatro fenómenos morfofonémicos y morfosintácticos que afectan principalmente al sustantivo en q'anjob'al son un marco mínimo para evaluar la diferencia de significación y las vías para la construcción de la imagen retórica en dicho idioma en contraste con las utilizadas por el propio autor en castellano.

Como resultado de este análisis se puede arribar a las siguientes interpretaciones básicas:

El idioma q'anjob'al, al igual que el resto de idiomas mayas, cuenta con recursos retóricos muy ricos vinculados, especialmente, con la observación de la naturaleza.

La traducción de las estructuras morfosemánticas del q'anjob'al no siempre tiene un equivalente en castellano que tenga, como en q'anjob'al, una remisión de aspectos cosmogónico-culturales que solo descansan en la estructura profunda o de significado del idioma.

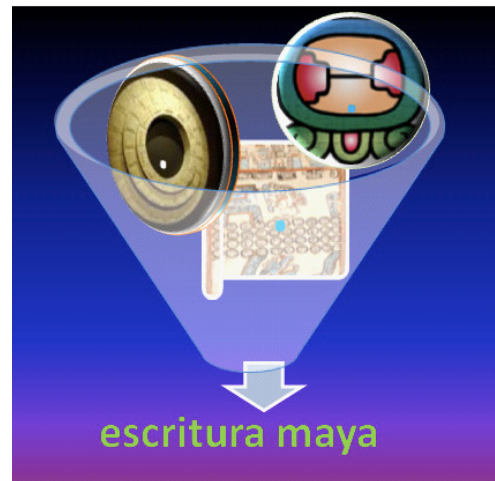
5.1.2.- Estudio de los formantes retórico-simbólicos nivel aparente

La identificación de estos formantes en tanto un nivel inicial, simple, se realizó mediante campos semánticos como el siguiente modelo con el que se identifica

el símbolo glifo/escritura maya a partir de indicios o pistas aportados por las palabras:

*Y tomo la palabra:
 ésta con la que
 tallaste ceros de signos;
 ésta con la que enjaulaste
 los gorjeos en jícaras;
 ésta con la que amarraste a las piedras
 nuestra historia [...]*
 (15:3)

*Ahí estará mi perro,
 esperándome en el patio;
 mi hijo parado en la puerta
 me recibirá el azadón*
 (15:45)



El recurso empleado por los mayas fue el apareamiento de imágenes que ora remiten un nuevo significado, ora aluden un campo semántico. Ese mismo procedimiento fue el empleado en este estudio. (gráfica 4)

Las imágenes encontradas en este nivel de análisis son obvias, pues así lo requiere el estudio preiconográfico. Así, mediante esta técnica se han localizado símbolos que, a su vez, fueron aglutinados para su ulterior análisis iconográfico e iconológico. Los 78 símbolos encontrados con este procedimiento se organizan en siete grandes grupos o campos semánticos.



Astronomía: con 1
 recurrencias y los siguientes
 símbolos

Calendario (5)
 Glifo (6)
 Mediodía (1)
 Eclipse (1)

Eternidad (1)
 Invierno (1)
 Puntos cardinales (4)

*B'atz' heb'wojb'atz chi ek'jab ek'
satkan xolaq najat waykan, yek't'unlab'oq
staynen sakawil heb'konob'kayti'*

(15:17)

*B'atz', los monos de las constelaciones
que se incrustan en el firmamento,
meciendo los culumpios de los destinos*

En la anterior estrofa se atisba fácilmente el símbolo eternidad que permea tanto el nawal *B'atz'* (hilo), como el último verso, donde destino se une a *konob'* (literalmente: pueblo), a través de los tiempos. Obviamente, el autor metaforiza en castellano la expresión en q'anjob'al relacionada más al bienestar popular –*skawil heb'* literalmente, su vida o salud.

Amor: con 10
recurrencias y los
siguientes símbolos

Amor (3)
Cópula
Lecho

Boda (2)
Flirtear (1)
-núbil- (1)

TAMWAL JUNOQ Q'ANEJ

*Chach aj xuynajoq
ka chach tit tukan win najat
Chin mutz'naj junelxa
ka chi pax hinkaq'e'*

(15:49)

NI UNA PALABRA

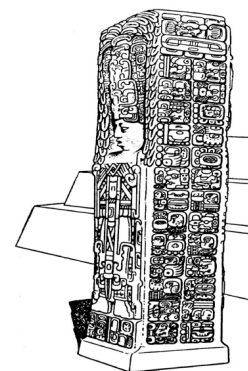
*Corres una carrerita
y me volteas a ver.
de nuevo el ojo derecho
y se me va la respiración*

El símbolo de flirteo o coqueteo lo ilustra el autor con las acotaciones que, en q'anjob'al, más que en castellano, denotan la sutileza y candor que puede ser guiñarme el ojo derecho: *chin mutz'naj junelxa*. La frase en q'anjob'al denota más una oclusión leve y suave de los ojos, mientras deja imaginar que asoma un grácil gesto del rostro, al punto de robarle un suspiro.

Arqueología: con 8
recurrencias y los
siguientes símbolos

ciudades -mayas- (4)
Estela (1)
Ruinas (3)

Estela Copán. Grabado de Justin Kerr



*Ka maxin ajapnoq b'ay yatut heb' wichmam,
b'ay tz'kan yechej tax mimantaqxa ab'il.
(15:55)*

*Y subí al tempolo de mis mayores,
en donde reina el silencio de los k'atunes.*

En este fragmento del poema *Kotz'ib'- Nuestra escritura-*, al igual que en varios otros dentro del libro, la alusión a las ciudades mayas es claramente identificable por referencia a la ascensión y los elementos calendáricos –los katunes- presentes en dichas estructuras.

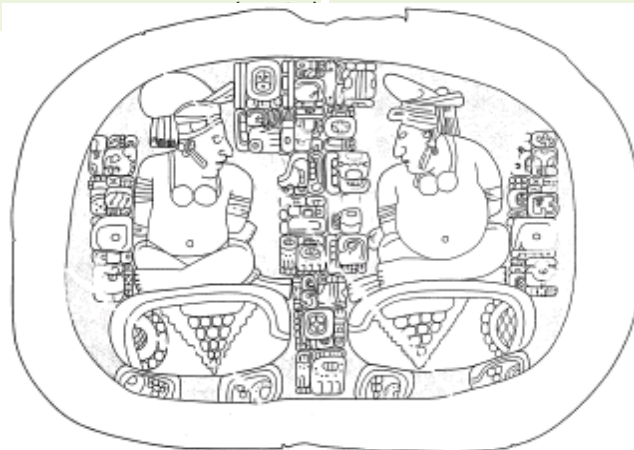
Religión: (cultura ascensional o patriarcal) con 27 recurrencias y los siguientes símbolos:

Ave (3)
Espíritu (1)
Fe (1)
Invocación (1)
Oración (1)
Rito (3)
Cacería (2)

Corazón -del cielo- (4)
Eternidad (1)
Fuego (1)
inframundo (2)
Mito (5)
Padre (1)
Sacerdote -maya. (2)

*Ka chi smitx'on cham ajtxum te tz'ite'
sb'ey yel skwenta yin heb'ora,
jan k'u, jan xajaw jan yib'an q'inal.*

El Ajtxum toma el tzité en sus manos para internarse en el mundo de los k'atunes, los q'inales, los winiles, los b'aqtunes.



Altar 23, Caracol, Belize (según dibujo de Nikolai Grube) imagen 5

En este fragmento del poema *Oráculo*, hay una doble alusión al Sacerdote maya y al rito en el *Ajtxum* –Adivino maya- y en la imagen de internarse en el mundo de los *katunes*, *los qinales*, *los winiles*, *los b'aqtunes*. El sustantivo *q'inal* empleado como medidor

del tiempo tiene una carga polisémica unida siempre a lo ritual o al hecho de ponerse feliz por una ofrenda, lo mismo que cosmos, universo.

Cultura agraria: (cultura matrística) con 27 recurrencias y los siguientes símbolos:	Agua (3)	Camino /hilo (2)
	Campesino (1)	Corazón -de la tierra- (3)
	Campesina (1)	Creación (3)
	Cosecha (1)	Mujer (1)
	Poder -natural- (2)	Selva (2)
	Semilla (2)	Serpiente (2)
	Trabajo (2)	Vida (1)

*Ay stojalal aykanoq k'am chi k'exb'oji:
Ha nab' masanil q'ina tol hoq ayol satkan
sb'il ha ayej lajnk'al b'aytaq ayokoq [...]*

(15: 58-59)

*Hay leyes naturales e invariables:
La lluvia siempre cae de lo alto,
el sonido de la cascada es mismo en
todas partes, [...]*



Los códices mayas son una fuente iconográfica importante de los símbolos localizados como indicios en los poemas analizados. Tal como muestran estos fragmentos del códice Trocortesiano, los elementos agua, serpiente, y mujer están unidos indisolublemente a la cultura agraria. (Imgen 6)

El símbolo agua, omnipresente en el poema *Las leyes*, tiene la particular connotación de corriente (hilo). Se une lo ascensional, desde lo alto –*satkan*– con la idea del escurrimiento –probablemente por lo profundo– de la tierra –*ayokoq*: literalmente, estar adentro.

Dolor: con 32 recurrencias y los siguientes símbolos:



Autonegación (1)	Cárcel (1)
Conquista (3)	Diáspora (2)
Discriminación (1)	Dolor (1)
Duelo (1)	Ebriedad (1)
Injusticia (1)	Ladinización (3)
Mentira (1)	Pago (1)
Pérdida (de su mundo)(5)	Pobreza (4)
Poder (criminal) (1)	Prostitución (1)
Rechazo (3)	Tristeza (1)

*Ay jun mak uqteb'il yuj heb'nawal
haxkaton yenel stoj yintaq.
Jan swayicheb'il yuj
haxka janoq no nam chi toj jururoq
yintaq yayaj k'u okelb'a.*

(15:32-33)

*Hay un ser perseguido por los espantos
de su propia sombra.
Sus sueños de identidad
on como mariposas que vuelan
tras de la tarde que cae en el ocaso.*

En el fragmento del poema *Falsa identidad*, es identificable la imagen alegórica de la ladinización como un hecho doloroso y triste para el autor. La alusión al ocaso representa fielmente dicha idea.

Cultura Poética:
(cultura matrística) con
20 recurrencias y los
siguientes símbolos:

Diálogo (2)	Identidad (5)
Inteligencia (1)	Justicia (2)
Paz (1)	Poema (1)
Recuerdo (7)	Resurrección (1)



Grabado de Kukulcán

En el fragmento del poema *No tz'unun –El colibrí–* se advierte fácilmente la imagen de recuerdo que el autor une a los símbolos agrupados en este campo semántico en otros poemas como *Mi mundo*, *Madre* o *El maíz*.

*Yin haxik' max kan
k'uhan jun yib'anil,
sb'onil, k'al yawji
yet wichmamil payxa.*

(15: 24-25)

*En tus alas quedó
archivadas la visión,
el color y el sonido
de un pedazo de mi pasado*



Glifos representativos de colibri (imagen 7)

Los indicios encontrados en el nivel pre-iconográfico refieren lo que Panofsky denomina objetos y eventos culturales que van de lo real a lo aparente, de la expresión en tanto fenómeno lingüístico a la forma cultural de dicha expresión en el nivel primario, natural o aparente. A partir de esas primeras interpretaciones el estudio iconográfico busca dilucidar los símbolos e imágenes por medio de las cuales se interpretan, a su vez, temas o ideas que flotan en el nivel aparente. Se trata de un retorno dialéctico de las formas a los objetos y eventos (sean éstos simbólicos, mitológicos, o retóricos).

La iconografía es el mundo de las imágenes, anécdotas y alegorías. Éstas se construyen en el proceso de metaforización y se plasman plasman visual y gráficamente para convertirse en verdaderos símbolos culturales cuya funcionalidad varía de un período histórico a otro.

5.2 ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

El estudio preiconográfico permitió localizar los principales indicios en el nivel aparente que constituyen la base para la localización de aquellas imágenes y símbolos del nivel secundario o convencional que remiten a la cultura y pensamiento del autor. En su orden los campos con mayores recurrencias son:

Dolor con 32 recurrencias	Cultura agraria con 27 recurrencias
Religión con 27 recurrencias.	Cultura poética con 20.

Esta localización de indicios culturales permite, en un primer momento, asociar los siguientes campos:

- [cultura agraria] <--> [religión] <--> [astronomía] <--> [arqueología]
- [cultura poética] <--> [amor] <--> [dolor]

A partir del conteo comparativo de palabras q'anjob'al-castellano, hecho en siete poemas del libro, por el número de recurrencias sobresalen tres semas: *hin-in* (a mi, me, mi); *ko* (nos, nosotros) y *jun* (uno).

Por obviedad, no se profundiza en el origen maya-q'anjob'al del autor, en cambio los tres referentes léxicos mencionados –*hin/in*, *ko* y *jun*– constituyen base para el análisis iconográfico.

Como se estableció en el análisis morfosemántico, la partícula [*in*] no sólo remite a la primera persona sino también a cáscara, corteza, exterior. En el marco referencial de la cultura maya, [*in*]-cáscara, corteza-, es un símbolo ligado al cielo, la agricultura y al número uno cuya recurrencia dentro del conteo inicial también es alta.

5.2.1. Estudio del campo semántico cultura agraria-religión-astronomía-arqueología

Este gran indicador cultural se puede analizar a su vez en elementos semánticos cuya carga simbólica está estrechamente ligada a un no menos importante bagaje mitológico. El primer elemento es la concepción del universo como un todo compuesto de distintos estratos –similares a cáscaras o capas-, que llevan a relacionar esta alta frecuencia encontrada de la partícula *in* con el origen mitológico

del cosmos. Según Yalotl González,

*...el cielo era concebido –por los mayas–
como formado por 13 estratos...En el cielo habitaban cuatro deidades como
los Chacs que arrojan su agua desde las cuatro esquinas[...] (17:37)*

Este constituye un primer eslabón entre las recurrencias encontradas, el tema de la agricultura y la religión. De hecho, las referencias a la agricultura son pletóricas de alusiones a mitos tales como: El mito de la gran madre, el mito de la pareja divina, etc.

El mito de la Gran Madre, identificable en todas las alusiones a la madre tierra como dadora de vida.

*En un principio, cuando se abrieron las compuertas del mundo de arriba,
Llovió piedras, flores, bosques, peces,[...]
Todo cuanto se mueve y respira
Sobre la faz de la tierra, es hijo de la tierra. (15:29)*

El mito de la dualidad divina. Se refiere a lo femenino-masculino propio de las deidades mayas como Itzamná e Ix Chebel Yax.

*Palta b'ay chi lajwi stxekloj junan tzet tu'
hatu ayek'jun Cham
Cham manchaq ali sb'i,
Cham ayk'al ek' masanil b'aytaqlaq
Jun Mamej, jun Txutxej,
Cham Yajawil masanil*



*Pero más allá de los límites de las cosas está
Él que Es,
El que no se menciona su nombre,
El que tiene su morada en cualquier parte,
El Padre y La Madre,
El poderoso Ajaw, dueño de todo*

Mito de la creación de los primeros humanos:

*Cuando los dioses crearon el mundo,
Lo crearon en cuatro colores...
El hombre fue hecho de maíz. (15:13)*

En la profusa carga mitológica hay un balance entre el carácter ascensional y masculino de los símbolos (todo lo que alude a Padre, abuelo, pirámide, cielo, ave, etc.) y lo femenino (y todo lo que alude a lo agrario, la tierra, el agua y lo materno), vinculado directamente con la agricultura. Éste es un claro indicio de la perduración y profundidad de la cosmovisión maya del autor, diferente de la occidental, más inclinada a lo patriarcal, ascensional y masculino.

5.2.2. Estudio del campo semántico cultura poética-amor-dolor

La carga mítico-simbólica de este campo sobresale por una alta recurrencia del símbolo recuerdo. Puede decirse que es un núcleo alrededor del cual giran símbolos como dolor, sangre, conquista. Es lícito relacionarlo también con el mito del eterno retorno del héroe, así como el del paraíso perdido.

El mito de la gran destrucción puede ser aludido por remisión en el tema de la conquista, es decir, se habla del mundo perdido:

*Cambiaron de dueño los desnudos volcanes,
como tetas de mujeres tendidas junto a los verdes lagos.
Cambiaron de nombre los senderos
que conducían a la cima de los altares,
cambiaron de dirección las salidas de los Soles. (15:7)*

En estos versos hay clara alusión al mito de las aguas primigenias relacionado con los verdes lagos. El mito del *eterno retorno del héroe* se presenta en forma casi admonitoria:

*te haces yax, te haces q'an, te haces kaq
estás en lo diminuto y en lo inmenso,
en la quietud y en los movimientos del mundo.
(15:89)*

Particular interés revela la alta recurrencia del símbolo [*jun*] (uno). Relacionado con el llamado *mito del centro y con el axis mundi*. Por referencias también se vincula con [*te'*] –árbol-, como una clara reminiscencia del axis mundi maya: [*inub*], la ceiba o árbol sagrado ligado a la suprema deidad: *Itzamná*, habitualmente representado por un anciano.

