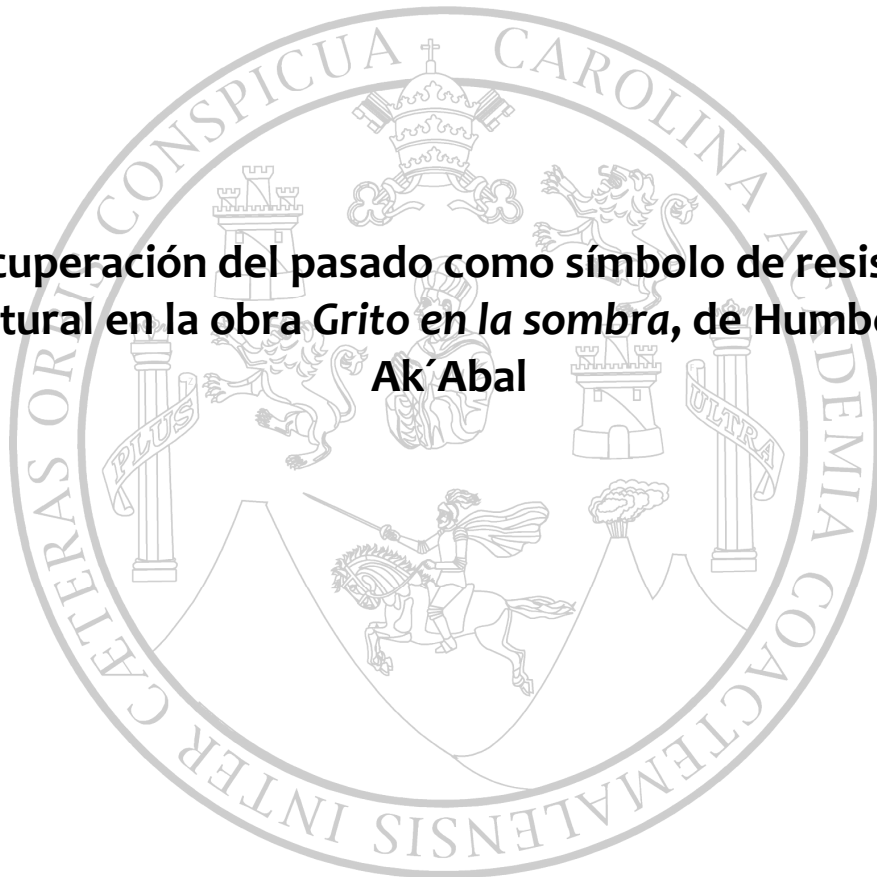


Universidad de San Carlos de Guatemala
Facultad de Humanidades
Departamento de Letras
Carrera: Licenciatura en Letras
Trabajo de Tesis
Asesora: M.A. Elsa Nuila Paredes

**La recuperación del pasado como símbolo de resistencia
cultural en la obra *Grito en la sombra*, de Humberto
Ak'Abal**



Estudiante: Luis Amilcar Escobar Ramírez
Carné: 200911531

Guatemala, 2015

Índice

Introducción	7
1. Marco conceptual	9
1.1 Antecedentes	9
1.1.1 Estado del arte	14
1.2 Justificación	17
1.3 Tema y problema de investigación	18
1.4 Alcances y límites	19
1.4.1 Delimitación espacial y temporal	19
1.4.2 Delimitación teórica y metodológica	19
2. Marco contextual	21
2.1 Biografía de Humberto Ak'Abal	21
2.1.1 Origen e infancia: descubrimiento de la literatura	21
2.1.2 Las experiencias de la guerra civil	22
2.1.3 La resistencia a través de la literatura	23
2.1.4 El tejedor de palabras: de Momostenango a París	24
2.2 Producción literaria de Humberto Ak'Abal	26
2.3 Contexto histórico, social y político de Momostenango	27
2.3.1 Fase prehispánica	27
2.3.2 Fase colonial	28
2.3.3 Fase de la república temprana	31
2.3.4 Fase moderna	33
2.4 Contexto histórico, social y político de Guatemala	35
2.5 Contexto histórico, social y político del año 2001	38
2.6 Contexto literario de la obra <i>Grito en la sombra</i>	42
3. Marco teórico	43
3.1 Simbolización y símbolo	43
3.1.1 Realidad simbólica	44
3.1.2 Determinaciones sociales de la producción del universo simbólico	45
3.1.3 Cultura o semiosfera	46
3.1.4 Contexto	47
3.1.5 Imaginario (sujeto colectivo)	48

3.1.6 La simbolización (literaria) como conocimiento intersubjetivo	51
3.1.7 La literatura comprometida	53
3.2 La simbolización como resistencia y compromiso social	55
3.2.1 El poder o la iniciativa individual	55
3.2.2 La esclavitud o la negación de la iniciativa individual	56
3.2.3 La resistencia ante la esclavitud	57
3.2.4 La función de la simbolización	59
3.2.5 El eterno retorno	60
3.2.6 Fundamentos teóricos aportados por <i>El mito del eterno retorno</i>	61
3.3 Elementos de la simbolización literaria	64
3.3.1 Signo (Signo lingüístico)	64
3.3.2 Mensaje: significante, significado y referente	64
3.3.3 Lenguaje, lengua y lengua natural	68
3.3.4 Discurso lingüístico	69
4. Marco metodológico	70
4.1 Objetivos	70
4.1.1 Objetivo general	70
4.1.2 Objetivos específicos	70
4.2 Definición del método	70
4.2.1 Método semiótico	70
4.2.2 El análisis retórico	71
4.2.3 Etapa semiótica	72
4.2.3.1 Análisis del significante o código: nivel sintáctico	72
4.2.3.2 Análisis del significado: nivel semántico	77
4.2.4 Etapa socio-semiótica	79
4.2.4.1 Análisis de la semiosis simbolizadora: nivel pragmático	80
4.3 Actividades metodológicas	82
4.3.1 Etapa semiótica	82
4.3.1.1 Nivel sintáctico (Sintaxis semiótica)	82
4.3.1.1.1 Establecimiento del significante morfosintáctico	82
4.3.1.1.2 Análisis del significante morfosintáctico	83
4.3.1.2 Nivel semántico	84
4.3.1.2.1 Establecimiento de los campos semánticos	84
4.3.1.2.2 Elaboración del cuadrado semiótico	85
4.3.2 Etapa socio-semiótica	85
4.3.2.1 Nivel pragmático	85
4.3.2.1.1 Realismo simbólico	85
4.3.2.1.2 Realismo social	86

4.3.2.1.3 Realismo dialéctico	86
5. Marco operativo	87
5.1 Etapa semiótica	87
5.1.1 Nivel sintáctico (Sintaxis semiótica)	87
5.1.1.1 Establecimiento del significante morfosintáctico	87
5.1.1.1.1 Parte del cuento "De lengua en lengua"	88
5.1.1.1.2 Parte del cuento "Salab'achan"	89
5.1.1.1.3 Parte del cuento "El Picasso que me espantó"	90
5.1.1.1.4 Parte del cuento "La línea del tren"	91
5.1.1.1.5 Parte del cuento "Nicolás Pedro"	93
5.1.1.1.6 Parte del cuento "Abuelo amarrado"	95
5.1.1.2 Análisis del significante morfosintáctico	97
Explicación de la estructura de los cuadros de análisis	97
5.1.1.2.1 Análisis de la instancia a	99
5.1.1.2.2 Análisis de la instancia b	100
5.1.1.2.3 Análisis de la instancia c	101
5.1.1.2.4 Análisis de la instancia d	102
5.1.1.2.5 Análisis de la instancia e	103
5.1.1.2.6 Análisis de la instancia f	104
5.1.1.2.7 Análisis de la instancia g	105
5.1.2 Nivel semántico	106
5.1.2.1 Establecimiento de los campos semánticos	106
5.1.2.1.1 Campos semánticos de la instancia de descripción a	106
5.1.2.1.2 Campos semánticos de la instancia de descripción b	107
5.1.2.1.3 Campos semánticos de la instancia de descripción c	108
5.1.2.1.4 Campos semánticos de la instancia de descripción d	109
5.1.2.1.5 Campos semánticos de la instancia de descripción e	110
5.1.2.1.6 Campos semánticos de la instancia de descripción f	111
5.1.2.1.7 Campos semánticos de la instancia de descripción g	112
5.1.2.2 Elaboración del cuadrado semiótico	114
5.1.2.2.1 Cuadrado semiótico de la instancia de descripción a	115
5.1.2.2.2 Cuadrado semiótico de la instancia de descripción b	115
5.1.2.2.3 Cuadrado semiótico de la instancia de descripción c	116
5.1.2.2.4 Cuadrado semiótico de la instancia de descripción d	117
5.1.2.2.5 Cuadrado semiótico de la instancia de descripción e	118
5.1.2.2.6 Cuadrado semiótico de la instancia de descripción f	119
5.1.2.2.7 Cuadrado semiótico de la instancia de descripción g	120
5.2 Etapa socio-semiótica	121
5.2.1 Nivel pragmático	121

5.2.1.1 Realismo simbólico	122
5.2.1.2 Realismo social	124
5.2.1.3 Realismo dialéctico	127
Conclusiones	131
Fuentes de información	133

“¿No se da cuenta de que estamos hablando de un concepto moral? Toda la maquinaria social se ha vuelto tan inhumana que es perfectamente natural. Al convertirse así en una segunda naturaleza, resulta tan indiferente y cruel como la propia naturaleza. El caballero vuelve a los bosques. Pero acaba perdiéndose en las ruedas y en los engranajes, en vez de entre los árboles. Han creado un sistema social de muerte, y en una escala tan amplia, que quienes lo defienden ni saben ya cómo actúa, cuáles son sus mecanismos... Las cosas acaban siendo incalculables, de tanto calcularlas... Han atado a los hombres a herramientas tan grandes y poderosas que ya no saben sobre quién se descargan los golpes. Han justificado, en fin, las pesadillas de Don Quijote. Los molinos de viento son, realmente, gigantes terribles”.

El regreso de Don Quijote,
Gilbert Keith Chesterton

“Debo confesar que durante mucho tiempo creí y afirmé que éste era un tiempo final. Por hechos que suceden o por estados de ánimo, a veces vuelvo a pensamientos catastróficos que no dan más lugar a la existencia de los hombres sobre la tierra. Pero la vida es un ir abriendo brechas hasta finalmente comprender que aquél era el camino. Y entonces vuelve a sorprenderme la capacidad de la vida para encontrar resquicios donde seguir creando. Esto es algo que siempre me deja anonadado, como quien bien comprende que la vida nos rebalsa, y sobrepasa todo lo que sobre ella podamos pensar.

Desde su raíz oscura, la vida busca un lugar donde volver a nacer. Y en tiempos de catástrofes como es el nuestro, los hombres se ven obligados a demostrar cuántos de ellos conservan aún su pertenencia a lo genuino, a lo humano. Sólo el que lleve en sí al menos una mínima parte de la raíz primordial será capaz de guardar aquel manantial oculto del que surge el coraje para seguir luchando. (...)

En medio del miedo y la depresión que prevalece en este tiempo, irán surgiendo, por debajo, imperceptiblemente, atisbos de otra manera de vivir que busque, en medio del abismo, la recuperación de una humanidad que se siente a sí misma desfallecer”.

España en los diarios de mi vejez,
Ernesto Sabato

Introducción

Este informe de tesis titulado “La recuperación del pasado como símbolo de resistencia cultural en la obra *Grito en la sombra*, de Humberto Ak’Abal” es el fruto de una investigación que comenzó en febrero del año 2013, con el inicio del Seminario de Lingüística de la carrera Licenciatura en Letras, de la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Dicha investigación, titulada “Presencia lingüística de Mesoamérica en la obra *Grito en la sombra*, de Humberto Ak’Abal”, abrió el camino para la que ahora se presenta.

La intención original de profundizar en la obra del poeta guatemalteco Humberto Ak’Abal nació de una necesidad intrínseca al oficio de la lectura. Puede afirmarse que tanto el trabajo final del Seminario de Lingüística, como este documento final de tesis, pretenden ser una invitación a la lectura de la obra completa de este autor. Esta tesis espera ser, por consiguiente, un preámbulo al afán por descubrir libros como *El animalero*, *Guardián de la caída de agua*, *Desnuda como la primera vez*, *Con los ojos después del mar*, *El animal de humo* y, por supuesto, *Grito en la sombra*.

Es difícil cifrar en un par de párrafos todo el camino recorrido para realizar esta investigación, cuyos cimientos no son precisamente académicos. En efecto, al incesante descubrir del lector hubo de unirse la frialdad del teórico; el volátil espíritu lírico hubo de ser forzado a aterrizar. Para ello se utilizó una metodología o, mejor dicho, varios instrumentos metodológicos que permitieron cavar hondo dentro de surcos apropiados para el estudio, con el objetivo de arribar a conclusiones claras y útiles para quien lea el trabajo. Nunca se buscó en este proceso de investigación encasillar la obra en las condiciones de un método; se buscó dejar la obra incólume, y más brillante en la medida de lo posible, adjudicándole al método un papel de herramienta, secundario al fin de cuentas.

Se intentó que *Grito en la sombra* fuese nutrida y abonada desde diferentes perspectivas. El marco conceptual intentó darle sendas amplias para que el análisis transcurriese por caminos que es imposible ver sin una lectura insistente: se abrieron caminos hacia la denuncia sociopolítica, hacia la reflexión humanista y espiritual, hacia la semiótica ramificada a su vez en teoría de la comunicación, teoría cultural y teoría poética. No es improbable, pues, que los resultados finales del trabajo no hayan agotado en su totalidad las posibilidades de análisis que brindan las obras citadas como antecedentes. Quiso solamente mostrarse las múltiples capacidades que puede adquirir un análisis de *Grito en la sombra*, o bien, la obra entera de Ak’Abal. Desarrollar todas estas capacidades en todas sus vertientes posibles es una labor provechosa y ennoblecadora, pero es verdad que rebasa por ahora el horizonte trazado para esta tesis.

Lo mismo puede decirse del marco contextual. ¿Qué es sino una moldura mínima, dentro de la cual quiso sembrarse lo irremediamente histórico y material que concierne a *Grito en la sombra*? Parcelar el tiempo para especificar una creación artística es una labor académica, pero no necesariamente inútil: funciona como recordatorio de que, aunque toda obra literaria es retoño de la vida humana en su integridad, y todo individuo puede verse

reflejado en ella, la creación tiene una raíz particular arraigada en una tierra y un tiempo únicos, que solamente pueden ser universales recalando su insustituible identidad.

El marco teórico, por su parte, es otro campo más que pretendió abrir caminos para la lectura de *Grito en la sombra*. Agotar todas y cada una de las ideas con las que, según este marco, puede llegar a estar relacionada la obra de Ak'Abal, sería realmente una epopeya de los estudios literarios; una hazaña que está a la altura solamente de los grandes estudiosos de la literatura, como Martín de Riquer u Octavio Paz. La literatura es tan amplia como el océano, y un trabajo como el presente no puede sino cabecear un poco en todas direcciones, buscando la flecha correcta. En esta búsqueda, no es imposible hallar pistas útiles y nutritivas para el propósito final, pero que siempre evocan nuevas y más amplias búsquedas que hacen plantearse futuros viajes.

La síntesis del marco metodológico está contenida en la Delimitación teórica y metodológica, que puede leerse en el inciso 1.4.2 del marco conceptual. Como ya se mencionó, cuanto concierne a las herramientas de análisis de que se sirvió esta investigación tiene un carácter práctico que fundamenta el ingrediente académico del trabajo; estas herramientas funcionaron como una alarma que impidió constantemente la tendencia a lo meramente apreciativo y, pese a su carácter científico, no estorbaron el intento de ampliar el campo de mirada posible en relación a *Grito en la sombra*. También debe decirse que fue gracias a los bastiones metodológicos que pudo darse cumplimiento a los objetivos de la tesis, principalmente al objetivo general: “describir la obra *Grito en la sombra* como creación artística comprometida con la realidad guatemalteca, por medio de la teoría semiótica que estudia la semiosis simbolizadora”.

La quinta parte del trabajo, el marco operativo, fue el resultado de todos los anteriores, habiendo aplicado y desarrollado con la mayor propiedad posible todos los conocimientos que se plantearon como sustento, consiguiendo esa descripción completa de cuanto relaciona la colección de cuentos *Grito en la sombra* con un proceso de creación artística que sirve con naturalidad a la misión de sugerir y proyectar cambios en la vida real de Guatemala.

Por último, debe decirse que este trabajo de tesis espera ser leído con atención por los estudiantes de literatura cuya personalidad esté caracterizada, sobre todo, por la pasión de leer. Esta tesis espera también constituir un aporte a la labor docente dentro del Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades, especialmente por su bibliografía, que da noticia de algunos títulos cuya lectura íntegra podría ser muy útil para adherir creatividad a los estudios literarios.

1. Marco conceptual

1.1 Antecedentes

Los antecedentes de este estudio son obras de carácter literario, teórico, filosófico o científico, que engloban los temas e intereses que ocupan el mismo. No fue posible citar ninguna investigación con total identidad a esta. Es la manera de estructurar los contenidos, fundamentar los argumentos y plasmar los resultados del análisis, lo que relaciona las obras que se mencionan en este apartado con el presente trabajo.

Esta investigación pretendió estudiar la obra *Grito en la sombra*, del poeta guatemalteco Humberto Ak'Abal, desde cuatro perspectivas únicamente diferenciadas cuando se trata de categorizarlas dentro de un ámbito académico, pero enteramente confluyentes en el pensamiento de los autores citados y las obras que de ellos se consultaron.

Estas cuatro perspectivas teóricas enfocan, respectivamente: los signos, la lengua, los símbolos y los mitos. Metodológicamente, se partió de una teoría semiótica, para luego utilizar diversos instrumentos de análisis provenientes tanto de la semiótica como de la lingüística, y específicamente de la sociolingüística, para finalmente perfilar la dimensión estético-social del contenido simbólico de la obra estudiada, dada su correlación con la corriente mítica del eterno retorno.