*Una vez reconstruida la palabra,
en la punta de mi pincel,
le echamos un poco de chilate
fermentado, Abuelo viejo.*

*Y al compás de nuestro tambor
nos sentamos a la orilla del mundo
a rumiar nuestra palabra,
Abuelo viejo*

(15:3)

5.2.3.-Reconocimiento de las principales figuras retóricas

Dentro de los recursos retóricos empleados por el autor, se consideran en el presente análisis los siguientes: recursos fónicos, recursos sintácticos y recursos semánticos. En cuanto a los recursos fónicos, fácilmente identificables en q'anjob'al como castellano, están:

La aliteración consistente en la repetición y combinación fonemas con el fin de producir un efecto agradable en cada idioma. Esto lo logra mejor el autor en q'anjob'al que en castellano:

Imox, ko txutx tx'otx'ichantox

(15:14)

Donde el sonido [x], refuerza el sentido de corriente, fluidez que quiere transmitir el poema.

Onomatopeya. En q'anjob'al como en todos los idiomas mayas, la incorporación de onomatopeyas no sirve solo para imitar sonidos de la naturaleza sino se han incorporado como palabras con sentido propio al idioma.

*K'ojan k'ulalalal...
¡Kunun un un un un un !...*

*Se aleja despacio
¡Kunun un un un un un !...*

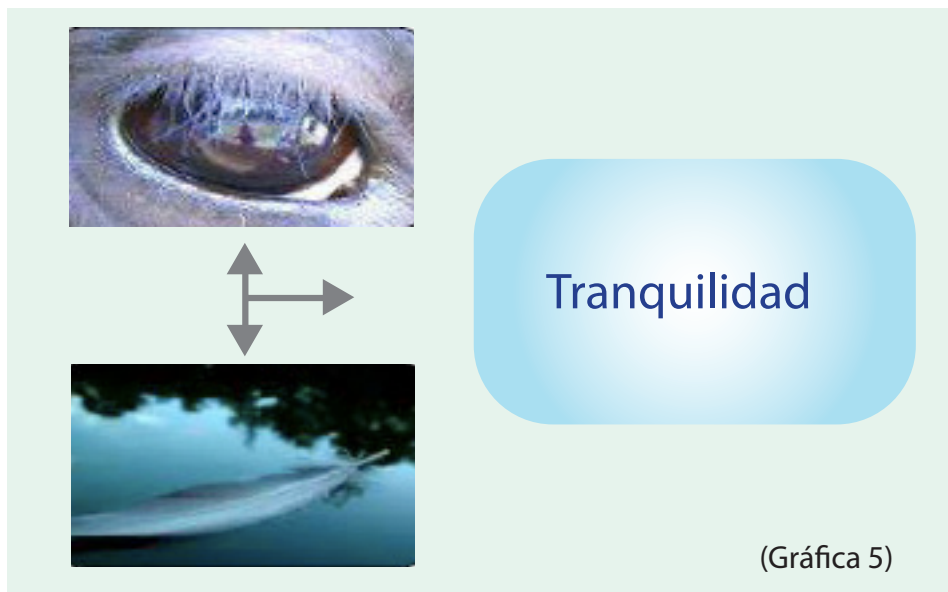
(15: 38-39)

Los principales mecanismos de construcción de la imagen retórica utilizados por el autor son la metáfora y el símil.

*El padre sol se acercó a la luna
y la quiso besar.
(15:27)*

El apareamiento de imágenes por medio del símil para construir una tercera imagen o significarla recuerda el recurso del disfrasismo peculiar de la literatura precolombina. En el siguiente símil se equiparan dos entidades simbólicas esencialmente distintas para significar la idea de tranquilidad:

*La tranquilidad anida
en los ojos de un buey
como laguna quieta. (15:47)*



El apareamiento de imágenes puede imaginarse con la sola alusión o enunciación de las mismas para identificar una tercera.

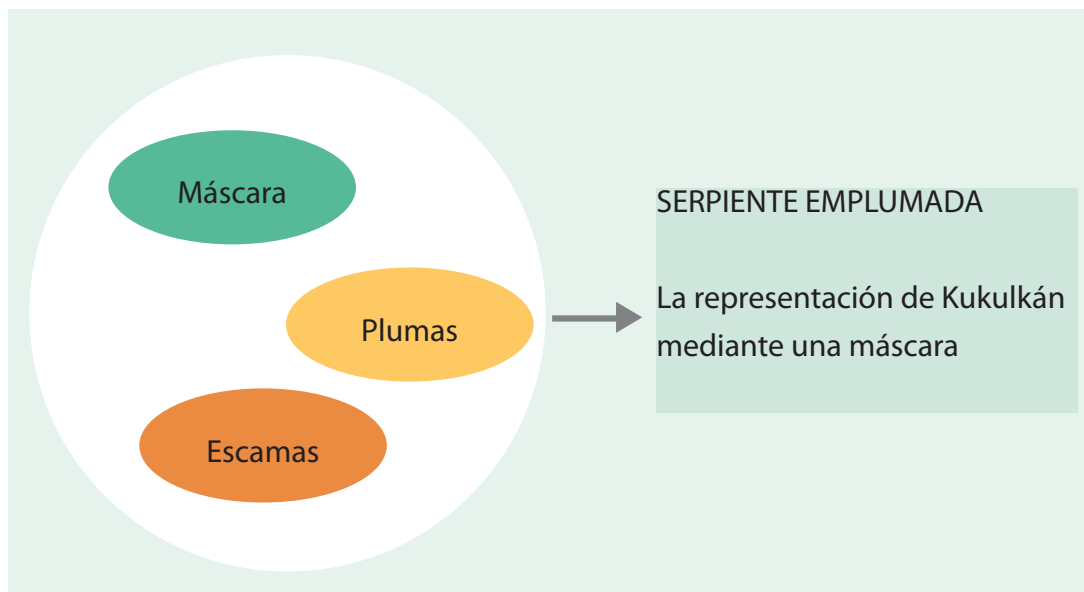
*Desde los ángulos de donde sale el sol [...]
Las manos del silencio
Deambulan sobre la piel de la tierra
(15:85)*

El epíteto es también una figura literaria recurrente en los poemas como calendario:

Watan, guardián de los umbrales [...]
K'ana', recolector de las cosechas divinas [...]
(15:15)

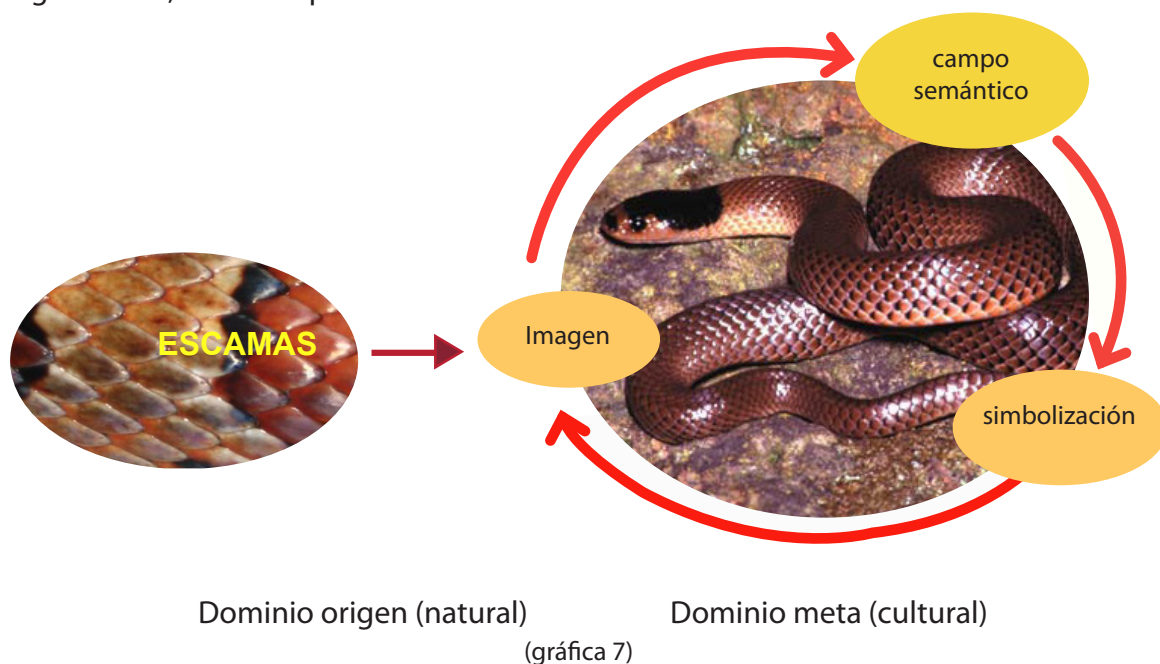
La anáfora es un recurso frecuente en varios de los poemas. Este recurso recuerda el uso del paralelismo y la repetición en los textos mayas, cuya función no se explica si no se tiene en cuenta el contexto cultural. Precisamente este contexto lleva a la asociación automática de las imágenes visuales y la imagen retórica.

<i>Hata tu max yaq' kajay heb'tx'otx' lehan- toq</i> <i>B'ay skaneb'al xikin yib'an q'inal</i> <i>Haxka k'oj</i> <i>Haxka tz'up</i> <i>Haxka joyalej</i> (15:15)	<i>Construyeron sus moradas</i> <i>Tras de una cortina de misterios</i> <i>De máscaras</i> <i>De plumas</i> <i>De escamas</i>
---	---



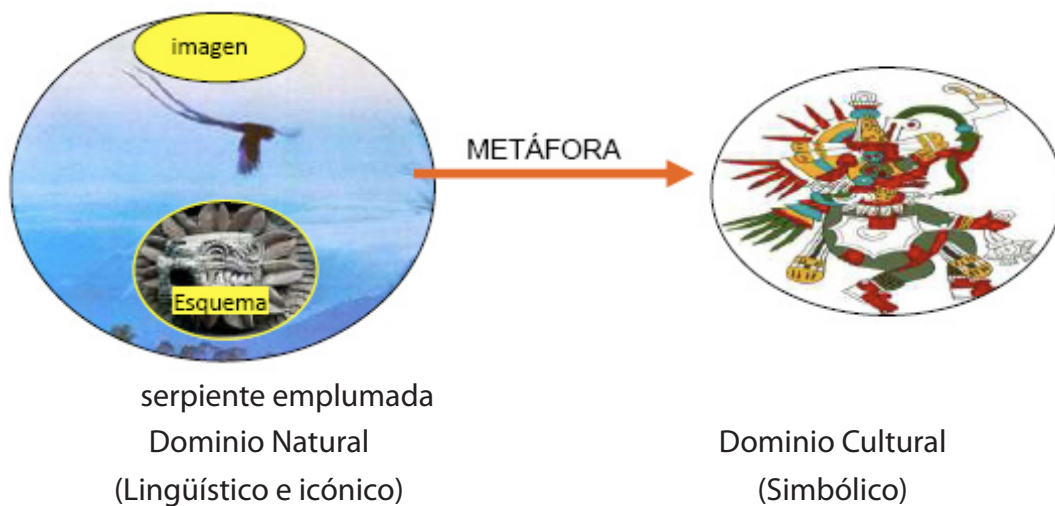
(gráfica 6)

La metonimia, por su parte, resalta algunos aspectos del todo para que su sola alusión remita la imagen completa: la sola mención de escamas en este contexto cultural alude a la serpiente, sin necesidad de distinguir entre escamas de peces o de ofidios. Éste es un proceso similar al estudiado por Mercedes Montes de Oca respecto de la construcción del significado mediante el disfrasismo en la poesía náhuatl. Según la autora, el disfrasismo se lleva a cabo mediante dos procesos retóricos: la metonimia y la metáfora. Así la funcionalidad de la imagen es tomar los elementos del contexto natural para pasarlos a un nuevo contexto o dominio cognoscitivo, el de la representación.



La metáfora en cambio, construye una relación de semejanza entre dos elementos distintos a partir de referentes reales e incluso imaginarios. Así la hablar de la serpiente emplumada o bien del pájaro serpiente, la metáfora relaciona la imagen del quetzal, su color, la longitud de su cola; con el color y la forma del cuerpo de las serpientes. Probablemente, se relacione con alguna especie concreta de serpiente como la arborícola, de color verde.

También puede relacionarse la forma de las escamas y la de las plumas, obviando que científicamente se haya demostrado que las escamas evolucionaron en plumas.



(Gráfica 8)

Ángel María Garibay y Miguel de León Portilla al estudiar la lírica indígena precolumbina se refieren a un recurso retórico llamado palabras broche, estas son conceptos importantes que se repiten en todas o varias estrofas del texto. Ejemplos de este recurso retórico son las palabras *mam*, *icham*, *q'inal* traducidas literalmente por padre, anciano/viejo y mundo respectivamente. También se puede encontrar los sintagmas *mam icham* cuya traducción puede ser abuelo. Al final de tres de las cuatro estrofas del poema *Q'anej* el sintagma *Mam icham*.

*Yet max hinkawxane aj june-
lxa koq'anej, yin xam hintz' ib'
b'al, ka chi kokalontaq yetoq
paj pichi,
Mam Icham.*

*Yetoq skal junoq te koson
ka chon ay woqan stilaq jun
mundo ti' konumnon jalon
koq'anej, Mam Icham.*

(15:2)

De igual forma se repite, en varias estrofas de todo el libro, la palabra *q'inal* –literalmente ponerse feliz, satisfecho por una gratificación– que con el sintagma *y'iban q'inal* el autor precisa como universo, mundo, cosmos.

Esta palabra broche se encuentra en los poemas *Los mayas*, *Calendario*, *El maíz*, *Cosmovisión*, *Falsa identidad*, *Mi mundo* y *Plegaria*.

<p><i>Heb' Maya'</i> <i>Ha heb'</i> <i>Max skawxane yib'an q'inal Junej yetoq</i> <i>Huraqan:</i> <i>jun yib'an q'inal, jun yalan q'inal,</i> <i>yet hoq ch'ib'heb' naq winaq yetoq yesal.</i> <i>Junej yetoq sq'anej Tepew Q'uq Kumatz,</i> <i>ka max swaj alonkanoq</i> <i>tzetaq max yun yaljikan sq'inib'al ma</i> <i>yayk' uhalil.</i></p>	<p><i>Los Mayas</i> <i>Ellos</i> <i>Crearon un mundo junto a las manos de</i> <i>Huracán:</i> <i>el mundo de arriba y el de abajo,</i> <i>para que vivieran los hombres y los es-</i> <i>píritus.</i> <i>Junto a las palabras de Tepew y Quq'</i> <i>Kumatz,</i> <i>unieron sus palabras</i> <i>para dar vida a los amaneceres y anoche-</i> <i>ceres.</i></p>
	<p>(15:5)</p>

Con estas figuras y recursos retóricos, el autor juega en el texto para formar verdaderas alegorías de los temas que aluden a su cultura: la cosmovisión, las costumbres, la tradición oral, las reminiscencias del pasado.

La alegoría como figura retórica puede ser punto de partida, en tanto insinuación de imágenes, símbolos o figuras retóricas; o bien punto de llegada, en tanto elaboración de complejas ideas o temas que el autor desea expresar por medio de dichas imágenes, símbolos o figuras.

Al inicio del presente análisis, en el estudio preiconográfico, se identificó un grupo de símbolos que el autor expresa por medio de alegorías. Esos mismos símbolos articulados por medio de las figuras y recursos retóricos constituyen verdaderas alegorías de los temas que el autor, consciente o inconscientemente, desea transmitir.

Así en el poema *Q'anej* los símbolos *q'anej*, *mam icham*, *ch'en*, *jun* (palabra, anciano, piedra, uno) son, en esencia, una alegoría de la tradición oral que los abuelos encarnan.