Un aspecto que debe recalcarse desde este momento es que esta investigación procuró, desde su base hasta la obtención de sus conclusiones, no perder de vista nunca que una obra artística, literaria en este caso, no es solamente una producción de tipo abstracto, alejada de la realidad, sino una formulación del imaginario humano nutrido de la sociedad y de la historia. Así que los cuatro grandes bastiones de contenido para los cuales se buscaron fundamentos teóricos, debieron siempre ser considerados tanto desde su naturaleza intelectual como social.

No debe sorprender, por consiguiente, que la búsqueda llevada a cabo para la formulación de estos antecedentes, hallara propio y coherente para fundamentar el trabajo, acudir a obras que tienen de la literatura una idea claramente definida como creación histórica y social, es decir como literatura comprometida. Como lo señala con claridad la justificación de esta investigación, los signos, las palabras, los símbolos y los mitos, estudiados por la lente de la teoría de la cultura, son esencialmente humanos y vitales.

Las obras han sido ordenadas, para su presentación en este apartado, de acuerdo con la fecha de publicación de la edición consultada. Todos estos volúmenes están disponibles de forma impresa en la Biblioteca de la Universidad de San Carlos de Guatemala.

Entre los antecedentes se consideró lógico citar ensayos y estudios que engloban conceptos pilares de la literatura comprometida, como poder, sociedad, individuo y resistencia. Entre estas obras destaca, en principal sitial, el recorrido filosófico, antropológico, histórico y sociológico que realiza el pensador inglés Bertrand Russell en su ensayo *Autoridad e individuo* (1949). Este recorrido va desde los primeros atisbos del poder en los estadios primitivos de la evolución social, hasta los terribles efectos de las armas de destrucción masiva en la época

contemporánea, vasto contexto histórico dentro del cual el autor ubica el papel del artista, individuo excepcional por su capacidad de mirada aguda y clara, como estandarte de la resistencia que el pensamiento y la expresión artística deben presentar ante los totalitarismos y dogmatismos de toda cepa.

El siguiente antecedente para este trabajo es un estudio de María del Carmen Bobes Naves titulado *Gramática del "Cántico" (Análisis semiológico)* (1975). La relación que guarda esta erudita obra con el presente trabajo de tesis consiste no solamente en el uso de la teoría del signo y la comunicación como método de estudio, sino específicamente en la utilización de las etapas sintáctica, semántica y pragmática, como segmentos del análisis llevado a cabo.

Respecto de los niveles de análisis con los cuales Bobes Naves aborda la crítica semiológica de *Cántico*, obra del poeta Claudio Guillén, en el nivel sintáctico la autora describe la "Distribución", "Las relaciones sintácticas en la construcción nominal", "Las relaciones sintácticas en la sentencia" y "Los procedimientos sintácticos". En el nivel semántico estudia "El lenguaje como presentación", "Semántica léxica y sistemas semánticos", "Transformaciones semánticas en el lenguaje poético", y la "Estructuración de los campos semánticos". Por último, en el nivel pragmático la autora evalúa "Los valores pragmáticos" de las funciones referencial, expresiva y apelativa presentes en el poemario.

La mayoría de esos aspectos, habiendo sido designados de manera distinta, fueron estudiados por esta investigación dentro de la obra *Grito en la sombra* por medio de la metodología aplicada. El estudio semiótico de Bobes Naves fue, por consiguiente, un ejemplo y una guía del análisis llevado a cabo en el marco operativo.

Otro libro que se utilizó como punto de partida para este estudio, firmado por el autor argentino Nicasio Urbina, y cuyo título es *La significación del género: estudio semiótico de las novelas y ensayos de Ernesto Sabato* (1992) se encarga, como el título claramente señala, de estudiar la obra novelística y ensayística del autor argentino Ernesto Sabato con base en la teoría semiótica.

El trabajo de Urbina guarda una relación especial con la presente investigación, debido a que no pierde de vista nunca el valor social y humanístico del conjunto literario que pretende analizar. Ubicando la obra literaria dentro del dinámico proceso semiótico, no gambetea el innegable carácter comprometido de esta, porque la comunicación literaria, como cualquier tipo de comunicación humana, es social y está determinada por un espacio y un tiempo concretos.

Así lo afirma Nicasio Urbina en la introducción de su libro: "la obra de Sabato siempre me ha motivado a la reflexión, me ha brindado consuelo y ánimo para luchar y encontrarme en un mundo frío y despiadado y me ha ayudado a entender el desarrollo y sentido de esta sociedad y este tiempo. La de Sabato es una obra que continuamente nos mueve a la reevaluación de nuestros objetivos y nuestras verdades, de los sueños que perseguimos y los fantasmas que nos martirizan"¹. Estas palabras pueden ser aplicadas sin cambiar ninguna a la obra de Humberto Ak'Abal, y por ello el trabajo de Urbina sirvió como modelo del presente

¹ Urbina, Nicasio. *La significación del género: estudio semiótico de las novelas y ensayos de Ernesto Sabato*. Miami, Editorial Universal, 1992, pág. 11

estudio, y como la motivación principal que permitió ver que era posible aunar en una misma indagación académica la teoría del signo y el compromiso literario.

Es llamativo, además, que el estudio semiótico llevado a cabo por Urbina tenga como objetivo examinar a un mismo tiempo tanto las novelas como los ensayos de Sabato. Ello se debe a que Urbina considera que tales obras tienen un mismo valor estético que va más allá de la clasificación didáctica de los géneros; valor que, además, es trascendido precisamente al considerar las obras como procesos de significación: “Mi premisa es aproximarme a la obra de Sabato como sistema semiótico de significación, procediendo al análisis de las diferentes manifestaciones lineales en función de la estructuración de sus códigos, ver la manera en que estos se articulan”². Prácticamente idéntica es la premisa del presente trabajo de tesis respecto de la obra *Grito en la sombra*.

Sería imprudente no citar *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición* (1994), del pensador rumano Mircea Eliade, como uno de los antecedentes principales para el presente trabajo, porque es la obra que desarrolla el concepto mítico dentro del cual se inserta el símbolo de la recuperación del pasado que aquí constituye la fuente de la resistencia cultural, o acto de pensamiento consciente y comprometido por parte del autor Humberto Ak'Abal.

Mircea Eliade señala en el prólogo que su obra bien pudo haberse titulado “Introducción a una filosofía de la historia”, puesto que todas las referencias culturales, históricas, literarias que contiene, no realizan sino un acercamiento al concepto de historia, que pretenden dar a entender en profundidad. Así, estudiando referencias de semiosferas míticas, en realidad Eliade estudia la cultura concreta y humana, como al estudiar una creación artística se estudia en realidad la historia del individuo creador y de su cultura particular.

Una reflexión acerca de la historia humana, eso es este libro de Eliade, es decir una obra comprometida no con el concepto abstracto de la historia, como categoría enciclopédica, sino con los seres humanos que han vivido, y padecido, esa historia.

Así como la reflexión de *El mito del eterno retorno* es una filosofía de la historia, la semiótica viene a ser una filosofía del lenguaje, y dado que el lenguaje tiene para esta investigación absoluto carácter social, la semiótica es aquí una reflexión acerca de la sociedad o, más bien, el vehículo elegido para colaborar con que los símbolos sean interpretados dentro de la sociedad concreta y la realidad humana.

El mito del eterno retorno, “en lugar de proceder por el análisis especulativo del fenómeno histórico, interroga las concepciones fundamentales de las sociedades arcaicas que, pese a conocer también cierta forma de historia, se esfuerzan por no tenerla en cuenta”³. Así, este trabajo de tesis, en lugar de proceder por el análisis directo de las condiciones sociológicas mostradas por el autor en *Grito en la sombra*, recupera los símbolos con los cuales él pretende rescatar lo que no es historia “oficial” y devolver a su pueblo la verdadera fuente nutricia de vida y esperanza.

Debe recalcar una vez más que esta tesis pretendió indagar el símbolo de la recuperación del pasado y la corriente mítica en que está inserto este, expuestos sobre todo en

² Urbina, op. cit., pág. 11

³ Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Barcelona, Ediciones Altaya, 1994, pág. 9

el capítulo cuatro de la obra de Eliade: “El terror a la historia”; los estudió por medio de la teoría semiótica, y luego los enlazó con la realidad afirmando que, siendo un conjunto de signos; siendo literatura o poesía lo que el autor entrega, está comprometido con la sociedad y con los hombres y mujeres de carne y hueso.

Algunas otras obras pueden ser citadas como antecedentes referenciales del presente estudio, como por ejemplo *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado* (1998), de Michael Alexander Kirkwood Halliday. Esta obra relaciona de forma coherente los conceptos de lenguaje, como forma social de conocimiento, con semiótica, como el conjunto teórico que puede iluminar con precisión el camino para la obtención de ese conocimiento prodigado por el lenguaje a través de sus procesos de comunicación.

También debe citarse *Metamorfosis del lenguaje* (2002), de Manuel Maceiras, que aborda prácticamente todos los problemas inherentes a los estudios semióticos y lingüísticos, desde la perspectiva de la filosofía del lenguaje, es decir desde esa pasión por comprender el vehículo de los signos y los significados, como una manera de conocimiento real más que abstracto o científico.

En el prólogo de su obra, titulado “La fragua de Vulcano”, Maceiras escribe: “Saber hablar es llevar el mundo a costas sin que los objetos nos opriman. Una larga historia enaltece el lenguaje como doble del mundo, mediación traslúcida entre hombre y naturaleza, alivio al peso de la materia, conjunción terrenal del soplo aéreo de la razón y la laringe del antropoide. Es mérito de lo significante aligerar la atracción de la gravedad porque las cosas sin nombres serían insoportables, razón suficiente para ver en la palabra un cobijo de los entes, que la licencia poética sublima como “casa del ser”, unánimes en la convicción de que hablar hace habitable el mundo y manejables los utensilios”⁴.

Volviendo a los conceptos relacionados con la sociedad, el poder y la rebelión ante este, fue también muy útil citar el pensamiento de Ernesto Sabato en diferentes ocasiones y apartados del trabajo. La obra entera de este escritor argentino puede considerarse, si no un antecedente propiamente dicho, un punto de partida para la propuesta que justifica estas páginas, hasta el punto de poder sostener que todo cuanto en este documento se expuso, obtiene mayor validez si se lee y comprende según las ideas de este autor.

Particularmente, en el contexto teórico de la literatura como resistencia ante la turbamulta del poder, puede citarse su ensayo *La resistencia: una reflexión contra la globalización, la clonación, la masificación* (2003), donde Sabato, desde su mirada de autor comprometido con las causas humanas, con el estilo profundo que lo caracteriza, y con la respectiva amargura de su tono, más que analizar los problemas a que hace referencia el título de la obra, intenta acercarse a ellos con la mirada con que lo hacen los débiles de la sociedad, para hacerse parte de su dolor y así conocer mejor lo que esos problemas causan, no en el exterior sino en el interior del ser humano. Como Bertrand Russell, Sabato encuentra que el paisaje arrasado que es el alma humana ante estos problemas, solamente puede encontrar refugio y sanación en el arte, no porque sea este un medio que brinda soluciones prácticas sino porque, al contrario de la ciencia o la política, el arte asume la realidad, sin querer corregirla en

⁴ Maceiras, Manuel. *Metamorfosis del lenguaje*. España, Editorial Síntesis, 2002, pág. 13

su superficie, para comprenderla mejor y así poder transformarla, a través de caminos que el común de las personas no logra vislumbrar.

Fue necesario buscar obras cercanas al contexto literario hispanoamericano que abordasen los conceptos historia, pasado, retorno y mito, engarzados tanto con lo semiótico como con lo social; y fue necesario porque es dentro de esta semiosfera literaria donde se inserta la obra narrativa *Grito en la sombra*.

Así, antecedente de este trabajo es el estudio *La construcción del pasado. La imaginación histórica en la literatura americana reciente* (2004), de Lois Parkinson Zamora. Esta es una exploración del binomio de conceptos historia y literatura, tomando como referencia las obras de escritores representativos del ámbito hispanoamericano, como Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez y Juan Rulfo, así como algunos autores estadounidenses. La autora no se detiene en establecer la importancia de la historia como línea de acontecimientos concernientes a la cultura, sino que la define en razón de los intereses literarios a través del tiempo, logrando así proyectar la idea de una imaginación histórica: creación artística anclada en tierra verdadera y no en la historia oficial.

La siguiente obra considerada como un antecedente, escrita por varios autores y editada por Humberto Ak'Abal y Robert Carmack, es un estudio antropológico, histórico, social, cultural y lingüístico de la comunidad maya k'iche'. Su título es *La comunidad Maya K'iche' de Santiago Momostenango* (2011).

Esta obra está conformada por un prefacio y cinco capítulos. Cada uno de estos consta de un ensayo o estudio de diversa índole. El primero está a cargo de Robert Carmack y se titula "Una historia breve de Momostenango". Es éste un sumario histórico de los hechos más importantes acontecidos en esta comunidad humana, mismo que sirvió como base principal para uno de los apartados que conformaron el marco contextual de este trabajo.

La autora del segundo capítulo es Barbara Tedlock. Ella aborda el tema de los "Sacerdotes mayas", profundizando en su faceta cultural, social y religiosa y cuanto representan dentro de la comunidad k'iche'.

El tercer capítulo se titula "El baile de los monos en Momostenango" y está firmado por Garret Cook y Thomas Offit. Como el título indica, describe y ahonda en este rasgo tradicional de la comunidad en cuestión.

El capítulo cuarto fue de mucha ayuda para fundamentar los temas sociolingüísticos abordados a lo largo de la investigación. Se titula "El uso de los dos idiomas español y k'iche' en Momostenango", y su autora es la lingüista Jinsook Choi, quien divide su ensayo en tres secciones, todas ellas de mucha relevancia, sobre todo la tercera, la cual inaugura señalando: "Esta sección analiza las actitudes sobre el lenguaje en general, con base en el análisis de discursos metalingüísticos. Se utiliza el análisis del discurso para entender el modelo cultural (...) que es empleado por los nativos como una manera de interpretar el mundo, con relación al idioma. Dicho método es también empleado para evaluar conductas propias y de otras

personas; asimismo, para guiar la interacción con los demás. Los discursos de los momostecos son examinados como una generalización sobre la pérdida y el mantenimiento del k'iche'”⁵.

Por último, el capítulo cinco está escrito por Humberto Ak'Abal y se titula “Entre el maya k'iche' y el castellano” (el libro incluye la versión del ensayo en su lengua original). Se trata de un ensayo anecdótico del poeta, de relevante interés porque habla de cuanto significa para su vida como individuo y como artista el hecho de vivir y escribir en dos idiomas, uno perteneciente a su pueblo natural y el otro a la nación que sometió a este durante largos años.

Finalmente, constituye un antecedente el muy documentado estudio de Erick Carnayd Freixas, *Etnografía imaginaria. Historia y parodia en la literatura hispanoamericana* (2012), que analiza la relación que existe entre la historia y la literatura, particularmente enfocada al través de diferentes períodos de la literatura hispanoamericana, notando en qué medida las obras representativas de estos hacen variar, amplían o transforman los puntos de convergencia entre la realidad y la creación.

De mucho interés como antecedentes de esta investigación son los ensayos que constituyen los capítulos 4 y 5 de la obra, respectivamente: “Problemas de la poética de Carpentier. Lo real maravilloso o el arte del eterno retorno”, y “Parodia historiográfica en *Cien años de soledad*. El realismo mágico como alegoría de la historia”, como se ve, ensayos acerca de las obras de dos de los más representativos escritores del continente.

1.1.1 Estado del arte

Según el “Seminario: Estudios de Usuarios”, de la Escuela Interamericana de Bibliotecología, de la Universidad de Antioquía, el estado del arte es “una de las primeras etapas que debe desarrollarse dentro de una investigación, puesto que su elaboración, que consiste en “ir tras las huellas” del tema que se pretende investigar, permite determinar cómo ha sido tratado el tema, cómo se encuentra en el momento de realizar la propuesta de investigación y cuáles son las tendencias. (...)”⁶.

El estado del arte se desarrolla en dos fases: la primera se conoce como heurística y consiste en la búsqueda y recopilación de información de toda índole (bibliográfica o audiovisual) relacionada a la investigación en curso; y la segunda es conocida como hermenéutica y consiste en una evaluación de la información encontrada, de acuerdo a su atinencia y relevancia para la investigación que se está desarrollando.

Según este procedimiento se observó que no existe un estado del arte precedente directo para la presente investigación acerca de la “La recuperación del pasado como símbolo de resistencia cultural en la obra *Grito en la sombra*, de Humberto Ak'Abal”. Esto se debe a que este autor guatemalteco destaca principalmente dentro del género lírico, y la obra estudiada pertenece al género narrativo, al tratarse de una compilación de cuentos hasta hoy no estudiada según la base de datos de la Biblioteca de la USAC.

⁵ Choi, Jinsook. “El uso de los dos idiomas español y k'iche' en Momostenango” en: *La comunidad Maya K'iche' de Santiago Momostenango*. Guatemala, Maya Wuj, 2011, pág. 127

⁶ Tomado de: http://docencia.udea.edu.co/bibliotecologia/seminario-estudios-usuario/unidad4/estado_arte.html, consultado el 11 de noviembre de 2013.

El estado del arte referente a esta investigación en particular debe por fuerza ser un poco general, ya que más bien incluye trabajos de tesis relacionados con los temas hacia los cuales se hizo posible hacer trascender el estudio de las características semióticas de la obra *Grito en la sombra*.

Todos estos trabajos pueden ser hallados y consultados en la antedicha Biblioteca, tanto en formato impreso como electrónico. A continuación se presenta un brevísimo esbozo de cada uno de ellos, en orden cronológico de publicación.