La Palabra

*Y tomo la palabra:
ésta, con la que
tallaste los cerros de signos; ésta con la
que enjaulaste los gorjeos en jícaras;
ésta con la que amarraste a las piedras
nuestra historia,
Abuelo viejo.*

*Escudriño los rincones
y voy pepenando lo que queda de ella:
como recuerdos traspapelados,
o como fragmentos de alfarería.*

*Una vez reconstruida, la palabra,
en la punta de mi pincel,
le echamos un poco de chilate fermentado,
abuelo viejo.*

*Y al compás de nuestro tambor nos
sentamos a la orilla del mundo a rumiar
nuestra palabra, Abuelo Viejo*

(15:3)

En la construcción de una alegoría se pone en evidencia lo que J. Gréimas y J. Courtés denominan metaforización, esto es, la construcción de nuevos significados a partir de otro u otros significados con carga semántica parecida, es decir, de isotopías. Así, por ejemplo, la alegoría de conquista y de colonización se puede advertir fácilmente en los siguientes versos por medio de los símbolos *bárbaro, fuego, sangre*; y, luego, por medio de los símbolos: *nombre, dueño, dirección y cambio*:

Luego, vinieron, otros hombres: los barbados, los rubicundos. Los que hacen estallar fuego con la punta de sus extremidades. Entonces, ríos de sangre corrieron por todas partes, murieron las tardes entre gemidos lastimeros; cargaron con el oro y se llevaron la grandeza. Borraron sus antiguos nombres, y en su lugar,

*grabaron nombres extraños
Cambiaron de dueños los desnudos volcanes,
como tetas de mujeres tendidas junto a los verdes lagos. Cambiaron de nombre los senderos que conducían hacia la cima de los altares, cambiaron de dirección las salidas de los soles.*

(15:7)

5.2.4.-Análisis de la estructura mítico-simbólica del discurso

Para el análisis de las estructuras semánticas, semiológicas y míticas simbólicas del discurso se parte de la definición de los principales símbolos encontrados. La operación consiste en determinar el significado de los diferentes símbolos, luego, relacionarlos con los mitos encontrados; determinar los arquetipos míticos prevalecientes para, finalmente, determinar el paradigma de la construcción de la imagen retórica como principal fenómeno discursivo semántico-semiótico.

An: planta. Al igual que los árboles y las flores, las plantas simbolizan la muerte y la resurrección; la fuerza de la vida; el ciclo de la vida. El simbolismo de las plantas y las flores está estrechamente vinculado con la Gran Madre, diosa de la tierra, la fertilidad y la vegetación[...] (.37:148 / 47:13)

Anima: persona. *Ix*-mujer- y *naq* (winaq) –hombre-.(47:18)

Ch'en: piedra/ metal. *Estabilidad; durabilidad; fiabilidad; inmortalidad; lo imperecedero; lo eterno; cohesión; la indestructibilidad de la Realidad Suprema.[...]Amerindia: las piedras son los huesos de la Madre Tierra.* (37:144/ 48:71-108)

Cham: Anciano. Mortalidad. Representa el tiempo si va desnudo o parcialmente vestido [...] *En la Cábala representa la sabiduría esotérica y oculta.*(37:18 / 47:41)

A'ej /ej : Corriente, agua. *Las aguas son la fuente de todas las potencialidades de la existencia, el origen y el final de todas las cosas del universo; lo indiferenciado; lo no manifiesto; la forma primera de la materia, "el líquido de la verificación entera"(Platón).* (37:11-12 / 47:21)

Ix: mujer, hembra. La Gran Madre o la Gran Diosa, el principio femenino simbolizado por la luna, la tierra y las aguas; los poderes instintivos en oposición al orden racional masculino.(37:121 / 47:68)

Ixim: maíz, cereal. Representa a la Diosa Madre, el poder sustentador de la tierra; abundancia; alimento; paz. La espiga -mazorca- del maíz con todas sus semillas representa a las personas y todas las cosas del universo.(37:113 / 47:68)

Jun: uno. La unidad primordial; el principio; el Creador; el primer motor; la suma de

todas las posibilidades; la esencia; el centro; lo indivisible; lo germinal; lo aislado; lo que surge y se eleva; el principio que genera la dualidad, la multiplicidad y el regreso a la unidad final.(37:125 / 47: 80)

K'u: sol, día. El supremo poder cósmico; la divinidad que todo lo ve y su poder; teofanía; el ser inmóvil; el corazón del cosmos; el centro del ser y del conocimiento intuitivo; la inteligencia del mundo; iluminación; el ojo del mundo y el ojo del día; lo invicto; gloria; esplendor; justicia; realeza.(37:168 / 47:93)

Xumak: flor. El principio pasivo, femenino; por tener forma de receptáculo el cáliz de la flor, adquiere el simbolismo de la copa [...] Las flores también representan la frágil condición de la infancia y la fugacidad de la vida.(37.81)

Mamej: padre. El sol; el Espíritu; el principio masculino; las fuerzas convencionales de la ley y el orden en oposición a los poderes instintivos, intuitivos y femeninos. (37:136 / 47:99)

Na: casa/hogar/lar. Constituye el centro del mundo; el aspecto protector de la Gran Madre; símbolo contenedor; protección. La casa, cabaña, recinto o tipi de culto de las religiones tribales constituye el centro cósmico, "nuestro mundo"; el universo; el regresus ad uterum de la iniciación; el descenso a la oscuridad antes del renacimiento y la regeneración. (37:44 / 47:104)

Naq (winaq): hombre, varón. El hombre cósmico es el microcosmos, el reflejo del macrocosmos y los elementos cuyo cuerpo representa la tierra; el calor corporal, el fuego; la sangre, el agua; el aliento, el aire. En el simbolismo amerindio el principio masculino se representa con la pluma del águila blanca. (37:92 / 48:108)

Te' árbol. La totalidad de la manifestación; la síntesis del cielo, la tierra y el agua; la vida dinámica en oposición a vida estática de la piedra. Es a la vez la imago mundi y un *axis mundi*; el Árbol del Centro; que une los tres mundos y permite la comunicación entre ellos y el acceso al poder solar; es un omphalos, un centro del mundo. (37:22-23 /48:108)

Tx'otx': tierra/patria. La Gran Madre tierra; la matriz universal; la sustentadora; la cuidadora. En la América amerindia la tierra es la madre, la cabaña hecha de tierra es

omphalos o centro cósmico. El suelo circular representa la tierra, el techo en forma de cúpula es el cielo y los cuatro postes representan a las estrellas y los cuatro puntos cardinales.(37:174 / 7.2.8:143 / 48:108)

Txutxej: madre. “La Naturaleza, la madre universal, señora de todos los elementos, hija primordial del tiempo, soberana de todas las cosas espirituales, reina de los muertos, y también de los inmortales [...] (37:112 / 47:141)

Tz’ikin: ave. Trascendencia, el alma; un espíritu; manifestación divina; espíritus del aire; espíritus de los muertos; ascenso al cielo, habilidad para comunicarse con los dioses y entrar en un estado de conciencia superior; pensamiento; imaginación.(37:28-29 / 47:153)

Unin: infante. La encarnación de las potencialidades; posibilidades del futuro; simplicidad; inocencia. El niño representa también la transformación más elevada de la individualidad, el yo transmutado y renacido a la perfección. Representan también las estaciones. (37:123 / 47:158)

Witz: montaña. La montaña cósmica es un centro del mundo u omphalos atravesado por el eje polar alrededor del cual se deslizan los dragones de los poderes cósmicos [...]La montaña simboliza la constancia; eternidad; firmeza; quietud. La cima se asocia a los dioses del sol, la lluvia y el trueno. En tradiciones primitivas donde la divinidad era femenina, la montaña era la tierra y de signo femenino, mientras el cielo, las nubes, el trueno y el rayo representaban el macho fecundador. En el plano espiritual la montaña representa el estado de conciencia total. (37:120 / 47:164)

Xajaw: luna/mes. Por regla general representada como el poder femenino, la Diosa Madre, Reina del Cielo, junto con el sol como el poder masculino... “la anciana que nunca muere”; también es “la doncella del agua”. (37:110 / 47:166)

Q’anej: Palabra: La palabra o Logos es el sonido sagrado, el primer elemento en el proceso de manifestación. *El habla tiene fuerza creativa: el Quetzalcóatl y el Huracán centroamericanos crearon el mundo al pronunciar la palabra “tierra”.*(37: 136 / 47:116)

Arquetipos míticos

Los símbolos e imágenes encontrados en el discurso remiten una carga mitológica determinada por la mayor recurrencia de aquellos que se refieren a la *Gran Madre*; a la creación; al axis mundi o centro del mundo cósmico; al renacimiento o regeneración, a la historia y al dolor por el mundo perdido. De acuerdo con lo planteado por Mircea Eliade, tales mitos responden a los siguientes arquetipos:

El *arquetipo celestial*, que agrupa a aquellos elementos cuya función es la repetición o imitación de todo lo ascensional o celestial. En este grupo se acentúa lo masculino, lo solar. (37:37-38 / 37:48)

El *arquetipo del centro, axis mundi*, que agrupa a ciudades, templos, casas, árboles cuya función es ser el centro cósmico, el centro del mundo, lugar sagrado que se distingue del resto del mundo, lo profano. Este arquetipo mítico asocia a los mitos de la Gran Madre, de la creación. (17:12-13 / 37:22-26 / 38:18 /42-45)

El *arquetipo mítico del eterno retorno*, que remiten los símbolos como el agua, el anciano, el niño, etc. Este arquetipo remite también la idea de la pérdida y recuperación del mundo, de los actos profanos que se repiten tal como sucedieron en el pasado o que explican el retorno y la resurrección. Este arquetipo asocia símbolos como planta, flor, niño, palabra y el número uno, cuya recurrencia es tan alta a lo largo del libro.(36:29, 54,76,92,154)

5.2.5 Análisis semántico del discurso

Dos premisas básicas orientan el análisis del discurso de los poemas: primero, como queda demostrado, tanto el texto en q'anjob'al, como su traducción al castellano, son estructuras basadas más en el significado que en la morfosintaxis, es decir, esencialmente distinto a la estructura que imponen los idiomas flexivos occidentales. . En segundo lugar, en tanto discurso poético, se trata de todo un sistema semi-simbólico, como lo denominan Greimás y Courtés. (.5.39 / 39:227-230)

El análisis del discurso plantea un doble reto: en primer lugar discernir la dialéctica de la expresión versus el contenido; luego, la descripción de los niveles

semántico-semiológicos del discurso. Esta operación está atravesada por el problema de la traducción del q'anjob'al al castellano, por lo que las referencias se refieren a la doble significación del discurso como traducción y como interpretación.

En el plano de la dialéctica contenido-expresión, para un mismo significado pueden existir varios significantes. Así, el contenido Dios (es) en los siguientes versos se expresa con la palabra *komam*-literalmente nuestro padre / padre nuestro.

<p><i>Yakuxha heb'Komam, cha chem ankolej Yin jun t'ujan ha' b'onb'il yetoq k'u.</i></p>		<p><i>Aguja de los Dioses, que tejes los güipiles en una gota de rocío pintado de sol.</i></p> <p style="text-align: right;">(15:25)</p>
--	---	--

En ese sentido se puede advertir que para el plano de lo lingüístico a una misma expresión (estructura superficial) pueden corresponder varios contenidos (estructuras profunda) que podrían diferenciarse solo por el contexto de lo habitual (o profano) y lo ritual-ceremonial (o sagrado):

COMPONENTES:	lo habitual vrs. lo sagrado
EXPRESIÓN	frontal vrs. genuflexiva
	efusiva vrs. ceremoniosa
	familiar vrs. de respeto
CONTENIDO 1	koman (nuestro padre- de familia)
CONTENIDO 2	koman (Dios)

(Gráfica 9)

A un mismo contenido pueden corresponder varias expresiones. Aquí entran en juego los mecanismos de simbolización propios de cada idioma. En el caso estudiado, los recursos lingüísticos del q'anjob'al evidencian una alta carga simbólica como en caso de apareamiento de sustantivos o bien de los clíticos, que siendo sustantivos pueden yuxtaponerse a otros sustantivos para agregarles significado.

Xol jan satkan yetoq sat tx'otx'
Entre el cielo y la tierra
(15: 43)

El sema *satkan* que se traduce como cielo, en realidad es una palabra que se compone de otros dos semas: *sat* que significa ojo y *kan* que significa tapanco. Sin embargo, se puede decir que en el plano de contenido se producen isotopías semánticas, como principios rectores que permiten o posibiliten la lectura uniforme de semas (unidades de significado) diferentes, aunque emparentados en una línea sintagmática.

El concepto de isotopía es fundamental para comprender el funcionamiento del q'anjob'al con partículas aglutinantes que remiten a muchos significados en distintos contextos. La isotopía puede verse como una redundancia aparente de unidades lingüísticas.

La forma de observar mejor el funcionamiento de las isotopías a partir de la correlación entre los planos de la expresión y el contenido. Decir expresión versus contenido no es lo mismo que decir forma y contenido si se parte del análisis saussureano del lenguaje. Como se ha visto en la tabla anterior, la misma expresión puede responder a diversas formas del contenido y a su vez, el mismo contenido o sustancia, puede tener diferentes formas de expresión.

Si se presupone que en su conjunto el plano de la expresión y el del contenido forman parte del signo lingüístico, se puede al propio tiempo arribar a la conclusión de que la forma semiótica (en tanto signo) es, como propone Joseph Courtés, la asociación de la forma de la expresión y la forma del contenido, además, la única que depende del lenguaje mismo.

La literatura, en idioma q'anjob'al, castellano, o cualquier otro idioma del mundo, discurre en los planos lingüísticos figurativo y temático que, según J. Courtés, se refieren respectivamente a los sistemas de representación (lo que comúnmente llamamos lenguaje) y sistema referente-realidad (que se refiere al aspecto puramente conceptual). Así lo figurativo (en tanto expresión) tiene que ver con el contexto social y cultural, mientras lo temático es de orden universal (en tanto contenido).

La poesía pertenece a los llamados sistemas semi-simbólicos, en los que la carga figurativa es mayor. Este rasgo universal de la poesía se ve reforzado, en el caso de la poesía indígena analizada, por las características del idioma q'anjob'al como la metaforización, procedimiento que construye nuevos conceptos vía el apareamiento de sustantivos.

en la construcción poética, aportan un bagaje retórico que la mejor de las traducciones no logra captar, a menos que se hagan extensas explicaciones o se entre en un estudio sociocultural y sociolingüístico profundo.

Por ejemplo, el vocablo *q'anej* (palabra), tiene la doble significación de mensaje enviado o bien de palabra. Pero en el estudio de sus constituyentes, que podrían ser: *q'an* (amarillo, maduro) o bien *q'a'* (fuego, llama) y *ej* (corriente, fluido) se reconocen el contenido mitológico del fuego/sol como poder vitalizador, fecundación, energía invisible de la existencia (según J.C. Cooper), sumado al concepto de corriente como fluir de la vida, manifestación y cambio del mundo, etc.

De esta forma se crea un verdadero código figurativo que presenta dos componentes: lo figurativo icónico, relacionado con las imágenes que porta la expresión, sean mitológicas o simbólicas; y lo figurativo abstracto, que porta los elementos esenciales de la representación, es decir, aquellos rasgos que permiten reconocer la idea representada.

Al representar las primeras lluvias en el poema *Tormenta*, la alegoría del arribo de la primavera se hace patente gracias a imágenes (figurativo –icónicas) con un nivel de iconicidad elevado (la imagen descrita es real o casi real).

*La aldea se tornará sonriente,
Todo se mirará alegre
Por las flores que nazcan.
Alumbra el sol de nuevo
Entre los colores de arco iris
Los pájaros salen a volar.
(15:41)*

Sería distinto si se cambia esa alegoría por una expresión poética como
Con las primeras lluvias llega la primavera.

La explicación de las diversas isotopías que presenta el discurso poético en Palabras mayas no puede prescindir de determinar el funcionamiento de dos categorías semánticas básicas: lo temático y lo axiológico.

Si bien la expresión es en este análisis algo relevante para explicar la construcción de la imagen retórica, también lo es la explicación de la ubicación de los contenidos (como datos) en el nivel cognoscitivo –lo temático- y la elección de un término y no otro (atracción o repulsión) en función de la intencionalidad del discurso.

Lo temático se puede discernir en el contexto general de cada poema en particular y del libro en general. Se descubre a partir de los indicios preiconográficos e iconográficos ya estudiados (bien por la recurrencia de símbolos, bien por los indicios idiomáticos mismos).

Así en el poema *El Sol y la Luna*, cuando se dice: El padre sol se acercó a la luna y la quiso besar... el tema del eclipse es un componente obligado. Sin embargo la valoración cultural de bueno o malo, el autor la transmite por medio de la elección de ciertos enunciados como Así comenzó la persecución.

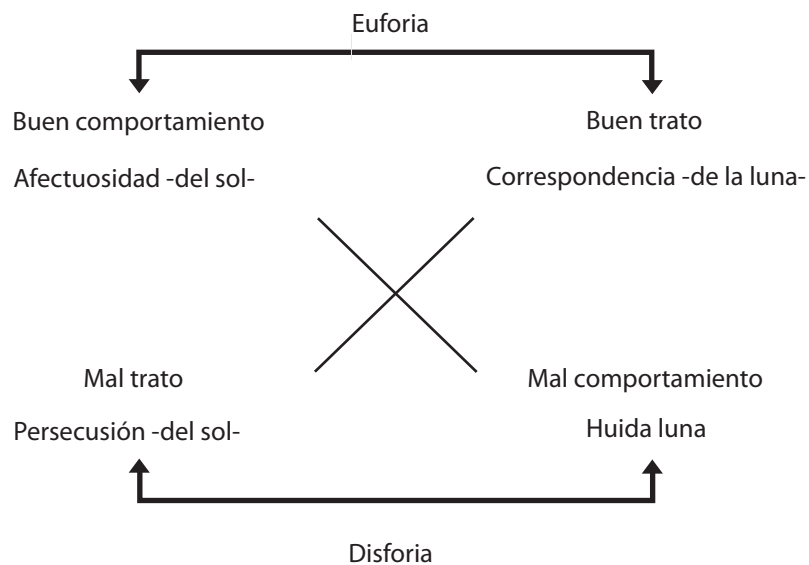
*Ella salió corriendo con su rebozo
Y se escondió detrás de la tierra,
Así comenzó la persecución
Hasta el fin de los tiempos.*

*Ahora cuando hay lucha (eclipse) en el cielo
Hay sustos entre los hombres
En la tierra:
La gente grita para ayudar
a nuestra madre...*

(15:27)

El componente temático *amor- temor* puede derivar en subcomponentes de orden simbólico como la persecución, la violación, etc., o bien mítico (el mito de la creación del sol y la luna, el mito del eclipse, etc.).

Mientras que en lo axiológico los componentes elegidos navegan entre la euforia y la disforia, es decir entre la valoración positiva o negativa:



(Gráfica 12)

5.2.6. Principales interpretaciones del nivel iconográfico

El análisis iconográfico del poemario *Palabras Mayas* confirma el sentido de los indicios encontrados en el análisis preiconográfico referentes al mayor peso que tiene en q'anjob'al las estructuras basadas en el significado, comparadas con sus respectivas traducciones al castellano.

El peso de los componentes mitológicos en la obra es importante y dentro de ellos resaltan tres arquetipos míticos: El *celestes, ascensional y masculino; el del centro, omphalos, femeninos; y el del eterno retorno.*

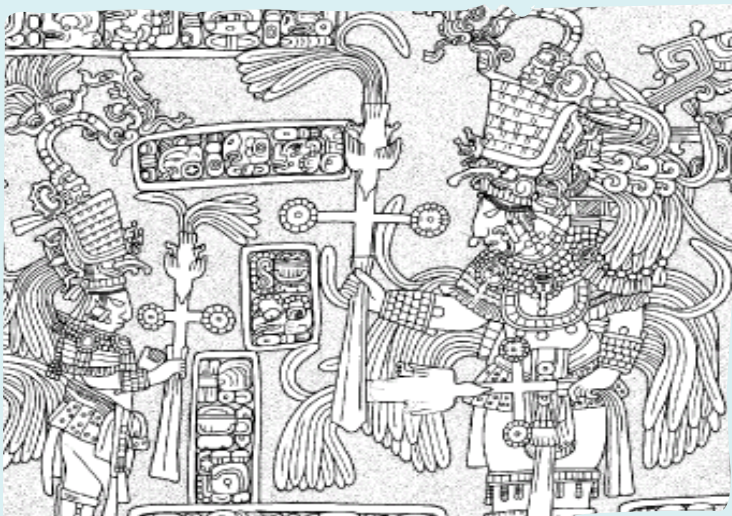
En ese andamiaje mítico sobresalen dos aspectos relevantes, a saber: primero, el mayor peso que tiene el arquetipo del centro, ligado a la naturaleza, la madre tierra y la cosmovisión, en pugna con lo celestial y ascensional, masculino, patriarcal y externo. Luego el arquetipo mítico del eterno retorno está estrechamente ligado al *mito del Paraíso perdido.*

La construcción de la imagen retórica por parte del autor, aunque varía en uno y otro idioma, conserva en gran medida las siguientes características:

Aprovecha los recursos lingüísticos propios del idioma materno –q’anjob’al-, que remiten, por sí mismos, a imágenes y figuras retóricas en el lenguaje natural –hablado-. Utiliza recursos retóricos muy similares a los empleados por escritores indígenas precolombinos, tales como: el paralelismo, el disfrasismo y la palabra broche. Las principales figuras retóricas empleadas son: la anáfora, la metáfora, la metonimia y la alegoría, siendo esta última, punto de llegada y de partida de la imagen retórica misma a partir de símbolos e imágenes anteriores que son agrupadas mediante la metaforización del discurso.

El análisis del discurso evidencia que, por las razones antes mencionadas, los poemas comportan doblemente el carácter de sistema semi-simbólico con una carga de isotopías semánticas en los niveles figurativo, temático y axiológico.

En primer lugar, porque la construcción de significados en q’anjob’al descansa en imágenes icónico-simbólicas propias de la cultura maya, en segundo lugar, porque al convertirlos en poesía –sistema semi-simbólico, según Greimás- el autor refuerza las características figurativas icónicas y abstractas tanto en q’anjob’al como en la traducción al castellano.



Dintel 2, Yaxchilan, México (según dibujo de Ian Graham)

Las inscripciones mayas revelan diferentes índices de iconicidad, es decir de su rango con la realidad.

El lenguaje florido, la significativa carga simbólica y los ingeniosos recursos retóricos de los poetas indígenas de la actualidad recuerdan el carácter ceremonial y evocador de las antiguas inscripciones mayas.

5.3 ANALISIS ICONOLÓGICO

Los estudios iconológicos de Panofsky se orientaron especialmente en al estudio de la obra de arte renacentista. La búsqueda del significado profundo de las obras de arte religioso estimuló el interés por desarrollar un método multidisciplinario que no se redujese a la exégesis religiosa misma sino ahondara en el sentido, dirección y los motivos tanto artísticos como psicosociales que rubrican tales creaciones.

El tercer nivel de estudio que requiere este método implica un retorno a las formas tanto expresivas como plásticas que explican el significado profundo y la forma misma. De ahí la denominación de resultado o síntesis que prefiere Panofsky al de análisis. El estudio iconológico se convierte, en cierta forma, en una nueva creación de la obra misma: metacognitiva.

5.3.1 Análisis de los mitos y símbolos en la construcción de la imagen

La contradicción entre los llamados mitos celestiales y el llamado arquetipo mítico del centro se puede explicar solo como pugna entre la cosmovisión originaria, materna, ligada a la cultura indígena y agraria, de una parte, y la cosmovisión patriarcal, vertical, llamada también “cultura occidental”.

Al correlacionar los mitos y los símbolos que le dan sustentos a una particular visión del mundo, es posible advertir que, pese a la interferencia de símbolos religiosos occidentales –como la idea masculina de Dios, la verticalidad y la jerarquía- el fondo predominan las alusiones, imágenes y símbolos relacionados con la madre naturaleza.

En la gráfica de la siguiente página (Gráfica 8) se puede apreciar el cuadro comparativo de los principales mitos y símbolos presentes en el poemario en relación con el arquetipo mítico al que pertenecen. Dicha alineación es resultado de la conjugación de los siguientes elementos:

- Los indicios preiconográficos en los planos lingüístico y figurativo
- La interpretación iconográfica de imágenes culturales
- El correlato de los conceptos de símbolo, mito y arquetipo *vis a vis* las condiciones históricas concretas que alude el autor en sus poemas.

Tabla 5:
Alineación de símbolos y mitos de acuerdo al arquetipo mítico que corresponden.

ARQUETIPO MITICO CELESTIAL ASCENSIONAL		ARQUETIPO MITICO DEL CENTRO DEL OMPHALOS	
SÍMBOLO	MITO que refiere	SÍMBOLO	MITO que refiere
Anima: persona (hombre)	El primer hombre Los Bacabes que sostienen las cuatro esquinas del mundo	An: planta	Fertilidad femenina asociada a la fertilidad de la tierra y viceversa
Cham: viejo	Padre sol (Kinich ajaw, esposo de Itzamna') Itzamna' Kinich Ajaw	Anima: Persona (mujer)	La primera mujer, la gran madre.
Jun: uno	El templo celestial	Ch'en: piedra	El centro,del mundo Templos sagrados
K'u: Sol	La creación del Sol. La transformación de Hunah- pu en Sol	A', ej: agua	Las aguas primigenias de la creación, El gran diluvio, Ch'achac/ chichan, gran serpiente que mora en las aguas, Ix Chebel Yax que derrama agua por las axilas.
Mamej: padre	El primer hombre El héroe El gran creador: Dios	Ix: mujer	La primera mujer. La creación Ix Chel, diosa de la luna.
Te': árbol	Poder creativo masculino (en tanto símbolo fálico)	Ixim: maíz	La creación La muerte y resurrección.
Tz'ikin: ave	Primer hombre Retorno del héroe (Kukukan)	Jun: una	Centro cósmico Principio y fin del universo
Naq (winaq): hombre	El primer hombre El héroe	Kaq: flor / amarillo (color)	Fuego formador y destructor Fuego que envía las enfermedades

ARQUETIPO MITICO CELESTIAL ASCENSIONAL		ARQUETIPO MITICO DEL CENTRO DEL OMPHALOS	
SÍMBOLO	MITO que refiere	SÍMBOLO	MITO que refiere
		Na: casa	Templo sagrado Axis mundi
		Te': árbol	Axis mundi La fecundidad Árbol de la vida (inub, la ceiba)
		Q'anej: palabra	Gran espíritu formador, La creación La resurrección
		Tx'oxtx': La tierra	La madre tierra La regeneración (la primavera)
		Txuxej: madre	Primera mujer La gran madre
		Unin: niño/niña	La renovación la resurrección
		Witz: montaña	La montaña sagrada Axis mundi La gran madre
		Xajaw: luna	Creación de la luna La gran madre

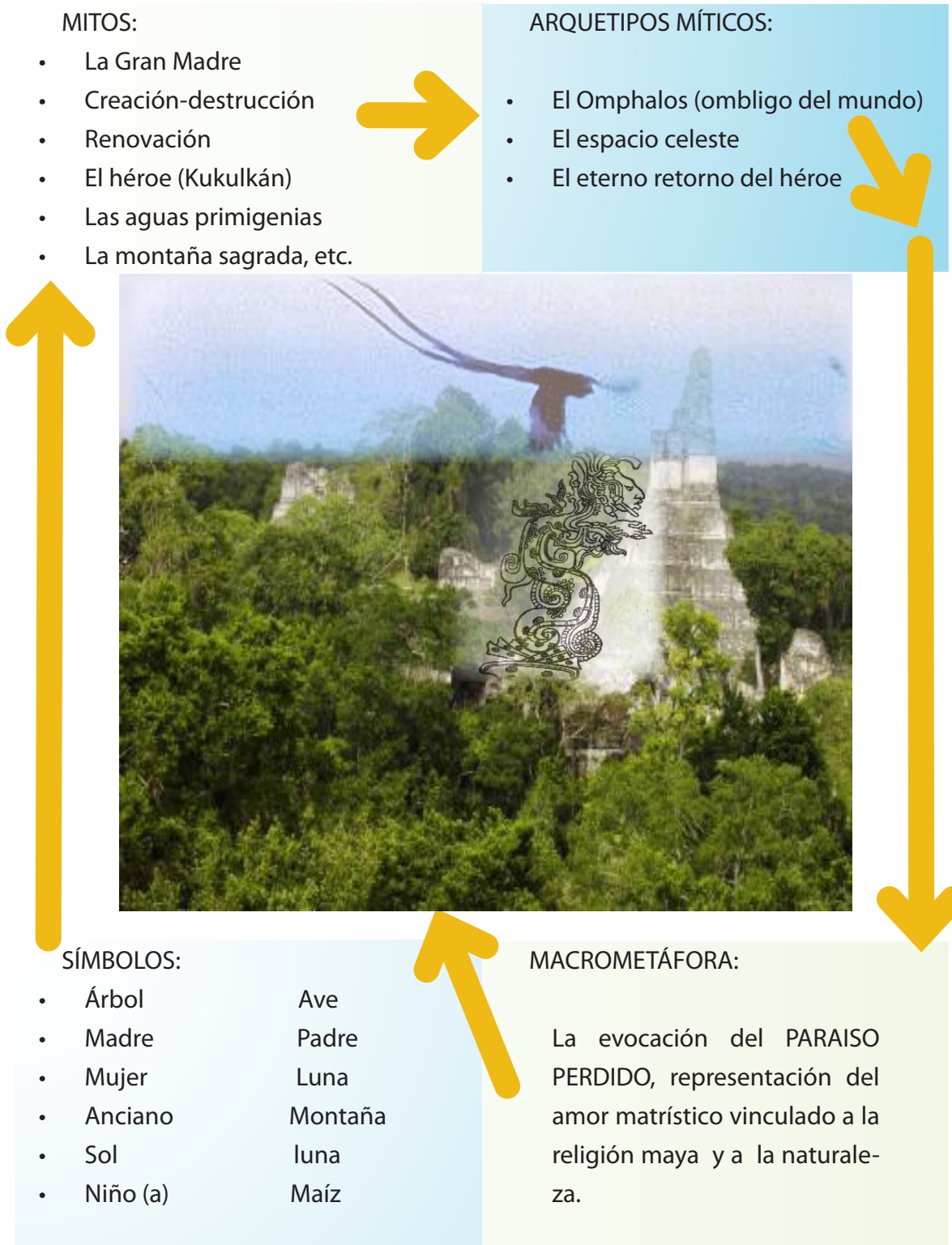
La rápida inspección del recuadro permite advertir la peculiar hierofanía que se esconde detrás de esta peculiar estructura mítico-simbólica. El mundo cósmico, el universo de la obra, ese mundo atravesado por el origen agrario de la cultura, es un mundo sagrado.

La llamada por Mircea Eláda, hierofanía, es un complejo dinámico donde lo sagrado es lo real por excelencia, y a la vez potencia, eficiencia, fuente de la vida y de la fecundidad (Mircea Eláde 190).

En ningún lugar como en éste, el aserto de Eliade se ajusta más al presente análisis. Los símbolos y mitos que remiten a la realidad agraria, a la potencia de la tierra y su fecundidad, lo mismo que a ser dadora de vida son de hecho la mayoría.

A partir de todos los elementos analizados hasta aquí, la gráfica (siguiente muestra cómo se puede inferir la construcción de la macrometáfora o imagen retórica representativa de todo el texto a partir de los elementos simbólicos, míticos y arquetípicos encontrados:

Gráfica 13)



- En el análisis de todos los elementos que reúne el poemario el eje o nodo organizador de la temática, la expresión y posiblemente las finalidades del mismo es la evocación del paraíso perdido. Entiéndase esto como reminiscencia por el pasado glorioso, evocación de los valores originarios, exaltación de la cultura y lengua maternas o bien la revisión del pasado histórico.
- Puede decirse que la Macrometáfora es en realidad una metáfora ontológica en tanto que organiza los elementos que la rodean, sean éstos lingüísticos, simbólicos, retóricos o mitológicos. Tal como lo plantean Ungerer y Schmidt:“...

El supuesto básico detrás de escritores cognitivistas como Lakoff, Johnson, Turner, es que si bien la metáfora es un fenómeno conceptual tenemos acceso a las metáforas que estructuran nuestro pensamiento a través del lenguaje que usamos...” (7.3.8:118)

5.3.2. Identificación del régimen simbólico prevaleciente en el poemario

De acuerdo a Gilbert Durand, todos los sistemas simbólicos evocan un imaginario individual y colectivo que responde a un Régimen Simbólico. La localización de la macro metáfora es un punto de partida esencial para elucidar cómo se exterioriza en el poemario *Palabras Mayas* la arquitectura del imaginario del que habla Durand.

Hasta aquí se puede hablar con propiedad que existe un conjunto de imágenes retóricas pero también de íconos del Régimen nocturno que incluye los siguientes símbolos:

- | | | |
|------------------|----------------|------------|
| • Madre nutricia | • Madre tierra | • Agua |
| • Fuego | • Casa | • Color |
| • Maíz | • Mujer | • Luna |
| • Montaña | • Árbol | • Niño |
| • Piedra | • Uno (el) | • Niña |
| | | • Una (la) |

Los símbolos montaña y piedra son imágenes ascensionales; sin embargo, en el imaginario colectivo maya, la montaña es un símbolo eminentemente femenino. Según Yálotl González, Roy Willis y Shahrukh Hussain, los mayas no otorgaron tanta im-

portancia a los símbolos ascensionales como sí lo hicieron otros pueblos indígenas del continente. Esta tradición simbólica prevalece en la exaltación a la montaña como dadora de vida, como madre-padre.

En síntesis, montaña, piedra y uno son reveladores del régimen simbólico predominante en el poemario, es decir, el *régimen nocturno diseminatorio*, cuya característica es no sólo ser femenino sino conciliador de opuestos, el fluir del tiempo y la consciencia y la resolución de las incompatibilidades, las contradicciones.