Dentro de la carrera Licenciatura en Letras pudo encontrarse estos trabajos:

Respecto de la implementación de la teoría y metodología semióticas, existe como ejemplo el *Análisis semiótico de El alhajadito de Miguel Ángel Asturias* (1992), de Gladys Tobar, trabajo sustentado en los estudios teóricos de Algirdas Julien Greimas, uno de los autores cuyo apoyo fue requerido por la metodología de la presente investigación. La autora utilizó la teoría semiótica de Greimas para analizar los niveles discursivo, narrativo y lógico-semántico de la obra *El alhajadito*, y luego realizó una interpretación crítica con base en el contenido de las figuraciones literarias y en la estructura organizativa de los enunciados del discurso.

Edna Friné Portillo Cabrera de Riley estudió *La simbología para la explicación del eterno retorno en Aura, de Carlos Fuentes* (1992). Según la teoría semiótica, la autora revisó los principales símbolos presentes en este relato del autor mexicano, después de señalar con claridad la definición de los términos correspondientes al procedimiento de análisis que aplicó, como símbolo y simbología, relacionados más a una interpretación literaria que a una corriente espiritual dada. En otras palabras, la autora estudio los símbolos “en el uso y aplicación que de los mismos hacen la literatura y el hombre en el seno de la vida social”⁷.

También con base en la teoría semiótica de Greimas realizó su estudio de tesis la autora Ingrid Azucena Galindo Retana, en un trabajo titulado *Análisis semiótico de la novela de Máximo Soto Hall: El problema* (1994). Uno de los aspectos que más habla de la relación entre el presente documento y este que ahora se resume se encuentra en el marco teórico, donde la autora realizó un breve recorrido por las nociones generales de la literatura y la lingüística, entre las cuales destaca la de considerar la obra literaria como un signo productor de significación, lo cual justifica con creces la utilización de la metodología semiótica para llevar a cabo el análisis.

Agustín Álvarez Arriola realizó su trabajo de tesis titulado *De símbolos y mitos en tres cuentos de La isla de las navajas de Mario Monteforte Toledo* (1999). Los cuentos que, específicamente, analiza el autor en este estudio, son: “El gallo y la noche”, “El espectáculo más grande del mundo” y “La isla de las navajas”. Para ello utilizó el método propuesto por Eugenio Castelli en su obra *El texto literario: teoría y método para un análisis integral*, que instruye analizar la obra a través de sus niveles de lectura, de la segmentación lineal, la reconstrucción en orden cronológico de la fábula, la normalización y reducción del texto, la formalización del modelo, la determinación del tema, la exploración de la realidad representada en tiempo y espacio concretos, para llegar a un nivel de análisis hermenéutico, es decir a un nivel interpretativo de los símbolos y estructuras míticas que conforman cada una de

⁷ Tomado de: http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/07/07_0741.pdf, consultado el 11 de noviembre de 2013.

las piezas literarias estudiadas. Finalmente, sujeto a un análisis de la estructura externa e interna, el autor realizó una valoración final con base en lo descrito anteriormente.

Wilfredo Rodrigo García Chavarría realizó su estudio de tesis según el modelo semiótico de Greimas y lo tituló: *Función del mito del eterno retorno en el relato de los héroes Hunajpú e Ixbalanqué al enfrentarse con los señores de Xibalbá* (2006). Entre otros aspectos, uno de los de mayor relevancia respecto de este trabajo, es que examinó el *Popol Vuh*, obra representativa del pueblo k'iche', a través de un método que relaciona las categorías actanciales del discurso como relato, según el modelo semiológico de Greimas interpretado por Prada Oropeza. Es decir que estudió la obra desde una perspectiva literaria inmanente al texto, y a través de ella logró ubicar el *Popol Vuh* dentro de la corriente de las grandes obras épicas de la Antigüedad, como el *Ramayana*, el *Mahabharata*, la *Ilíada*, la *Odisea*, la *Eneida*, el *Corán* y la *Biblia*. Para ello hizo referencia a los símbolos y mitos, en especial al mito del eterno retorno, según su presencia en la narración.

Ruth Nohemí Cardona Mazariegos realizó un trabajo de tesis titulado *El símbolo en la novela El salvador de buques, de Rodrigo Rey Rosa* (2007), mediante el método estructural. La autora se interesó en la obra de Rodrigo Rey Rosa como parte de la literatura hispanoamericana, y realizó un estudio estructural completo, siguiendo el método de Eugenio Castelli expuesto en la obra *El texto literario: Teoría y método para un análisis integral*. Pasó revista a todos los elementos de la narración y luego los analizó como unidad integrada, llevando a cabo una interpretación y valoración crítica de la obra.

Jorge Gerardo García González tituló *Manuel José Arce: la teatralidad de la rebelión* (2009) su trabajo de tesis, el cual se encarga de dimensionar la obra dramática de Arce Leal por medio del método semiótico, sin menoscabo de la idea que presenta dicha producción como una sólida crítica social, pero sí enfatizando “la concepción escénica de su dramaturgia”⁸, que fue un punto de innovación en el quehacer teatral guatemalteco. De esta forma logró describir, según los postulados semióticos del teatro, las características de la obra de Arce que avalan su mérito e importancia.

Dentro de la carrera Ciencias de la Comunicación pudo encontrarse:

Con base en la semiótica, pero según el autor Wilfred Guerin, realizó su trabajo de tesis, *Estudio semiológico de Soluna de Miguel Ángel Asturias* (2007), la autora Alejandrina Ambrocio. Este trabajo comparte, entre otras cosas, con la presente investigación, el hecho de vislumbrar en las obras literarias un reflejo fiel del mundo y de la vida. Para llegar a establecer esa afinidad entre la literatura y el mundo real, la autora utilizó una propuesta semiológica, la de Guerin, es decir que se sirve del vehículo de la teoría de los signos para argumentar sobre la relación existente entre la obra de teatro *Soluna*, de Miguel Ángel Asturias, y la realidad. El método “exponencial o simbólico” de Guerin, le ayudó en la elaboración de una investigación descriptiva, como la autora indica en el apartado que especifica su metodología.

Por último, Ingrid Janeth Pérez Sánchez realizó un *Estudio semiótico de la novela Mujeres en la alborada, de la guatemalteca Yolanda Colom* (2009). Es muy importante señalar que la autora se ocupó de detallar los aspectos específicos que constituyen a esta novela como

⁸ Tomado de: http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/07/07_1970.pdf, consultado el 14 de noviembre de 2013.

obra artística que, a la vez, representa una resistencia consciente, al denunciar la época de la guerra armada entre el ejército y la guerrilla, durante el ciclo 1973-1978; resistencia desde el testimonio de los atropellos que la guerra provocó en la población guatemalteca. Mas lo llamativo es que para llegar a posicionar la novela como una manifestación ideológica comprometida con la sociedad, la estudiosa se valió de la teoría semiótica, y analizó la obra a través de su argumento, sus secuencias, su componente descriptivo, la estructura profunda y las oposiciones, para finalmente hablar de ella como acto de habla social comprometido, y finalmente dar un juicio o valoración crítica.

1.2 Justificación

Uno de los problemas fundamentales dentro de los estudios literarios llevados a cabo en la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos a partir del año 2009, fue el concepto acerca de la literatura comprometida que la generalidad de la didáctica literaria propone.

Es común la definición de literatura comprometida como aquella clase de literatura que tiene como principal característica el examen de las circunstancias históricas, políticas y sociales de un tiempo y espacio determinados. Generalmente, también, se da a entender que las obras que no caben exactamente dentro de ese marco de características, carecen de validez artística. En fin, se convierte la creación literaria en un producto o resultado de una manifestación ideológica, haciendo condición obligatoria del arte la denuncia de los incidentes de la realidad y su enjuiciamiento más o menos categórico.

Con la realización de este trabajo de tesis, se pretende optar por un camino distinto dentro de la teoría poética, dando a conocer una idea diferente acerca de la literatura comprometida, estudiando para ello la obra literaria con una metodología que, acentuando los rasgos de su composición semiótica, desemboque de igual forma en la idea de literatura comprometida, con lo cual se logra, primero, no desnaturalizar a la creación literaria, adhiriéndole ropajes ideológicos con tal de exigirle una coartada o permiso; y segundo, afirmar que sólo existe una clase de literatura, la que está comprometida con la vida humana, y es esta misión y no cualquier apego dogmático, lo que fija su grado de verdad y de belleza.

La verdadera literatura solicita siempre una elección ética a favor de los problemas de la realidad, no porque un sistema ideológico la inste a ello o se lo permita, sino a pesar de las ortodoxias de cualquier índole.

El compromiso de la literatura no es con los sistemas ideológicos burbujeantes que así como se inflan, revientan cada tantos años. Como cualquier otro oficio humano, la literatura está comprometida a servir para algo a alguien. Y la literatura le sirve al ser humano para conocer el único continente que siempre le ha sido desconocido: su propio interior, y el de sus semejantes, los seres vivos que habitan tan cerca y tan lejos suyo.

Las sendas del laberinto de la literatura son innumerables, tal vez infinitas, como las de esta vida, y su encanto proviene no de proveer direcciones de evacuación sino razones de permanencia, aun las más paradójicas. Desde esta perspectiva, existe únicamente una clase de

literatura, la que construye y recupera para todos los seres humanos el compromiso con la vida y, sobre todo, con los vivos.