La macro metáfora propuesta habla precisamente de la evocación del pasado perdido representado justamente por la historia. El régimen simbólico corrobora la macro metáfora y al mismo tiempo, la dimensión figurativa, temática y axiológica de dicha metáfora justifica la localización del régimen simbólico en tanto que su eje es precisamente el amor matrístico. La matrística es, según Humberto Maturana, una peculiar visión del mundo:

[...] Cuando la cultura patriarcal englobó a la cultura matrística, mataron a los hombres y los guerreros patriarcales se apropiaron de sus mujeres, quedando lo matrístico retenido en la relación materno infantil y lo patriarcal como la imagen externa pública. Yo creo que las culturas no son ni de los hombres ni de las mujeres, hombres y mujeres en la cultura patriarcal son patriarcales; hombres y mujeres en la cultura matrística son matrísticos. De modo que las mujeres al ser apropiadas por los hombres patriarcales guardaron un núcleo matrístico que aún está presente en nuestra cultura occidental. (57:80)

La *estructura antropológica del imaginario* se caracteriza por el predominio de lo femenino en tanto aspiración a la recuperación del tiempo y el *mundo cósmico perdido*. La presencia de lo materno-infantil es clara alusión a lo *matrístico* en tanto renovación y disolución de las contradicciones generadas respecto a la naturaleza que pueden tener origen y connotaciones sociales.

La estructura del imaginario descansa hondamente en el soporte lingüístico materno, principal portador de la cultura matrística que busca emerger desde las profundidades del tiempo mítico en oposición al tiempo lógico-racional, estabilizador y jerarquizante de la cultura occidental impuesta, masculina, vertical y dominadora.

Vehículo para la construcción de este imaginario es la figuración y transfiguración que se opera desde un lenguaje naturalmente florido en un sistema semi simbólico esencialmente alegórico que potencia sus niveles semánticos en los planos: figurativo, temático y axiológico.

El espesor imaginario está cargado de una peculiar *hierofanía* que podría incluso llamarse *religión de la naturaleza* en tanto que no solo es cosmogónica sino cosmocéntrica.

Lo profano y lo sagrado converge en esta hierofanía de la Gran Madre Tierra, discriminadora de lo masculino y femenino; en una visión matrística superior a cualesquiera fragmentaciones. Es, en suma, un imaginario de lo sagrado-concreto- sensible, donde lo abstracto es instrumental y no a la inversa.

5.3.3 Exégesis iconológica

Se habla de exégesis en este nivel de análisis en tanto interpretación profunda de los símbolos, imágenes y recursos semántico-retóricos aludidos hasta aquí. El estudio ha involucrado:

- el análisis parcial de la traducción,
- las palabras significativas,
- las imágenes y recursos retóricos

Corresponde ahora dilucidar esos componentes *vis à vis* el contexto histórico y cultural y los componentes ideológicos reflejados en la cosmovisión del autor. Se necesita como responder como mínimo las siguientes preguntas:

- ¿Qué hechos históricos- sociales representan las imágenes estudiadas?
- ¿Cuál es su trasfondo axiológico?
- ¿Cuál es la función social que cumplen?
- ¿Qué intereses sociales expresan?

Como queda establecido en el análisis iconográfico, los diferentes poemas del texto constituyen alegorías de temas relacionados con la particular visión del mundo del autor.

Esos *ejes temáticos* refieren, a su vez, eventos personales o sociales en el fondo de los cuales subyace además de una cosmovisión una ideología. De los ejes temáticos antes vistos se extraerán las alegorías representativas para poder analizar los posibles eventos que entrañan:

- Amor 10 recurrencias
- Arqueología 8 recurrencias
- Astronomía 19 recurrencias
- Cultura agraria 27 recurrencias
- Cultura poética 20 recurrencias.
- Dolor 32 recurrencias
- Religión 27 recurrencias

Revisando los símbolos del primer eje temático es obvio que se trata de una alegoría del primer amor (amor, boda, cópula, flirtear, lecho núbil). Si se toma un fragmento representativo de este eje se puede comprobar que habla del amor por una campesina indígena pobre:

Tu mirada

Ayer te vi en el mercado: güipil de colores, collares relumbrantes, rostro de manzana roja, y pies desnudos.

*De regreso a tu casa,
llevabas frutas y verduras en tu morral,
allí también iba mi corazón.*

*Lancé mi mirada
en la profundidad de tus ojos
y me ahogué en el fondo de tu ser.*

*El próximo domingo estaré esperándote aquí, para ver de nuevo tus ojos, e irme en tu morral para siempre contigo.
(15:61)*

La intención, el trasfondo axiológico no es, ni mucho menos, provocar lástima o conmiseración. Resalta, por el contrario la naturalidad, espontaneidad que es propia de la vida en el campo.

Este mismo rasgo se encuentra en otra alegoría:

*Corres una carrerita
y me volteas a ver.
De nuevo el ojo derecho
y se me va la respiración.*

*Voy hacia ti,
arrastro tus sentimientos
debajo del camino del amor;
dejamos en el recuerdo dos surcos
como huellas del forcejeo.
(15:49)*

Es clara la intención apologética del autor respecto de la vida en el campo, una de cuyas expresiones cimeras es el amor. En línea paralela con este eje temático, astronomía y arqueología, constituyen alegorías de un glorioso pasado y de la inexorabilidad del tiempo mítico representado en el calendario y las profecías.

En este punto, el autor se desvela como un representante privilegiado del pueblo q'anjob'al en tanto demuestra conocimiento de la historia, pero también de profundos conocimientos ocultos en un críptico código cultural.

La función que cumplen estos poemas va más allá de justipreciar los alcances científico-culturales del pueblo maya. Es al mismo tiempo divulgación, popularización de la cultura y ciencias ancestrales; pero también, revalidación frente al caos provocado por más de siete mil años de cultura patriarcal que amenaza no solo a la especie humana sino a la vida en general.

Las alegorías de este segmento tienen *carácter premonitorio*, próximas a la misma inexorabilidad con la que Marx, Engels o Lenin pronostican el inexorable de la humanidad.

El eje conductor es precisamente ese tiempo mítico que se vuelve el tiempo real siempre que se vive como realidad cotidiana y memorable. Los siguientes poemas revelan tanto el origen mítico de los tiempos como la continuidad y apología de la *rección mítica* de la realidad.

Contaron los días y añejaron la vida de los tiempos; los vigesimales llegaron más allá de los infinitos, más allá de las constelaciones, más allá de la vida de las piedras perdurables.

(15: 5)

Se unen los mundos en Xib'alb'a, y un desfile de dioses viejos marcha por los laberintos de los k'atunes.

Calendario.

(15:15)

El eje de cultura agraria alegoriza tanto la visión del mundo del autor como su origen étnico y social. El empleo recurrente de los pronombres en primera persona, singular y plural, tienen por objeto identificar al autor como parte del conglomerado al que hace alusión: el campesinado indígena pobre.

Aquí está el hombre.
Veo desde esta cumbre
la extensión inmensa
de la lejanía del paisaje,
más allá de las cumbres
en donde vivo! [...]

Allí estará mi perro,
esperándome en el patio;
mi hijo parado en la puerta
me recibirá el azadón.
(15:.45)

En el fondo la alegoría constituye una denuncia social de la inequidad, de la injusticia que se vive en el campo y de la indiferencia respecto de dicha realidad. La alusión a la inmensidad y la lejanía respecto de las cumbres son símbolos que denotan la separación de lo ascensional, patriarcal (se masculino o femenino) y occidental –antes analizado– respecto de la cultura agraria, horizontal, llana, matrística.

La confrontación entre *las cumbres en donde vivo* y *el jacal donde estará mi perro esperándome en el patio; mi hijo parado en la puerta me recibirá el azadón*, es una alusión a la vida actual del autor, en contacto o dentro del esquema occidental, frente a su morada original, el centro de su cosmovisión. Es una alegoría de del deseo de resurrección de su cultura.

En otro orden, el eje *religión* está estrechamente unido a de las alegorías anteriores. Transmite la esencia de la cosmovisión. Es, además, una advocación de los poderes universales encarnados en las creencias, la potencia de la naturaleza y la fuerza de la

costumbre que ha permitido la sobrevivencia del pueblo indígena en las condiciones que se le han presentado.

La función admonitoria tradicional de la religión judeo-cristiana queda de la lado frente al reclamo de justicia. En clara alusión al sincretismo religioso que domina la espiritualidad indígena actual se alude tanto a la religión dominante como a las potencias de la religión antigua:

*Tú ves, Señor, que somos pobres,
Tú ves, Señor, que no tenemos nada,
ya ves que estamos en situación
lamentable.*

*Estamos sumidos en la tristeza.
No por eso apartes tu mirada de
nosotros, no por eso nos vayas a
despreciar, ¡No!
Plegaria(15:75)*

*Conoces las profundidades del fir-
mamento las profundidades de la ma-
dre tierra, te haces yax, te haces q'an, te
haces kaq; estás en lo diminuto y en lo
inmenso,*

*en la quietud y en los movimientos
del mundo ¡Oh! Corazón de Cielo y Co-
razón de la Tierra. Dice el Oráculo
(15:89)*

Por último , los ejes *dolor* y *cultura poética* concatenan elementos esenciales de todos los ejes anteriores. El primero, el relativo al dolor, constituye un *eje alegórico* que reúne isotopías semánticas de disforia frente a la pérdida de su propio mundo vía la conquista, la colonización, el despojo violento, la guerra o la ladinización, alienación y enajenación.

Se trata de una manifestación concreta del llamado resentimiento indígena que, además es doblemente :como sentimiento propio y como revelación de lo que Roberto Díaz Castillo denomina *función impugnadora de la cultura popular*.

Si resentir es sentir dolor profundo o bien sentir dos veces, el dolor expresado por el autor refleja la dualidad del mundo perdido y el dolor generado por las consecuencias de dicha pérdida. Esto es, se alude a la conquista por *bárbaros rubicundos*, el despojo, la imposición de una "civilización" cristiana que ha generado no solo conflictos sino pobreza, discriminación y tristeza.

El supuesto de la existencia de diferencias de clase y etnia, también entraña la diferencia de género. Ésta última se manifiesta en la pugna entre lo patriarcal y lo matrístico. El dolor manifiesto en los ejes temáticos, figurativos y axiológicos se convierte en vehículo de la llamada *impugnación folclórica* que supone la existencia de dos culturas: la dominada y la dominante.

Por dicha razón el llamado *resentimiento* pierde cualquier connotación peyorativa en este análisis y cobra el carácter categorial semántico y simbólico que reúne componentes figurativos, temáticos, axiológicos e ideológicos.

En los versos siguientes se advierte el *trasfondo ideológico* como orientador de la peculiar lírica de este autor indígena contemporáneo. Se trata de eso que Miguel de León Portilla define como una expresión cuidadosa del pensar y el sentir, bien sea de una persona en particular o, a modo de tradición, de un pueblo. (Discurso de inauguración del II Congreso de Literatura Indígena de América).

Los mayas

*Entonces,
ríos de sangre corrieron por todas
partes, murieron las tardes entre gemi-
dos lastimeros; cargaron con el oro y se
llevaron la grandeza. Borraron sus anti-
guos nombres, y en su lugar, grabaron
nombres extraños*
(15:7)

*En el extremo de una injusticia
no acurrucan sobre los huesos
calcinados,
cuidando un largo cementerio
formado por filas de k'atunes, a un
lado del mojón de las riquezas, sin el
permiso de pasarse al otro lado.*
(15.:9)

La función de estos dos ejes –dolor y cultura poética- va más allá de la denuncia. Puede catalogarse de un manifiesto con rasgos matrísticos.¹ Se proclama la justeza del pensamiento centrado en el cosmos, no como pretexto para el odio sino como motivo para el renacimiento de su propio pueblo y de la humanidad entera. Se trata en esencia de un afrontamiento resiliente que, según Claudia Anleu, comprende dos niveles:

a) la aptitud de resistir a la destrucción, es decir, preservar la integridad en circunstancias difíciles; y b) la actitud de reaccionar positivamente a pesar de las dificultades.. (59: 15)

*Pero en los cuatro puntos de la tierra,
en los cuatro ángulos, las cuatro
dimensiones,
los abuelos dejaron sembrados
cuatro horcones, plantaron los palos
verdes que ahora retoñan*

(15:11)

*Por eso quedó establecido desde el
inicio que los discursos se escribieran
con humo;*

*que el destino de los hombres quedara
cautivo dentro de los ojos de los búhos;*

*y que cada persona portara su propio
nawal para no andar solitario. Y por
estas cosas,*

*vemos al mundo de diferente color,
forma y tamaño.*

(15:31)

Finalmente, el *eje cultura poética* resume sus rasgos semi-simbólicos esenciales de todo el poemario a partir de la rección semántica y simbólica que existe en ellos. Lo que interesa sobre manera en este análisis es determinar el *significado profundo de la peculiar estética* que evidencia el poemario en general.

Esta operación se hace a partir de lo que Monroe Bearsley llama *cánones generales* de la estética:

Unidad Complejidad Intensidad (58:464)

En la obra la unidad se construye a partir del *tema o motivo dominante*, siendo éste, por lo visto anteriormente, la *recuperación del paraíso perdido* que persiste en la memoria individual y colectiva del pueblo maya.

La memoria ofrece una posibilidad de reestructurar la psique y de aferrarse a una veta de esperanza. La memoria propone un relato de los acontecimientos lleno de significaciones, en un sistema de signos y de sentidos que confieren una dirección al sufrimiento individual" (59:67)

Otro constituyente básico de la *unidad es la variación temática* cuyos hilos conductores son, como queda establecido: la apología de visión matrística maya, la denuncia de la injusticia, la impugnación de la cultura dominante por la cultura dominada y la difusión de los valores de la propia cultura en una época determinada que va desde las

postrimerías del conflicto armado interno hasta los primeros años de la posguerra.

Un tercer elemento de unidad es el *equilibrio* que se logra gracias a la disposición de diferentes ejes temáticos, figurativos y simbólicos que incluyen los ámbitos personal, comunal y social una proporción adecuada. Prácticamente, hay un balance en los ejes temáticos abordados. El desarrollo o evolución de las partes (vistas como ejes temáticos) es complementario. Esto, además de cohesionar la obra en su totalidad, le agrega complejidad.

La *intensidad* dentro la obra se evidencia, como lo advierte John Jaspers, por algún rasgo que se destaca en su contenido o en su forma. En este caso la intensidad viene marcada por dos aspectos, primero el paralelismo entre las metáforas empleadas en q'anjob'al y las empleadas para traducir un significado similar en castellano, y segundo, por la naturalidad en el lenguaje. Este último aspecto es relevante.

El lenguaje utilizado es lo que se denomina lengua natural, es decir, aquella que optimiza los recursos fonémicos, sintácticos y morfológicos del idioma con fines eminentemente comunicativos. Sin embargo, subyace una red de significados, símbolos, sugerencias, alusiones y referencias. Es este contraste la fuente de mayor intensidad en la obra literaria.



6. CONCLUSIONES



6.1. Tres características esenciales del poemario *Palabras mayas* para la construcción de la imagen poética son : el empleo de los recursos lingüísticos contrastivos, el carácter *simbólico matrístico-generatriz*, y la *retórica esencialmente alegórica*

6.1.a. El análisis hecho evidencia el contraste de los recursos de la lengua natural en q'ajob'al, frente las isotopías semánticas en los niveles temático, figurativo icónico, figurativo abstracto y axiomático. Al tiempo que vía inicial de construcción de diversas aristas poéticas de la imagen, este recurso funciona como pivote para el contraste con la versión castellana, para la indexación del nivel de iconicidad de la imagen construida y para las ulteriores posibilidades de significación.

6.1.b. La alusión reiterada a la naturaleza nutricia y los distintos elementos vinculados a ella, determinan el carácter simbólico matrístico-generatriz prevaeciente. El doble sentido que entraña la naturaleza como madre y como matriz, o núcleo generador y organizador de la vida, funciona como eje orientador de los temas, motivos artísticos e historias en el nivel primario o natural dentro del poemario.

6.1.c. La construcción de la imagen poética se apoya en construcciones retóricas concatenadas que derivan en alegorías de los temas, historias y motivos artísticos presentes. La vía de esta representación es el tránsito de la simple alusión, pasando por el paralelismo con imágenes naturales hasta la metaforización y recreación alegórica en tres ejes temáticos: el cósmico, el social y el abstracto. En lo cósmico los temas son la astronomía y la arqueología (relacionada con la anterior). En lo social, la temática es: cultura agraria y la religión. En lo abstracto se aborda: el amor, la cultura poética y el dolor.

6.2. Las anteriores características desvelan el proceso estilístico y la orientación de la percepción del contenido secundario o convencional de imágenes o dominios culturales. Cada alegoría es al tiempo evocación de ideas, memoria o apología de la propia cultura e invocación y advocación de su cultura, su espiritualidad y su lucha como las entidades espirituales e históricas que impugnan los hechos que marginan al pueblo maya.

6.3. Se puede hablar con propiedad de una estética de la palabra e imagen indígenas como tendencia reciente de la creación poética indígena refleja en el poemario *Palabras mayas*. La función social de dicha estética pretende ser más que la apología de la cosmovisión y la recuperación de la compleja estética maya. Puede ser también, vehículo florido de la denuncia social de las causas y consecuencias del paraíso perdido. Esta estética, como lo apunta Panofsky, es resultado de la síntesis de los elementos que la conforman y no de su análisis. Por ende, constituye un rasgo iconológico ligado a la psiquis individual y social y un auténtico dominio cultural de carácter simbólico superior.

6.4. La obra estudiada es una representación del imaginario del autor. Es portadora de las tendencias del pensamiento del grupo social (étnico y de clase) al que pertenece su autor y de la época histórica presente caracterizada por el auge de las reivindicaciones étnico-nacionales que abanderan los pueblos indígenas de Guatemala. El espesor de dicho imaginario lo determina la *triada arquetípica del axis mundi, del espacio celeste y del eterno retorno del héroe*. La fuerza motriz unificadora de este imaginario es el pensamiento matrístico que subyace como evocación del paraíso perdido. Dicha evocación es la que funciona como *motivo central organizador y orientador* de toda la obra e identifica a su autor en lo étnico, en lo social, en lo político ideológico y axiológico como portador, concededor y divulgador de su historia y su cultura.

6.5. El estudio de imágenes, símbolos, figuras retóricas y carga mitológica de la obra permiten asegurar que la misma responde al *régimen simbólico nocturno diseminatorio*. Esto es congruente plenamente con el carácter matrístico desvelado en el análisis. Se asocia a una arquitectura mitológica centrada en lo que podría llamarse religión de la naturaleza de clara inspiración ecuménica, incluyente, solidaria, complementaria y recíproca. Aunque se trata de una interpretación exegética de tendencias, temas, ideas y recursos retórico-simbólicos; las creaciones contenidas en este poemario, al igual que otras similares de poetas indígenas guatemaltecos, confirman lo que parece ser una



corriente poética reciente, reflejo del subconsciente colectivo maya.

6.6.El poemario *Palabras mayas* de Gaspar Pedro González, como parte de esta corriente estética indígena, legitima el llamado resentimiento como expresión de resiliencia y como derecho a la recuperación de su verdad y memoria histórica. En tanto *resiliencia*, presupone y posibilita la *reestructuración de la psique individual y colectiva y la recuperación y reelaboración* de los propios sistemas simbólicos y de significado. En tanto derecho implica sobreponerse al sufrimiento y a la segregación de su cultura para enfrentar el despojo y la colonización o neo colonización con la *cultura matrística como reformulación humanizadora* del proyecto de vida individual y colectiva.



Diseño de la portada del libro elaborada por el propio autor del poemario.

7 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

7.1. Obras consultadas

1. CABARRÚS PELLECCER, Rafael. En la conquista del ser. Editorial Cedim, Guatemala.1998.
2. CAMPBELL, JOSEPH. El héroe de las mil caras. Fondo de Cultura Económica, México,1997.
3. CASCÓN MARTÍN, Francisco. El comentario lingüístico. Editorial Cátedra, Madrid. 1997, 10a edición
4. CHOMSKY, Noam. Problemas actuales en la teoría lingüística. Editorial Siglo XXI, México,1990.
5. COURTÉS, Joseph. Análisis semiótico del discurso. Editorial Gredos, Madrid, 1997.
6. D'INTRORNO, Francisco. Sintaxis transformacional del español. Editorial Cátedra, Madrid, 1990.
7. DIAZ CASTILLO, Roberto. Cultura popular y lucha de clases. Editorial Casa de las Américas, Habana, 1987
8. DURAND. Gilbert. Estructuras antropológicas del imaginario. Ediciones Taurus. Madrid, 1981.
9. ELÍADE, Mircea. Lo sagrado y lo profano. Editorial Paidós, Madrid, 1998.
10. ENGLAND, Nora. Introducción a la lingüística: idiomas mayas. Editorial Cholsamaj, Guatemala, 2002
11. FERRERAS, Juan Ignacio. Fundamentos de la sociología de la literatura . Editorial Cátedra, Madrid, 1988.
12. FUENTES RODRÍGUEZ, Catalina. El comentario lingüístico textual. Arco-Libros. Madrid, 1998..
13. GARCÍA, Rolando. El conocimiento en construcción. Editorial Gedisa, Guatemala,1999.
14. GONZÁLEZ, Gaspar Pedro. Kotz'ib' (Nuestra literatura maya). Editorial Yaxte', Palo Verde, California, EE.UU., 1997.

15. GONZÁLEZ, Gaspar Pedro. Palabras Mayas. Editorial Yaxte', Palo Verde California, EE.UU., 1998.
16. GONZÁLEZ, Gaspar Pedro. El retorno de los mayas. Editorial Yaxte', Palo Verde California, EE.UU., 2000.
17. GONZÁLEZ, Yalotl. Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica. Editorial Larousse, México, 1995.
18. GRAMSCI, Antonio. Antología. Editorial Siglo XXI, México, 1999.
19. GULIAN, C.I. Por el desarrollo de la teoría marxista de la cultura, Cuadernos de Arte y Sociedad. Editorial Arte y Literatura. Habana, Cuba, 1975.
20. KAYSER, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria. 7ª Edición. Editorial Gredos, Madrid, 1992.
21. LABRADA, María Antonia. Estética. Editorial Eunsa. Ediciones de la Universidad de Navarra. Navarra, España, 1998.
22. LEON Portilla, Miguel. Literaturas Indígenas de México. Segunda Edición 1992. Editorial Mapfre-América. Fondo de Cultura Económica. México, primera reimpresión 1995.
23. MARX, Carlos & ENGELS, Federico. Obras escogidas Tomo I Edición en español. Editorial Progreso. Moscú, 1951.
24. MORIN, Edgard. La mente bien ordenada. Editorial Seix Barral. Provenza, Barcelona, 2000.
25. OKMA. Maya chii'. Editorial Cholsamaj. Guatemala, 2001.
26. PANOFSKY, Erwin. Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance, Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln, Dumont Verlag, 1975
27. PARKISON ZAMORA, Luís. Narrar el Apocalipsis. Fondo de Cultura Económica. México, 1999.
28. PAYERAS, Mario. Los pueblos Indígenas y la Revolución guatemalteca. Editorial Magna Terra. Guatemala, 1992.
29. PNUD. Informe Nacional de Desarrollo Humano 2005 "Diversidad Étnico-cultural". PNUD-Guatemala. 2006.
30. PRADA OROPEZA, Ramiro. Literatura y realidad. Fondo de Cultura Económica Universidad de Puebla. México, 1999.

31. PRIGOGINE, Ilya. Tan solo una ilusión. Editorial Tousquets. Barcelona, 1997.
32. PRIGOGINE, Ilya. El fin de las incertidumbres. Editorial Andrés Bello. Santiago de Chile, 1998.
33. ROMERA CASTILLO, José. El comentario de textos semiológico. Sociedad general española de libros. Madrid, 1999
34. ROSENTHAL Y LUDIN, Diccionario filosófico abreviado. Quinto Sol. México, 1990.
35. RUIZ, Yolanda & BALASCH, Enric, Diccionario de Mitología Universal. Editorial Susaeta. EdicionesTikal. Madrid.
36. WILLIS, Roy, Mitologías del mundo. Editorial Taschen. Tailandia 2007.
37. COOPER, Jean J. Diccionario de símbolos. Editorial Gustavo Gili. Barcelona 2004
38. HUSSAIN, Shahrukh. La Diosa, Creación, fertilidad y abundancia, mitos y arquetipos femeninos. Editorial Taschen. Singapur, 2006.
39. GREIMAS & COURTÉS. Diccionario razonado de la Teoría del lenguaje. Editorial Gredos. Madrid 1991.

7.2. Periódicos, Revistas y otras publicaciones

40. MORAIS, Federico. Verde, el ojo de Abularach. Colección nuestros países. Serie Estudios. Casa de las Américas. Habana, Cuba, 1990.
41. DURAND, Gilbert. El retorno del mito. Famecos No. 23. Facultad de Comunicación Social, Universidad Católica de Río Grande Do Sul. Brasil. Abril 2004.
42. QUIROL, José María. El problema del lenguaje plástico: notas sobre la doble articulación del signo pictórico. Signa No.3. Asociación Española de Semiótica. Madrid, España, 1994.
43. ROMERA CASTILLO, José. Repertorios extraverbales en la comunicación literaria. Signa No. 3. Asociación Española de Semiótica. Madrid, España, 1994.
44. I CONGRESO de Literatura Indígena de América. Editorial B'ayb'ey. Guatemala. 1998

45. II CONGRESO de Literatura indígena de América. Editorial B'ayb'ey
46. II ENCUENTRO Nacional de Escritores en Lenguas Indígenas. Memoria. Dirección General de Culturas Populares del Estado de Chiapas, México. 1991
47. COMUNIDAD Lingüística Q'anjob'al. Academia de Lengua Mayas de Guatemala. Vocabulario q'anjob'al. Guatemala 2003.
48. COMUNIDAD Lingüística Q'anjob'al. Academia de Lenguas Mayas. Gramática Descriptiva Q'anjob'al. AIMG. Guatemala 2005

7.3. Referencias en la red electrónica (Internet)

49. ARIAS, Arturo. La literariedad, la problemática étnica y la articulación de discursos nacionales en Centroamérica. University of Redlands. EE.UU, 2001. istmo@acs.wooster.edu
50. EL PERIÓDICO. Redacción de. Tres días de protagonismo para la literatura centroamericana. El Periódico. Guatemala, Abril 16 2007. redaccion@elperiodico.com.gt
51. MILLER Michael. Construyendo el futuro con vista al pasado: Las novelas de Gaspar Pedro González. Universidad de Michigan. EUA, 2000. [www. Millar/aDumich.edu](http://www.Millar/aDumich.edu).
52. LEÓN PORTILLA, MIGUEL. La visión de los vencidos. <http://biblioweb.dgsca.unam.mx/libros/vencidos/intro.html>
53. PEÑALOSA Fernando.. La literatura maya, Tres perspectivas. Yax Te' Foundation. Rancho Palos Verdes, California, Estados Unidos, 2000. www.yaxte.edu/peñalosa/gaspar.doc
54. SITLER, Robert. Entrevista con Gaspar Pedro González (Interview with the first Mayan novelist). Stetson University. EE.UU. 1995. www.stetson.edu/rstler/cv/gasparint.doc

55. BARTHES, Roland, Retórica de la Imagen.
clasesjuanmanuelgonzalez.pbworks.com/f/retorica.pdf.
56. UNGERER F & SCHMIDT H. Introduction to Cognitive Linguistics. New York: Adisson Wesley Longman 1996.
57. BOYLE, Carlos. El siglo de la fraternidad.
<http://elsiglodelafraternidad.wordpress.com/tag/el-siglo-de-la-fraternidad/>
58. BEARSDSLEY, Monroe, Aesthetics Problems on the Philosophie of Criticism. New York Harcourt Brace and word. 464-470. <http://books.google.com.gt>
59. ANLEU HERNÁNDEZ, Claudia María, *Resilencia: la fuerza de la vida*. Guatemala, 2005 . F&G Editores.



8. ANEXOS

8.1.- Los fragmentos originales traducidos por el autor de esta tesis directamente de la obra de Erwin Panofsky en alemán.

El texto original en alemán citado en la página 21:

Überträgt man die Resultate dieser Analyse aus dem Alltagsleben auf ein Kunstwerk, kann man in seinem Sujet oder seiner Bedeutung die gleichen drei Schichten unterscheiden:

- 1. Primäres oder natürliches Sujet [...]*
- 2. Sekundäres oder konventionales Sujet.[...]*
- 3. Eigentliche Bedeutung oder Gehalt. [...](26:38-40)*

El texto original en alemán citado en la página 21:

Die so entdeckte Bedeutung mag die eigentliche Bedeutung oder der Gehalt heißen; sie ist wesentlich, während die beiden anderen Bedeutungsarten, die primäre oder natürliche und die sekundäre oder konventionale, erscheinungshaft sind. Man kann sie definieren als ein einigendes Prinzip, das sowohl dem sichtbaren Ereignis wie seiner verständlichen Bedeutung zugrunde liegt und sie erklärt und das sogar die Form bestimmt, in der das sichtbare Ereignis Gestalt annimmt. Diese eigentliche Bedeutung oder der Gehalt liegt normalerweise so sehr über dem Bereich des bewußten Wollens, wie die ausdruckshafte Bedeutung darunter liegt.. (26:38)

Texto en alemán citado en la página 22:

Die ikonologische Interpretation schließlich erfordert mehr als nur eine Vertrautheit mit bestimmten Themen und Vorstellungen, wie sie durch literarische

Quellen übermittelt wurden. Wenn wir die Grundprinzipien erfassen möchten, die sowohl der Wahl und der Darstellung von Motiven wie auch der Herstellung und Interpretation von Bildern, Anekdoten und Allegorien zugrunde liegen und die sogar den angewandten formalen Anordnungen und technischen Verfahren Bedeutung verleihen, können wir nicht darauf hoffen, einen einzelnen Text zu finden, der mit jenen Grundprinzipien so übereinstimmt, wie Johannes 13, 21ff. mit der Ikonographie des letzten Abendmahls übereinstimmt. (26:48)

Texto en alemán citado en la página 24:

Ikonologie ist mithin eine Interpretationsmethode, die aus der Synthese, nicht aus der Analyse hervorgeht. Und wie die korrekte Feststellung von Motiven die Voraussetzung ihrer korrekten ikonographischen Analyse ist, so ist die korrekte Analyse von Bildern, Anekdoten und Allegorien die Voraussetzung für ihre korrekte ikonologische Interpretation – es sei denn, wir haben es mit Kunstwerken zu tun, in denen der ganze Bereich des sekundären oder konventionalen Sujets ausgeschaltet und ein unmittelbarer Übergang von Motiven zum Gehalt bewirkt ist, wie es bei der europäischen Landschaftsmalerei, bei Stilleben und Genremalerei der Fall ist, gar nicht zu reden von 'nichtgegenständlicher' Kunst. (26:42-43)

Texto original en alemán citado en la página 24:

Zum Schluß: Wenn wir uns sehr streng ausdrücken wollen (was natürlich bei unserem normalen Reden oder Schreiben, wo der allgemeine Kontext Licht auf die Bedeutung unserer Wörter wirft, nicht immer nötig ist), müssen wir zwischen drei Sujet – oder Bedeutungsschichten unterscheiden, deren unterste gewöhnlich mit Form verwechselt wird und deren zweite das spezielle Gebiet der Ikonographie im Gegensatz zur Ikonologie ist. In welcher Schicht wir uns auch bewegen: Unsere Identifizierungen und Interpretationen hängen von unserer subjektiven Ausrüstung ab, und aus diesem Grund müssen sie durch eine Einsicht in historische Prozesse ergänzt und korrigiert werden, deren Gesamtsumme man Tradition nennen könnte. (26:49)

Texto original de cuadro sinóptico propuesto por Panofsky para explicar su método (en alemán) citado en página 25.

Gegenstand der Interpretation	Akt der Interpretation	Ausrüstung für die Interpretation	Korrektivprinzip der Interpretation (Traditionsgeschichte)
I Primäres, oder natürliches Sujet (A) tatsachenhaft, (B) ausdrucks-, das die Welt künstlerischer Motive bildet	Vor-ikonographische Beschreibung (und pseudoformale Analyse)	Praktische Erfahrung (Vertrautheit mit Gegenständen und Ereignissen)	Stil-Geschichte (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen Gegenstände und Ereignisse durch Formen ausgedrückt wurden)
II Sekundäres oder konventionales Sujet, das die Welt von Bildern, Anekdoten und Allegorien bildet	Ikonographische Analyse	Kenntnis literarischer Quellen (Vertrautheit mit bestimmten Themen und Vorstellungen)	Typen-Geschichte (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen bestimmte Themen oder Vorstellungen durch Gegenstände und Ereignisse ausgedrückt wurden)
III Eigentliche Bedeutung oder Gehalt, der die Welt 'symbolischer' Werte bildet	Ikonologische Interpretation	Synthetische Intuition (Vertrautheit mit den wesentlichen Tendenzen des menschlichen Geistes), geprägt durch persönliche Psychologie und 'Weltanschauung'	Geschichte kultureller Symptome oder 'Symbole' allgemein (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen wesentliche Tendenzen des menschlichen Geistes durch bestimmte Themen und Vorstellungen ausgedrückt wurden)

8.3.- Selección de algunos poemas relacionados con la cosmovisión del autor.

IXIM IXIM

Yet max kawxikan yib'an q'inal yuj heb' Komam, kaneb' max yun yilikanoq: kaq, q' eq, saq, q'an.

Naq winaq, yin ixim max el skawxi.