La teoría del signo, o teoría de la cultura, como la llama Umberto Eco, no enrarece a la literatura atribuyéndole ropajes externos, sino que más bien examina uno a uno aquellos que le son propios por naturaleza. Estudiando los signos de que está hecho todo mensaje, llega a descubrir que tales signos no viven sino en sociedad, en un proceso de comunicación, y que no obtienen su valor pleno sino cuando se establecen y concretizan dentro del mismo, convirtiéndose en símbolos representativos de la aventura humana.

Este trabajo de tesis pretendió, por consiguiente, estudiar la obra *Grito en la sombra* como una creación comprometida con los intereses de la sociedad guatemalteca, utilizando para ello un método de análisis que no hace sino recalcar su naturaleza artística, porque considera que la trascendencia de la literatura viene de su fuero interno, que adquiere aproximándose a la vida real.

1.3 Tema y problema de investigación

Este estudio de tipo semiótico se denominó:

La recuperación del pasado como símbolo de resistencia cultural en la obra *Grito en la sombra*, de Humberto Ak'Abal

De esta manera se hizo referencia, con precisión, al método semiótico utilizado en el estudio llevado a cabo, así como a los instrumentos metodológicos que acompañaron el mismo, en la búsqueda de una valoración artística de la obra, desde el punto de vista de la teoría de la cultura y de la comunicación a través de los signos del lenguaje humano, como también de los símbolos que forja el artista a partir del tronco nutricional de la sociedad.

Las interrogantes que surgieron en el camino de la investigación fueron: ¿Cómo se establece una relación entre el proceso de semiosis verbal a través de signos lingüísticos y el proceso de simbolización cultural realizado por el escritor en una obra artística?; ¿la teoría de los signos o semiótica puede conducir a un estudio de la obra literaria como acción social comprometida con la realidad concreta y los seres humanos?

Tomando en cuenta las anteriores preguntas se formuló la que constituye el problema de investigación, en directa vinculación con el objetivo general de este estudio:

¿Es el símbolo de la recuperación del pasado la piedra angular de un pensamiento de denuncia y resistencia que convierte a la obra *Grito en la sombra* en una creación artística comprometida con la realidad guatemalteca?

1.4 Alcances y límites

Para el tema “La recuperación del pasado como símbolo de resistencia cultural en la obra *Grito en la sombra*, de Humberto Ak’Abal”, se delimitaron espacial, temporal, teórica y metodológicamente los alcances y límites de la investigación.

1.4.1 Delimitación espacial y temporal

No fue inútil una delimitación espacial y temporal acerca de esta investigación. Si bien es cierto que la metodología empleada fue básicamente semiótica, como se ha mencionado ya, esta tuvo un franco matiz social, porque uno de los intereses más claros de este trabajo fue no perder de vista que la obra literaria, precisamente por ser un conjunto de signos, es eminentemente social y está inmersa en un tiempo y espacio precisos.

Por consiguiente, la delimitación espacial y temporal tuvo estrecha relación con el marco contextual, donde se definieron los lugares y las fechas que mayor relación tienen con los temas estudiados y los argumentos empleados a lo largo de estas páginas.

El espacio concreto al cual alude la obra literaria *Grito en la sombra*, y por lo tanto este estudio acerca de la misma, es Guatemala, más precisamente el municipio de Momostenango, ubicado en el departamento de Totonicapán, y otros territorios del occidente del país, así como, en ocasiones, la Ciudad Capital.

El tiempo concreto aludido es la Época Contemporánea guatemalteca, demarcada más específicamente por la vida del autor Humberto Ak’Abal (1952-), que como puede verse rebasa los límites temporales del conflicto armado interno que infestó el país durante treinta y seis años, es decir, acoge ya mucha historia, toda ella evidenciada en su obra.

Por medio de la creación literaria, también existen alusiones a épocas anteriores, incluso tan remotas como la Época Precolombina, mismas que fueron tomadas muy en cuenta, porque el símbolo estudiado fue “la recuperación del pasado”, pasado que, como se vio, no hace sino introducirse en el presente hasta formar ambos una misma presencia.

Una fecha que debe tenerse en cuenta es el año de publicación de *Grito en la sombra*: 2001. Este año se caracterizó por conflictos, que el marco contextual resume, de tipo sociocultural, es decir racismo, fundamentalismo, totalitarismo, intolerancia étnica, etc. Problemas ante los cuales, como pudo comprobarse, el mensaje literario de *Grito en la sombra* se rebela.

1.4.2 Delimitación teórica y metodológica

Partiendo de la mancuerna de conceptos, estrechamente ligados pero distintos, signo-símbolo, donde el primero constituye una unidad de significación como tal formada por semas o unidades mínimas de significado, y el segundo se define como un signo dentro de una convención social y cultural específica, o “signo de grado compuesto” por los escalones de percepción semiótica, denotación y connotación; partiendo de la idea de estudiar,

distinguiendo y hermanando, estos conceptos, desarrollándolos en otra mancuerna: literatura como retórica-literatura como compromiso, se eligió el método semiótico y diversos instrumentos de análisis para cada uno de los niveles explorados.

Para definir el carácter general del método semiótico, se utilizó la obra:

- Velázquez Rodríguez, Carlos Augusto. *Teoría de la mentira*. Guatemala, Eco Ediciones, 2006.

Específicamente la primera parte de la obra, que explica ampliamente los múltiples conceptos de la teoría del signo y la comunicación.

Esta obra sirvió de brújula para el resto del análisis, fue el punto de encuentro de los instrumentos metodológicos que fue necesario buscar y usar para poner en práctica una indagación más directa y precisa. Tales instrumentos fueron ensayos teóricos contenidos en obras más amplias que tratan la teoría semiótica:

- Barthes, Roland. “El análisis retórico”. En: *Literatura y sociedad. Problemas de metodología en sociología de la literatura*. Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1971.
- Talens, Jenaro. “Práctica artística y producción significativa”. En: *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1999.

Para el análisis de los niveles sintáctico, semántico y pragmático, que constituyen el grueso de la metodología, fue de principal importancia:

- Romera Castillo, José. “Teoría y técnica del análisis narrativo”. En *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1999.

Y para concretar el mensaje literario como acción social de resistencia:

- García Berrio, Antonio. “Sobre la estructura imaginaria del valor poético: la proyección textual de los signos”. En: *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1994.
- Lara Romero, Gladys. “Lenguaje e interpretación sociocultural” en: *Discurso e imaginario, poder e identidad: posibilidades de la interdisciplina en la investigación social*. Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2006.
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Barcelona, Ediciones Altaya, 1994.

2. Marco contextual

2.1 Biografía de Humberto Ak'Abal

2.1.1 Origen e infancia: descubrimiento de la literatura

Originario de Momostenango, municipio del departamento de Totonicapán, Humberto Ak'Abal nació el 31 de octubre de 1952 en el seno de una familia cuyas actividades de subsistencia eran la agricultura y la tejeduría, particularmente el tejido de ponchos.

El poeta relata en el prólogo de su libro *Con los ojos después del mar*: “No tuve niñez por la pobreza de mis padres, y la guerra interna del país me robó la juventud. La necesidad de la existencia despertó en mí la responsabilidad del trabajo y aplastó en mí la temprana edad. (...) Desde los seis años de edad comencé a cargar leña, ayudando a mi padre. Tres o cuatro ramas eran mi carga. Ese peso me hizo comprender, paso a paso, la pobreza en que vivíamos”⁹.

Su padre le decía que era bueno fuera a la escuela porque así aprendería a escribir su nombre, lo cual le ayudaría en la vida a no ser pisoteado por quienes se creen superiores al pueblo indígena. Sin embargo, debió abandonar pronto la escuela y dedicarse a trabajar para ayudar a su familia.

Aun así, fue en la escuela donde tuvo el primer contacto con la lectura, hecho que, como en la vida de cualquier poeta, resultó trascendental.

“Tendría yo alrededor de ocho años, me acerqué a curiosear algunos libros del profesor de la escuela. Entre ellos había uno que, por el color de sus tapas, atrajo mi atención: era amarillento, con el dibujo de dos niños trazados con línea negra; el lomo de color ladrillo. Comencé a hojearlo. Tenía muchas ilustraciones. Leí las primeras páginas y me enamoré del libro. Sin pensarlo mucho, lo robé”¹⁰.

En una entrevista concedida a Gustavo Adolfo Montenegro en el año 2002, Ak'Abal recuerda también este hecho, y con humor señala que se encontró con la literatura “como a los 10. Un profesor tenía un libro sobre la vida de Juan Sebastián Bach. Me gustó tanto, que me lo robé. Hace poco se lo confesé. Él se rió y me dijo: “¡qué bueno que te sirvió, guardálo!”¹¹.

Abandonó la escuela a los doce años, en 1964: “Empaqué dos camisas y dos pantalones y me despedí de mi madre. Viajé a la capital para trabajar con un señor a quien mi padre le había pedido trabajo para mí. Vendí dulces y gomas de mascar en la 18 calle”¹², señala en el prólogo de su citado poemario.

En la capital, persistió en su acercamiento a la literatura: “Algunos días después de mi llegada, descubrí una librería. Se llamaba La Cadena de Oro. Al final de cada tarde me iba a parar frente a la vitrina para contemplar los libros. Hubo uno que me llamó la atención. Su portada era la pintura de un rostro horrible. Un rostro como desmoronándose o pudriéndose. Me preguntaba: “¿de qué tratará ese libro?” Yo suponía que a lo mejor era algo relacionado con locos, muertos o brujas. Era extraño; me daba miedo y, a la vez, me atraía. Tal vez trascurrieron

⁹ Ak'Abal, Humberto. *Con los ojos después del mar*. Guatemala, Praxis, 2000, pág. 9

¹⁰ Ak'Abal, op. cit., pág. 10

¹¹ Tomado de: <http://www.literaturaguatemalteca.org/montenegro2.htm>

¹² *Ibíd.*

tres o cuatro meses, hasta que finalmente me atreví a preguntar por el precio. “Dos quetzales con cincuenta centavos”, me dijo el librero. Con mucho esfuerzo reuní el dinero y lo compré. Óscar Wilde y *El retrato de Dorian Gray* me llevaron por su mundo los siguientes días. Allí también conocí libros de Dostoievski y Stephan Sweig”¹³.

Y así nació también su amor a la creación: “Las lecturas de esos libros (...) fueron alimentando mi inconsciente y quizá por eso una noche soñé que había escrito un libro. Al despertar decidí hacerlo. Escribí versos en hojas de papel y las cosí a mano. Anduve de un lado a otro con eso que yo llamaba “un libro”. Hasta que en alguna parte lo perdí y allí terminó el juego”¹⁴.

Volvió a Momostenango al año siguiente, a continuar trabajando junto a su padre en tejidos de lana de oveja que vendían en la capital. Pero el inicio de la guerra lo cambió todo.

2.1.2 Las experiencias de la guerra civil: el conocimiento de la autoridad y la opresión

Ocho años después de su nacimiento, comenzó en Guatemala la guerra civil¹⁵, conflicto bélico que acentuó las diferencias entre las clases sociales y al pueblo indígena dejó un saldo de atropellos y muertes. La guerra no fue una solución para las condiciones de vida de la familia de Ak'Abal, como tampoco lo fue para la mayor parte de campesinos y obreros guatemaltecos.

Desde antes de su primer exilio a la capital, se había comenzado “a esparcir el rumor de que había problemas en el país. En mi pueblo decían “hay bulla”¹⁶, escribe el autor. A partir de 1965, el ejército implementó el reclutamiento forzoso en las provincias del país, sobre todo de los hombres y jóvenes indígenas. Pero Humberto Ak'Abal había padecido de polio al año y medio de nacer, lo cual le ha acarreado molestias físicas durante toda su vida; sin embargo, en aquella ocasión lo libró de caer en manos de los militares.

“No obstante lo obvio de mi caso, yo tenía que ir a cada poco a la comandancia y cada vez me tenía que bajar los pantalones para comprobarlo. Cómo sufrí esas humillaciones: me tenía que tragar el sabor amargo de la impotencia frente a la prepotencia de los comisionados militares”¹⁷.

A Montenegro le relata: “se formaron los famosos grupos de Autodefensa civil. ¡A la perra, vos! Apenas podía caminar y me obligaron a que pagara a otro para patrullar en mi lugar. El ejército jodía mucho. Mataron a varios muchachos, detenían los buses, era un sufrimiento. Me fui a buscar empleo a la capital, pero me llevó la madre: uno llega de pueblo a la ciudad, a trabajar, ¿en qué?”¹⁸.

Las condiciones de vida en el campo se hicieron insostenibles debido a la guerra. Su padre también había logrado rehuir el servicio militar pero a costa de esconderse y no poder trabajar, lo cual dejó a Humberto en posición de cabeza de familia.

¹³ Ak'Abal, op. cit.,pág. 11

¹⁴ *Ibid.*, págs. 10-11

¹⁵ Así la denomina el historiador Robert Carmack en su ensayo “Una historia breve de Momostenango”.

¹⁶ Ak'Abal., pág. 12

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Tomado de: <http://www.literaturaguatemalteca.org/montenegro2.htm>

“Para ese entonces la guerra había abarcado gran parte del país. El trayecto de Momostenango a la capital era terrible. Como en una pesadilla, todos éramos desconocidos. Nadie hablaba en los buses. Uno no sabía quién estaba sentado al lado y, aunque lo supiera, callaba. Callar significaba añadir un minuto más a su existencia”¹⁹.

En la capital vivió en el Parque Gómez Carrillo o Concordia, durmiendo “varios días donde dormían ladrones, bolos, prostitutas. No tenía trabajo, ni dinero para pagar un cuarto, ¡bien jodido! Con el poco dinero que tenía compré un galón de miel y eso comía. Bebía agua del chorro atrás del monumento a Gómez Carrillo. Hasta que entré a trabajar en una fábrica como barrendero”²⁰.

En el citado prólogo, agrega: “Trabajé en fábricas. El trato en las mismas no difiere mucho del trato que reciben los campesinos en los latifundios de las costas del país: injusticia y explotación. Por todas partes se sentía la presencia del terror y del odio. La guerra se prolongaba. Era 1980”²¹.

2.1.3 La resistencia a través de la literatura

¿Cómo puede un hombre sobrevivir con el corazón limpio en medio de tanta miseria, de tanto miedo? Humberto Ak’Abal tuvo muchos compañeros que lo ayudaron en esta tarea, de ese tipo de compañeros que no pueden brindar un hogar, ni pagar una cuenta, ni siquiera amparar del frío o de la lluvia, mucho menos esquivar una bala o impedir una humillación, pero que sí pueden paliar la soledad y enriquecer esa parte del ser humano que las guerras y el odio no podrán tocar jamás: el alma. ¿Quiénes fueron esos compañeros?

“En todo ese tiempo, los libros fueron mis amigos. Comprendí que leer es un acto de humildad. Después de leer un libro, uno ya no es el mismo. Era difícil la vida en aquellos días. Mi rostro se tornó áspero por la sal de las lágrimas”²².

Alquilaba un pedazo de covacha a una familia igual de pobre que él en el Barranco Las Guacamayas, en la Primero de Julio, según le comenta a Montenegro, y seguía leyendo: “En el basurero del parque Concordia hallé libros: de Bécquer, Darío, Amado Nervo”²³.

Parecía que la poesía estaba destinada a entrar en su vida, aun en las condiciones tan adversas en que se encontraba: “Comencé a escribir algunos poemas en los que sentí la necesidad de volver a mi infancia. Recupero, o mejor dicho, intento recuperar en cada texto esa niñez que no tuve. Intento recuperar aquel pueblo que caminé de arriba abajo haciendo mandados, o, simplemente por el gusto de caminarlo, bajo el sol o bajo la lluvia. Intento también recuperar esos años jóvenes que se marchitaron desgastándose en el trabajo”²⁴.

Pero al fin de cuentas, después de tanto trajinar entre la miseria y la poesía, sí hubo un hombre que lo ayudó; su mentor, coterráneo y principal influencia literaria: Luis Alfredo

¹⁹ Ak’Abal, op. cit., pág. 13

²⁰ Tomado de: <http://www.literaturaguatemalteca.org/montenegro2.htm>

²¹ Ak’Abal, op. cit., pág. 14

²² *Ibíd.*, pág. 14

²³ Tomado de: <http://www.literaturaguatemalteca.org/montenegro2.htm>

²⁴ Ak’Abal, op. cit., pág. 14

Arango, quien lo descubrió, leyó y orientó acerca de lo que debía hacer: “Me dijo que en la editorial Cultura quizá. Llevé mis poemas y pasado un tiempo le hablé al director. Todo emocionado me presentó: “usted tiene mi libro y me contaron que a lo mejor lo van a incluir”, le dije. Me contestó: “Sí, lo vi, pero no me interesa. Estoy preparando una serie de poesía urbana y lo suyo son cositas rurales. Me quedé helado. Pero Luis Alfredo me dijo: “¡No se desanime!”²⁵.

Tiempo después, finalmente, editorial Cultura publicó el poemario *El animalero*, en agosto de 1991. Ak'Abal consideró que todo había sido una bella aventura que ahí culminaba. Estaba equivocado.

2.1.4 El tejedor de palabras: de Momostenango a París

El animalero traído de la montaña por este poeta indígena hasta ese momento absolutamente desconocido desacomodó a muchos críticos y periodistas, sobre todo extranjeros, que conocían el ambiente literario guatemalteco. Ak'Abal resultaba un poeta totalmente original, que no parecía rendirle cuentas a nadie. Su poesía fue desde un inicio como el aire fresco de la mañana que se respira tras una noche de bohemia, llena de vicios y turbiedad. Ak'Abal no pertenecía a ninguna escuela, grupo, ni de tipo literario ni de ninguna otra clase. Era un hombre común y corriente que se expresaba de forma sencilla y natural. ¿Cómo no va a despertar admiración una poesía de estas características dentro del enfermizo ambiente pseudo literario de salón?

Guardián de la caída de agua, su segundo poemario, publicado en 1993, se agotó en tres meses.