Elelb' a, kaq ixim, okelb' a, q' eq ixim, ajelb' a, saq ixim, ayelb' a, q'an ixim.

Ka max swechon xala txutx ixnam lxchel kaneb' nal tx'oqtx'oq yili.

Jun ch'an telan kawej :
skawejal masanil konob'
yul skaneb' al xikin yib'an q'inal

EL MAIZ

Cuando los dioses crearon el mundo, lo crearon de cuatro colores: rojo, negro, blanco y amarillo.

El hombre fue hecho de maíz.

En el oriente, el maíz rojo,
en el occidente, el maíz negro,

en el norte, el maíz blanco y en el sur, el maíz amarillo.

La diosa lxchel, molió en la piedra cuatro mazorcas de colores distintos.

Y como resultado, una sola masa: la del género humano en los cuatro rincones de la tierra.

K'U YETOQ XAJAW

Komam K'u yetoq Kotxutx Xajaw
max yojtaqne heb'sb'a yet tax payxa. Ka max apni
Komam K'u sk'atan Xajaw yochen stz'ub'on sti'.

Ha xala max el ruynaj yetoq skol
Ka max yeb'en el sb'a yintaq tx'otx'tx'otx', Kay-
tu max yun yelkan yich jun uqtejb'ahil ti' Hatok'al
hoq lajwoq yib'an q'inal.

Nani', yet ay owal satkan Xiwil b'isk'ulal xol konob'
Sat tx'otx':
Ch'ok aw yuj anima yaq'on kolwal yin Kotxutx,
Chi ok q'a', ka ch'alitoq ¡Juuuuuy!, ¡HÜÜp!.. Hatok'al
chi k'ixwi aj Komam ka chi sb'eqoni.

Kaytu yalon heb'jichmam.

EL SOL Y LA LUNA

Nuestro padre sol y nuestra madre luna se conocieron en un tiempo remoto. El padre sol se acercó a la luna y la quiso besar.

Ella salió corriendo con su rebozo
Y se escondió detrás de la tierra, Así comenzó esta persecución
Hasta el fin de los tiempos.

Ahora, cuando hay lucha (eclipse) en el cielo Hay sus-
tos entre los hombres En la tierra:

La gente grita para ayudar a nuestra madre,
Se hacen fogatas, se envía fuerza ¡Juuuuuy!, ¡Hiiiiip!..
Hasta que el padre sol se avergüenza y la suelta. Así cuentan nuestros abuelos.

STXOLIL Q' IN

Ka chi jaqchaj snahil b'ay xehej al,
ek' stx'oxonsb'a jan heb' cham icham yajawil
haxkawal sb'eyek' heb' xol yib' an q' inal.

Hata tu max yaq' kajay heb' sb'a
yintaqtatoq jan b'ay manchaq nachajelapnoq,
haxka k' oj,
haxka tz' up,
haxka joyalej
max yak sq'utoq xotan ok yin.
Tox, yajawil kamich chi staynen b'ay smojonal xol
skawil anima kayti'
yetoq bay junxa kamb'al chi apni okoq.

Chej, yiqomal heb' cham ora, sb'ey k'ultaqil chej,
stoj txaktxon k' ultaqil chej, yek' xuyuyoq no yulaq
sb'ehal witz, b'ay kajan heb'.
Lamb' at, sq' anb' inaqil el yib' an q' inal, yet chi
k'exb'oj junan tuqan yul ab'il b'ay chi q'anb'i el
masanil anima yalji.

Mulu', ajtxaj, ajti' yin junan txajul q'anej
chi allay yetoq heb' icham winaq yin
txaj ch'ajapnoq satkan yetoq smub'al jaq'b'al.

Elab', tx'i kupan stilaq mimeq na staynemal yet
heb' ichmamej, staynemal skaneb' al xikin, yib'an
q'inal yet heb' cham yajawil.

B'atz', heb' wojb'atz chi ek'jab ek'
satkan xolaq najat waykan, yek' t'unlab'oq, stay-
nen skawil heb' konob' kayti'.

Iyub', ehej chi k' uxontoq yek' yib' an q' inal,
haxkawal sjutx'chajtoq ixim ixim yuj ch'en txajul
ka' b'ay chi kawxi heb' anima yuj tiohx.

B'en, yajawil te aj yulaq yib'an q'inal sjolom, smi-
manil tiohx, icham winaq jpan yel skwenta tzetaq
hoq uj sat tx' otx' .

CALENDARIO

Se uhren los mundos en Xib'alb'a,
y tm desfile de dioses viejos
marcha por los laberintos de los k'atunes.

Construyeron sus moradas
jtus de una cortina de misterios, de máscaras,
de plumas, do escamas
y mantos con que se cubrieron los Señores.

Tox, que controla las fronteras entre la existencia de
aquí y la existencia del más allá de la vida de los mor-
tales.

Chej, cargador de los dioses, caminar de venado, ga-
lopar de venado, tropel de venados, desfilando entre
senderos de héroes y dioses.
Lamb'at, color de los tiempos amarillos, ubicación de
ricas estaciones y
destiladera de la existencia de los hombres.

Mulu', sacerdote interlocutor y dueño de la palabra
sabia, la palabra sagrada
que sube a lo alto entre ofrendas de humo.

Elab', perro guardián de los grandes portones de los
templos, de las fronteras, y de las esquinas del yib' an
q' inal.

B'atz', los monos de las constelaciones que se incrus-
tan en el firmamento, meciendo los columpios de los
destinos.

Iyub', diente divino que carcome el tiempo, como
mascan los dientes los granos de maíz triturado para
germinar la existencia.

B'en, cañero simbólico con cabeza y cuerpo de dios,
recorriendo la tierra, para labrar los destinos

YILI YIB' AN Q' INAL

¿Tzet yojtaq heb' tzetb' il wilon yib' an q' inal?

Ta yul hinsat,
ta yul hinq'ab', ta b' ay hinpixan.

Manto lajwinaq hoq skawxi yib'an q'inal: toltolatan sjataxi,
chi jay yichkan junjun sq'inib'yalil, chi ek' jib'an yin tuqanil haxka hayej.

Yet chon toj sat tx'otx' ta b'ay jan waykan, ay jun b'ehal chi toj yul snab'al naq winaq.

Yintaqtatoq junan tzet txekel, yintaqtatoq jan tze-taq yet,
ay pim chew manchaq uj yillayi, tok' al chi jilteq yul konab'al.

Yet max elkan yich,
yet max jaqchaj stihal yib'an q'inal sat kan,
ka max ayol tixhnaj ch'en, an kaq, te te', no kar, txuk' chej, no wax, no ib'atx, sq'inib'yalil, yek' jan ab'il... Hatonwal skawil junan tzet tet janoq, xan hapax b'ay janoqxa, tok'al yesal skani.

Masanil jan tzet chi b'ili, chi yi skaq'e' yib' an sat tx' otx' tx' otx', yuninal tx' otx' yeji. Palta b'ay chi lajwi stxekloj junan tzet tu',
hatu ayek' jun Cham:
Cham manchaq ali sb'i,
Cham ayk'al ek' masanil b' aytaqlaq, Jun Mamej,

Jun Txutxey, Cham Yajawil masanil.
Yujtu xin, max allaykan yechejtax max el yich tol kalan hoq yun stoj q'anej yetoq mub'; tol hata yul sat no tukur max kawb' ikan yej skawilal naq winaq;
max kankan yin anima tol hoq yiq spixan junjun yet ka manhoq k' ayek' oq.
Yujk'alton jantu, xan tx'oq chi yun
j ilon yib' an q' inal, tx'oq yechel, tx'oq smimanil

COSMOVISIÓN

¿Qué saben ellos cómo construyo mi mundo?

Desde mis ojos,
desde mis manos,
donde mi corazón.

El mundo no está hecho:
se va haciendo,
viene sobre el horizonte cada mañana,
y pasa sobre nosotros en ciclos como las olas.

Para Ir de la tierra a los astros,
se va por la vereda hacia el interior del hombre.
Más allá de las cosas visibles,
más allá de la materia
hay gruesos cristales invisibles
que solo se perciben desde dentro.

En el principio,
cuando se abrieron las compuertas del mundo de arriba, llovió piedras, flores, bosques, peces, venados, gatos de monte, armadillos, amaneceres, primaveras...
Seres definitivos para unos,
mientras que para otros, tan solo primeras imágenes.

Todo cuanto se mueve y respira sobre la faz de la tierra, es hijo de la tierra. Pero mas allá de los límites de las cosas,
está Él, que ES,
El que no se menciona su nombre,
El que tiene su morada en cualquier parte,
El Padre y La Madre,
El poderoso Ajaw, dueño de todo.
Por eso quedó establecido desde el inicio que los discursos se escribieran con humo; que el destino de los hombres quedara cautivo dentro de los ojos de los búhos; y que cada persona portara su propio nawal para no andar solitario.
Y por estas cosas, vemos al mundo de diferente color, forma y tamaño

8.4.-Entrevista dada por Gaspar Pedro González a Robert Sitter del departamento de lenguas extranjeras de la Universidad de Stetson, EUA.

Gaspar Pedro González es autor de la novela *La otra cara* que se publicó por primera vez en 1992 y es considerada como la primera novela por un escritor maya. Esta entrevista se llevó a cabo el 11 de mayo de 1995 en la Ciudad de Guatemala donde el Lic. González trabaja para el Ministerio de Cultura.

RS: ¿Podiera Ud. hablar un poco sobre su vida?

GPG: Algunos, cuando leen mi novela creen que es una autobiografía. De alguna manera hay partes de mi vida que sí se relacionan con mi obra. Por ejemplo la etapa inicial, esa educación inicial que absorbí en el seno del hogar. Nací en el año '45 en San Pedro Soloma en el departamento de Huehuetenango. Nací en un día muy interesante cuando por las primicias de la tierra se hace una ceremonia. El día se llama Ox Tz'ikin en el calendario maya que quiere decir "tres pájaros." Y dicen los sacerdotes que estudian esto que este "tz'ikin" es en otros contextos el espíritu, la creatividad, la iniciativa, todo eso que no es tangible, no es material. También dicen que todos que nacen en ese día tienen esas tendencias. Son como los horóscopos para la cultura occidental.

Pasé buena parte de mi vida de niño en la comunidad. La mayor parte de lo que escribo es real, no imaginario. Yo lo viví. Luego tuve un contacto con la educación escolar en esa época cuando no había un programa de educación bilingüe para los maestros ni había un programa de entrenamiento previo para poder aprender el español. Pues me estuvo un poco brusca la educación. Dejé el hogar, la familia, y la comunidad. Unos misioneros católicos me dieron una beca para estudiar fuera, en la ciudad de Huehuetenango. No había terminado la educación primaria. Los jóvenes allí venían de diferentes partes del departamento. Allí participé en un concurso sobre preguntas de catecismo. Después del concurso el obispo vino y me dijo, "¿No te gustaría ir al seminario? Podemos darte una beca hasta que termines tus estudios." Yo dije, "Voy a consultar esto con mis padres." Hice un viaje a Soloma y les expliqué todo a ellos y aceptaron la idea. Les dije a los maestros, "no tengo ninguna seguridad de que voy a ser sacerdote pero si Uds. me dan los estudios, los acepto." De allí fui a Quetzaltenango para continuar. Pero, para seguir una carrera sacerdotal tiene que haber las condiciones económicas, sociales, y culturales favorables. En mi caso era totalmente diferente. En primer lugar yo venía de una cultura totalmente distinta y por eso sentí que era un poco tambaleante la situación para mí. Al terminar el bachillerato les dije a las autoridades que tenía que regresar a mi familia. Mas pronto, me fui para México y allí estudié el arte y la cuestión de la cultura. Fui a la Escuela de Bellas Artes en la capital. En mis estudios me gustaron la música y la pintura en particular. Después de tres años allí me vine para Guatemala y me puse a trabajar desde el año '71. Me puse a trabajar como diseñador para un programa del gobierno con artesanías. Ahora llevo más de 20 años de trabajar en diferentes instituciones del gobierno. Creo que este año me voy a retirar a la vida privada para dedicarme a la literatura maya y a trabajos culturales, especialmente de la cultura q'anjob'al.

Aquí en Guatemala me casé con mi esposa que es del área de los chortís cerca de la frontera con Honduras. Tuvimos tres hijos. Mis hijos están bien identificados, mi esposa está bien identificada, con la cultura maya. Pero creemos que debe de haber una reconstrucción de la cultura en el sentido de que no solamente lo externo es lo más importante, sino también esa parte espiritual, sobre todo en la preparación de recursos humanos en la tecnología y las ciencias para que el maya no solamente sirva de distracción turística sino que también aporte en el futuro sus conocimientos y su sabiduría y tal vez adapte o descubra esa tecnología que manejaron los abuelos en alguna época y revivirla para poder adaptarla a la tecnología actual. Entonces habrá una nueva generación de mayas que van a trabajar para la reconstrucción de la sociedad. Nuestro libro sagrado Popwuj dice, "Que todos se levanten, que se llamen a todos. Que no haya ni un grupo

ni dos que se quede atrás de los demás.”

RS: Ahora quisiera ir directamente a su novela *La otra cara*. ¿Cuándo fue escrita y cómo llegó a publicarla?

GPG: La novela me fue madurando durante varios años. Siempre estaba con deseos de escribir. Hacía algunos apuntes en años anteriores y luego hubo una época de estancamiento en que no pude avanzar porque en primer lugar no tenía ninguna perspectiva para poder publicar. En segundo lugar había una etapa en la vida política de Guatemala en que ningún escritor, mucho menos un maya que escribiera, tuviera ciertas garantías de vivir libre y tranquilo. Entonces los borradores los metí en una caja de cartón y los guardé de la década de los ochenta para los noventa.

RS: ¿Así que Ud. ya tenía la novela casi lista antes de los ochenta?

GPG: Efectivamente, en 1978 hubo un intento de quererla publicar. Pero alguien me dijo, “Mejor espere-
mos un poquito.” Porque ya había comenzado la situación conflictiva de la vida política del país. Entonces, cuando vino la violencia de los ochenta cualquier persona que tuviera un papel o marcadores en su casa se ponía en peligro su vida. Por lo tanto yo no quise publicarla en esa época. Hasta que vino el movimiento de los años noventa acerca de la reivindicación cultural y venía avanzando aceleradamente el acontecimiento de 1492-1992, la conmemoración de los quinientos años. Entonces empecé a pensar que era una época oportuna para publicar esto. Pero tenía un poco de indecisión por una parte. Por otra parte no tenía recursos económicos para publicarlo. Entonces acudí a un amigo que está en Antigua, Steve Elliott. El tenía un programa CIRMA (Centro de Investigaciones Regionales Mesoamericanas) en que publicaba estudios científicos. Pero mi obra no es de esta categoría. El me dijo, “Vamos a ver cómo se puede hacer esto. Por lo menos le voy a ayudar con el texto, la transcripción en q’anjob’al en particular. La etapa de corrección y de introducir la información en la computadora duró un año. Posteriormente Elaine Elliott hizo la traducción al inglés que fue publicado este año por Yaxte’ Press.

RS: ¿Entonces Ud. ya tenía la novela escrita en castellano?

GPG: Sí, y en q’anjob’al también. La escribí en q’anjob’al. Pensé la novela en q’anjob’al. Pero la iba traduciendo, capítulo por capítulo, al español. El q’anjob’al fue lo último que se metió en la computadora porque la mayor posibilidad de publicar la novela era en español. Empezamos a tocar puertas en varias instituciones y no recibí ninguna respuesta hasta que llegué al Ministerio de Cultura. Allí había un señor que está bien indentificado con la cultura maya. Estaba de Vice Ministro en esa época y tuve una entrevista con él. Me dijo, “Bueno, déjeme una copia de su trabajo y voy a enviarla a nuestro consejo editorial.” Había en el consejo cinco escritores ladinos, personas no indígenas. Yo tenía pocas esperanzas. En tres semanas, el señor me dijo, “Tenemos buenas noticias.” Pero muy pronto ese señor dejó su puesto y yo no sabía quién iba a sustituirlo. Nadie sabía dónde estaba el manuscrito. Pasaron tres o cuatro meses sin que yo tuviera noticias de mi trabajo. A fin de cuentas tuve que comenzar todo de nuevo y el nuevo jefe finalmente aprobó el proyecto.

Yo tenía la intención de que para el doce de octubre fuera la entrega del libro. No sabía cómo pero tenía que ser para esa fecha y así salió. Ese día en Antigua hicimos una fiesta. Llegaron amigos q’anjob’ales, amigos mayas, amigos extranjeros y ladinos. Al fin se logró mi objetivo. Esa es la parte de la lucha de uno que no tiene muchos recursos, que no tiene mucha influencia en la sociedad para lograr una publicación. Creo que fue una buena experiencia de fortalecer mi espíritu de lucha en sentido de no darme por vencido. Eso es muy importante. Yo les hablo a muchos amigos mayas que tienen la misma experiencia y les digo, “Hay que luchar. Si Uds. se dan por vencido no logran llegar a la meta.”

RS: Se dice que su trabajo *La otra cara* es la primera novela que haya escrito un autor maya. ¿Es cierto eso?

GPG: Hasta donde yo tengo conocimiento, sí. Ha habido escritos sobre los mayas por personas no mayas. Pero una novela de esta naturaleza, escrita en idioma maya, es, hasta yo sé, la primera. Hay una novela, por ejemplo, Juan Perez Jolote, que habla sobre los mayas tzotziles pero es una obra escrita por un autor ladino, o como *El destino del indio* de Oliver La Farge, una novela sobre los mayas de Chiapas y Guatemala.

RS: ¿Con qué intención escribió Ud. esta novela?

GPG: Creo que es importante recordar los objetivos que pretendí yo alcanzar con la obra. Aparte de la necesidad de expresión artística y estética, es en cierto sentido la denuncia de la situación social y especialmente dar a conocer la cultura maya q'anjob'al. Por eso, los que estudian la literatura en la actualidad, al menos en Guatemala y en Centroamérica, creen que hay una nueva tendencia en nuestra literatura que es la testinovela. Cae *La otra cara* dentro del género de testinovela porque es un testimonio de explotación y marginación que se da para la sociedad maya en general. Tal vez se puede aplicar para toda la sociedad indígena americana pero en particular para los mayas y muy en particular para los q'anjob'ales que han vivido una situación muy difícil en su sobrevivencia en esta parte del país. Esos son los principales objetivos. Y ahora creo que he madurado un poquito a través de estos años. Creo que voy a tener que enfocar una nueva tendencia literaria en cuanto a revitalizar, retomar el lenguaje, el estilo, la forma de la escritura de los mayas antiguos. Ese es mi propósito de aquí en el futuro. Estamos trabajando con unos estudiantes mayas en la universidad que llevan un curso de Literatura Maya y la Tradición Oral. Trabajamos con base en algunas muestras que nos quedan como el Popwuj y los Chilames que nos dan la idea de cómo hablaban nuestros abuelos, cómo era la literatura antigua. Aunque siempre existe evolución dentro del arte literario.

RS: Ud. dijo que escribió la novela en q'anjob'al y que la iba traduciendo al castellano. ¿Encontró Ud. alguna dificultad en ese proceso de traducción?

GPG: Afortunadamente, manejo más o menos los dos idiomas. Yo he vivido en los dos mundos. Entonces no me fue muy difícil. Sin embargo, los idiomas mayas son muy pragmáticos, son concretos. Las cosas muy teóricas, muy especulativas en el concepto maya son relativamente pocas. Entonces tuve un poco de dificultad en cuanto a adaptar ciertas cosas al castellano. Pensé la novela en maya y cuando tuve que trasladar eso, había que no ser tan materialista en español sino que trabajarlo un poco más teóricamente. Por ejemplo, conceptos como el amor, como Dios, y las cosas metafísicas son algo difíciles de escribirlos con palabras mayas.

RS: No entiendo eso. En mi contacto con el mundo maya he encontrado que esos componentes de la vida son mucho más desarrollados entre los indígenas que en la cultura ladina.

GPG: En nuestra cultura esas experiencias se viven. En las lenguas mayas las cosas se llaman por su nombre material. El amor, por ejemplo, no tiene traducción en idioma q'anjob'al. Pero no es que no existen esas experiencias. Se viven. No es para ser analizada o conceptualizada críticamente. Más bien, son situaciones vivenciales. Por eso, cuando escribí la parte de la novela en que Luín y Malín se enamoran, me di cuenta de lo que significa el amor para una sociedad más compleja y sofisticada. Pero para los mayas es sentir, experimentar y vivir. No se dicen palabras, se vive, se baila, se transporta a un mundo espiritual internamente al son de la marimba. Esa noche cuando ellos bailan por primera vez, ellos no se dicen palabras. No hay discurso y palabras muy bonitas. Más bien son sentimientos que se experimentan. Cuando tenía que trasladar todo eso al español yo recurrí a la poética, a la lírica, a la retórica en castellano. Por estas

razones, cuando escribía la novela a veces me adelantaba un poco en español para que no se me fuera la idea. Sin embargo, existen formas de decir estas cosas con el paralelismo maya que existe en nuestra literatura oral. Hay recursos literarios mayas como la repetición. Hay figuras literarias que tuve que estudiar para poder adaptar estas ideas al maya. Es un poco irónico porque en q'anjob'al no es muy común dar discursos, digamos, poéticos. La cultura nos ofrece otro tipo de retórica que está en manos de los ancianos que lo utilizan en forma ceremonial y ocasiones especiales.

Cuando estoy en clases con estudiantes mayas les doy un ejercicio en que les digo que piensen, por ejemplo, en lo que sienten cuando una persona se muere, un sentimiento muy profundo. Es un ejercicio un poco rústico, ¿no? "Ese sentimiento, ¿cómo lo dirían Uds. con palabras mayas?" Porque lo que se hace es llorar. Hay tal vez otras sociedades que no lloran pero es la costumbre de nosotros. Llorar es nuestra forma de expresión. ¿Pero cómo se diría eso en palabras habladas o escritas? Son temas de esta literatura de los mayas.

RS: En la novela ¿qué es el significado de organizarla en trece capítulos?

GPG: Quiero relacionar eso con las primeras y las últimas palabras del libro. La cultura maya fundamentalmente está basada sobre la cuestión del calendario y la relación con los dioses que toco algo en la novela. El Oxlajún Ajaw es el grado trece del dios máximo, hasta donde yo sé, del maya antiguo y del q'anjob'al aunque en otras comunidades mayas actuales no le dan mucha importancia al Ajaw. Pero Ajaw es la deidad más importante, o Señor, del calendario maya. Entonces, el día trece Ajaw nace Luín y el día trece Ajaw muere él al final del libro. ¿Qué pasa con los capítulos? Son trece capítulos y de alguna manera esos capítulos están organizados de acuerdo a los trece grados que recorren los dioses o los señores del calendario.

RS: ¿Qué opina Ud. de los varios novelistas que han escrito sobre el mundo maya, Miguel Angel Asturias en particular?

GPG: El Sr. Asturias obtuvo el Premio Nobel de Literatura precisamente por sus trabajos escritos sobre los mayas. A nivel latino-americano es considerado como uno de los mejores escritores. Pero nuestros mundos son completamente diferentes. El día en que haya más escritores mayas vamos a ampliar nuestros conceptos diferentes de Asturias. Nosotros, los mayas que más o menos hemos analizado la situación de él, creemos que los indígenas fueron un recurso que él toma como usa el barro el alfarero y hace lo que quiera con su materia prima para hacer obra de arte. Obviamente tiene, desde un punto de vista artístico, valor literario. Es un literato que utiliza un material que es el maya como lo hacen los pintores, escultores y artistas ladinos en la actualidad. Pero desde un punto de vista de su identificación con los mayas es otra cosa totalmente diferente. La tesis del Sr. Asturias es un trabajo científico donde no aparece el artista, el literato. Si Ud. conoce esta tesis ya no se ve la misma opinión que él tiene del maya. En este otro trabajo aparece cargado de estereotipos y prejuicios como cuando dice que el maya es un haragán, un sucio . . . El ve en la situación del "indio" una oportunidad para poder sobresalir él. Pero de ninguna manera valora aquella persona humana. Cuando viaja Miguel Angel Asturias a Europa, especialmente Francia, comienza a madurar y aprende a sentir la importancia de la civilización maya ante sus anfitriones. Su visión es una visión ladina sobre los mayas.

RS: ¿Entonces Ud. no cree que Asturias realmente haya entendido a los mayas?

GPG: Definitivamente no entendió y tampoco se identificó con ellos.

RS: Pero él intentó identificarse con los mayas, ¿no?, en particular en los '60.

GPG: Muchos otros pueden decir lo contrario pero, ¿qué ha sucedido? Asturias llega a Europa y ¿qué pasa? En los países europeos generalmente admiran a este país por la gran civilización maya. A Asturias no le convenía ante esos países ir en contra de la corriente de la visión de esa gente. En lo personal, por su tesis y por lo que él narra en sus libros, creo que sí trabaja muy bien el elemento maya. Es un artífice que puede construir. Como una olla muy bonita que hace de los mayas. Pero para nosotros, solamente fuimos un recurso utilizado, como sucede ahora con el turismo, personas e instituciones que utilizan elementos de la cultura indígena en sus giras al extranjero pero en su país se avergüenzan de ello.

RS: Así que para Ud., él no tenía la capacidad de captar el espíritu maya.

GPG: Creo que como todo artista era un buen observador de las manifestaciones externas. El superficialmente trabajó este elemento. Pero la única forma, creo, de ver al maya desde su mundo interno es participar en su vida. Así como Asturias, ha habido estudiosos y algunos antropólogos que han estudiado a los mayas desde un punto de vista superficial, como objetos de curiosidad, como objetos de arte que pueden ser convertidos en productos que pueden ser vendidos. Pero en el fondo no hay una identificación. Pero otros, como Oliver La Farge, Eric Thompson, Sylvanus Morley y muchos que han venido a convivir con la gente maya, tienen un gran valor. Hay que respetarlos porque elevan a un nivel de igualdad con cualquier ser humano a las sociedades que estudian.

RS: Hombres de maíz es una novela de mucha violencia. ¿Por qué será?

GPG: Hay cierta tendencia a “positivizar,” llamar a los indígenas hombres aguerridos. Con eso quieren construir una identidad nacional de valores. Está, por ejemplo, el caso de Tecum Umán. El ejército toma el elemento maya, crea un mito en torno a él. Y lo pone como modelo para que el maya se sienta atraído al ejército. Es un guerrero que defiende este país. Pero es una nación ¿de quién? Es una nación de unos pocos, para ladinos y sus beneficios y no para el beneficio del pueblo maya. Despectivamente dicen que los mayas tienen una cultura violenta, una cultura casi inhumana. Dicen que somos paganos, idólotras. Bueno, algo de eso hay en el libro de Asturias. Concretamente, creo que en Hombres de maíz ocurre este mismo fenómeno. Quiere describir nuestra sociedad en el extranjero, una sociedad que él escribe a su manera con su criterio personal y la pone ante el mundo de una manera bonita literariamente. Pero no tiene gran aprecio hacia el maya porque lo retrata sin su verdadero rostro. En La otra cara trato de desvirtuar estos estereotipos y presentar al maya con sus valores, sus angustias y su visión del mundo y de los hombres de esta parte del planeta.

RS: ¿Qué cree Ud. que son algunas de las diferencias más fundamentales entre las culturas maya y ladina?

GPG: El fenómeno indio-ladino no es estrictamente un fenómeno biológico o racial, más bien es un fenómeno sociocultural; producto de esquemas ideológicos coloniales que se impusieron sobre la sociedad maya. La cultura es el modo de pensar, el modo de sentir, el modo de creer y el modo de ser de un grupo humano en determinado lugar en determinada época. Los mayas tienen su historia de miles de años forjada en esta parte del mundo. Y su modo de pensar propio. Su modo de sentir, de creer y ser son propios. El otro grupo que surge, se crea en el vacío. No tiene historia. No tiene una base ecológica, una base filosófica ni una base ideológica propia.

Nuestra conexión con la tierra es fundamental. ¿Qué pasa con los paisanos que están en los Estados Unidos, en el sur de la Florida y en California? Están desconectados con su tierra. Han perdido ese “cordón umbilical” de unión con la tierra que es básica para la cultura.

También hay una serie de tradiciones orales como memoria colectiva que tiene nuestra cultura, que nutren la identidad. Por eso es importante ahora empezar a revitalizar esta tradición para que no se muera. Porque la otra conquista ahora es la conquista cultural.

RS: Actualmente, ¿cómo ve Ud. esa cuestión cultural?



GPG: Hay trabajo que tenemos que hacer fuertemente los que estamos comprometidos con esto. Hay proyectos para orientar a la sociedad maya para despertarla. Está despertando de una manera un poco desorientada porque son casi 500 años de oscurantismo, de noche. Hace mucho tiempo los actuales mayas sí quieren retomar su cultura pero ¿cómo? No se sabe cómo era la cultura auténtica. Tenemos que investigar para poder retomar lo que había. Tal vez no será totalmente igual. Estamos conscientes de que la cultura es dinámica pero no queremos perder todo tampoco. Tenemos que hacer lo que se pueda y agregarle, si es posible, elementos nuevos conscientemente.

RS: En la novela, Luín tiene una experiencia de la presencia del espíritu. ¿Todavía es una experiencia común de la sociedad maya?

GPG: Había más tendencia a esas experiencias en épocas pasadas que en la actualidad. La sociedad maya ahora está siendo “bombardeada” por una serie de invasiones culturales. Y cada vez se está haciendo menos sensible a las manifestaciones de la espiritualidad. Un factor muy importante en esta invasión cultural son los medios de comunicación. La mayoría de las casas mayas tienen una radio. Esa radio no habla de cosas mayas. No tiene música maya ni idiomas mayas. Está creando una insensibilidad al espíritu. Por otro lado las religiones actuales, las sectas, han ido dividiendo a los grupos mayas. Una sola aldea se divide entre 4 o 5 iglesias. Ya no hay tanta cohesión social. La sociedad está fraccionada. Cada facción jala para su lado. Nuestra sensibilidad está siendo dañada porque ya tenemos poca identidad colectiva.

RS: Hablando de identidad, ¿se considera Ud. más maya, q’anjob’al o indígena?

GPG: Los indígenas de este país tenemos un nombre: maya. Nosotros no solamente nos consideramos como indígenas sino nos consideramos “mayas” porque es parte de un proceso regional de reivindicación de carácter social y cultural. El discurso oficial del gobierno usa el término “indígenas” pero yo uso la palabra “mayas.” Cuando empleo la palabra “indio” en La otra cara, lo hago en forma irónica para satirizar este concepto. Cada grupo de los mayas tiene su nombre: kaqchikeles, kichés, q’anjob’ales. Pero en lo personal yo prefiero pensar en una sola cultura. Hay variantes de idiomas pero en la cultura es prácticamente una. He visto que se refiere a un montón de grupos con propósitos divisionistas. “¡No hay mayas!, suelen gritar algunos” -afirma el Dr. Uribe de la UNAM- “solamente hay Kichés, Kaqchikeles . . . En sus gritos va disfrazado el temor ante la unificación de un pueblo cobijado bajo el manto de propósitos colectivos.”

RS: ¿Tiene Ud. contacto con gente indígena fuera de Guatemala?

GPG: Sí. Pertenezco al Círculo de Escritores Indígenas Americanos que tiene su sede en Nueva York. En julio de ‘92 hubo un congreso de escritores indígenas en Oklahoma. Allí participamos tres guatemaltecos. Tenemos contactos con escritores indígenas mexicanos y de otros países. Tenemos proyectado hacer otro congreso aquí en Guatemala al nivel latinoamericano porque hay una barrera de lengua. Nos cuesta un poquito comunicarnos con los del norte. Pero queremos tratar de fortalecer más la organización al nivel latinoamericano. Tenemos previsto para 1996 una reunión aquí en Guatemala.

RS: ¿Tendría Ud. algunas palabras para la gente indígena americana en general?

GPG: Solamente que tenemos que buscar nuestras raíces, nuestra historia a través de las investigaciones.

Podemos descubrir cuáles eran nuestros auténticos valores y construir sobre éstos un futuro. Podemos realizar un futuro que nos unifique, en que los indígenas lleguen a ocupar los espacios en las sociedades americanas, no en un sentido conflictivo ni de competencia sino en un sentido de igualdad. No somos ni más ni menos que los demás seres humanos en este mundo. La cultura nuestra es lo único que nos distingue, que nos hace ser lo que somos y jamás tenemos que olvidar eso. Podemos desarrollarnos dentro de nuestra propia cultura y dentro de nuestras propias realidades.

RS: ¿Qué planes tiene Ud. para el futuro?

GPG: El trabajo que estoy haciendo ahora es precisamente sobre la cuestión de los Señores que están representados en el calendario maya. Posiblemente me lleva otro año más. Estoy tratando de hacer un tipo de novela histórica. Estoy entrevistando a personas que trabajan el calendario para poder construir una novela para todo el área mesoamericana en el sentido de volver a retomar lo nuestro. Aparte de escribir, estoy organizando un institución privada para la protección y revitalización de la cultura maya en todos campos.

RS: Antes de terminar, ¿le gustaría hacer algún otro comentario?

GPG: Solamente quisiera saludar a la gente en maya. Chi waltoq skawilal he k'ul ayex he masanil yul hin q'anej, yin masan k'ulal jetoq ko masanil. Esto significa, "Desde aquí envío para todos Uds. un saludo en mi idioma, que haya paz en los corazones de todos."

Robert Sittler
Dept. of Foreign Languages
Stetson University
DeLand, FL 32720