“Después, me buscaba una periodista argentina, Fabiana Fraysinett, de una agencia de noticias. “Yo no tengo casa”, le dije, “no sé dónde podemos reunirnos”. Nos juntamos en el parque central y me entrevistó. Como a los tres meses salió en La Jornada de México y en una revista de Costa Rica. En octubre de 1993 un periodista austriaco quería entrevistarme. (...) Fue una entrevista para radio y prensa. Interesó a un centro cultural que me invitó a presentar mi poesía en Viena”²⁶.

El primer idioma a que fue traducida su obra fue el alemán, por Erick Hackler. En aquel primer viaje a Europa, sin embargo, no pasó las mismas penurias materiales que en su trayecto desde la provincia hasta la capital: “me pagaron por ir. De ahí me mandaron a París, que era cabal como lo describieron Víctor Hugo, Balzac, Flaubert. Estuve en la Plaza de la Concordia, la verdadera”²⁷, pero esta vez no tuvo motivo para dormir en las bancas.

A partir de aquellos primeros viajes, el reconocimiento de Ak'Abal no ha tenido freno, al punto que él mismo se asombra ante lo vivido, pues ha sido “como un sueño”. ¿Cómo iba a imaginarse aquel obrero y campesino indígena que unas cuantas líneas salidas de lo hondo de su corazón lo iban a llevar tan lejos?

²⁵ Tomado de: <http://www.literaturaguatemalteca.org/montenegro2.htm>

²⁶ Tomado de: <http://www.literaturaguatemalteca.org/montenegro2.htm>

²⁷ Tomado de: <http://www.literaturaguatemalteca.org/montenegro2.htm>

Obras como *Hojas de árbol pajarero* (1995), *Lluvia de luna en la cipresalada* (1996), *Desnuda como la primera vez* (1998), *Con los ojos después del mar* (2000), han significado para él un respeto que cualquier otro oficio le hubiese negado, la dignidad humana que las estructuras sociales de su país le niegan a su pueblo. Por eso, sus obras no son solamente el intento de abrir nuevos horizontes para él como individuo, sino que guardan el significado colectivo de los sufrimientos, alegrías y recuerdos de su pueblo, su familia, y su visión del mundo.

“(...) he conocido mucha gente, Europa, parte del Lejano Oriente. Casi parece un sueño ridículo que la poesía te lleve a viajar por el mundo”²⁸, en su caso, como el elegido para ser voz de quienes, estando en su tierra, están obligados a callar.

Pero esto último es un peso que sus lectores le han otorgado, porque él, con humildad, afirma: “Escribo en primera persona porque no soy nadie para hablar en nombre de los demás. Y me siento profundamente conmovido cuando mi propia gente se acerca para decirme que se siente representada en mi modesto trabajo. Tengo claro que mi poesía no es ninguna revolución en la literatura guatemalteca ni en el mundo. Pero también estoy consciente de que no soy un hongo que brotó de la noche a la mañana. Hablo y escribo sin rencor ni amargura. Lo que hago, lo hago con el corazón”²⁹.

²⁸ Tomado de: <http://www.literaturaguatemalteca.org/montenegro2.htm>

²⁹ Ak'Abal, op. cit., pág. 15

2.2 Producción literaria de Humberto Ak'Abal

Poesía

Título	Fecha de publicación
<i>El animalero</i>	1991
<i>Guardián de la caída de agua</i>	1993
<i>Hojas de árbol pajarero</i>	1995
<i>Lluvia de luna en la cipresalada</i>	1996
<i>Hojas sólo hojas</i>	1996
<i>Tejedor de palabras (Antología)</i>	1996
<i>Retoño salvaje</i>	1997
<i>Desnuda como la primera vez</i>	1998
<i>Cinco puntos cardinales (Antología)</i>	1998
<i>Con los ojos después del mar</i>	2000
<i>Gaviota y sueño / Barco de piedra</i>	2000
<i>Ovillo de seda</i>	2000
<i>Cielo amarillo (Antología)</i>	2000
<i>Todo tiene habla (Antología)</i>	2000
<i>Arder sobre la hoja (Antología)</i>	2000
<i>Jaguar dormido (Antología)</i>	2001
<i>Palabramiel (Antología)</i>	2001
<i>Corazón de toro</i>	2002
<i>Detrás de las golondrinas</i>	2002
<i>Oscureciendo</i>	2002
<i>Entre patojos (Antología)</i>	2002
<i>Remiendo de media luna</i>	2006
<i>Otras veces soy jaguar (Antología)</i>	2006
<i>El rostro del viento (Antología)</i>	2006
<i>Grito</i>	2009
<i>La danza del espanto</i>	2009
<i>Las palabras crecen</i>	2010
<i>Solitud</i>	2010
<i>La palabra rota (Antología)</i>	2011
<i>Donde los árboles (Antología)</i>	2011
<i>Cuando las piedras hablan</i>	2012

Narrativa

Título	Fecha de publicación
<i>Grito en la sombra</i>	2001
<i>De este lado del puente</i>	2006
<i>El animal de humo</i>	2014

2.3 Contexto histórico, social y político de Momostenango

El autor Humberto AK'Abal es originario de Momostenango, Totonicapán, región del occidente guatemalteco donde predomina la población indígena. El poeta pertenece propiamente a la etnia k'iche', por lo cual es de sumo interés realizar un retrato histórico, social y político de este pueblo desde sus orígenes hasta la actualidad.

Para este estudio se tomó como base el ensayo “Una historia breve de Momostenango”, de Robert Carmack, que se incluye en el libro *La comunidad Maya K'iche' de Santiago Momostenango* descrita en los antecedentes de esta investigación.

El historiador Carmack realiza, primero, una división por períodos de la historia del territorio que se dedica a estudiar: prehispánico, colonial, republicano temprano y moderno. Aunque desarrolla ampliamente cada uno de estos, para este trabajo se optó por trasladar aquellos aspectos más importantes, según la relación que guardan con el tema y el contenido.

2.3.1 Fase prehispánica

Los estudios arqueológicos realizados en Momostenango indican que durante el período preclásico (500 a. de C. a 200 a. de C.), esta región estuvo habitada por grupos humanos que vivían diseminados en el área, organizados en pequeñas aldeas y parajes. Según Carmack, “las primeras estructuras monumentales, pirámides, plataformas, canchas de pelota, etc., no aparecieron en el área hasta el período clásico (300 d. de C. a 1000 d. de C.)”³⁰.

La lengua hablada por los residentes de esta zona durante el período clásico era el mam, debido al dominio político de Zaculeu, ubicada al noreste. Pero las cosas cambiaron en el período posclásico. El citado historiador apunta: “(...) no había grandes cambios al inicio del período posclásico (1000 d. de C. a 1524 d. de C.), y probablemente los habitantes del área seguían hablando la lengua Mam. Pero una transformación dramática ocurrió durante la última parte de este período (1330 d. de C.) como resultado de una invasión militar k'iche' de la zona central (es decir, los K'iche's de Q'umarkaaj [Utatlán])”³¹.

El relato que Carmack realiza de las relaciones geopolíticas de aquel entonces en torno al área de Momostenango es importante para comprender la situación de la cultura, y

³⁰ Carmack, Robert. “Una historia breve de Momostenango” en: *La comunidad maya k'iche' de Santiago Momostenango*. Guatemala, Maya Wuj, 2011, pág. 11

³¹ Carmack, op. cit., pág. 11

particularmente del idioma k'iche': "Los invasores K'iche' establecieron diferentes centros de ocupación en la provincia de Momostenango, siendo el centro principal Chwatz'aq ("sobre las murallas"), el sitio que ahora se conoce como Pueblo Viejo. (...)

"La provincia de Chwatz'aq no era particularmente fértil, aun cuando había variación considerable en cuanto a recursos tales como los suelos, la vegetación y los bosques; sus recursos especiales incluían el pajón, las aguas termales, la cal, y depósitos de metales. La población k'iche' y mam todavía vivía dispersada en aldeas y parajes (amaq'), mientras los jefes extranjeros residían en pequeños sitios defensivos (tinamit). (...) otros centros políticos incluían Tzaqibala' (cerca de la actual cabecera de Momostenango, y Paxchum (en Buenabaj). Se puede estimar que una población de unas 10,000 personas vivían en la provincia, tal vez unas 1,000 de ellas residían en los centros principales (...)"³².

Puede verse que las poblaciones, y la lenguas, de los k'iche's y de los mames cohabitaban en Momostenango y territorios aledaños. El historiador no afirma que una lengua suprimiera a la otra. Puede pensarse que eran idiomas tan hermanados que los conflictos políticos y bélicos entre las autoridades no permeaban su relación vital. Hay en ello una pista acerca de la forma como la cultura de ascendencia maya pervivía en aquella fase prehispánica, multiplicándose y fecundándose en las diferencias lingüísticas existentes, pero defendiéndose, con base en esa misma fecundidad, de las atrocidades de la historia.

Pero el relato de Carmack continúa: "La estructura de autoridad en Chwatz'aq se asemejaba a la de los K'iche's en Q'umarkaaj. La provincia (ajawarem) era dividida en distritos (chinamit) y parajes (amaj', calpules), ambos compuestos por los patrilineajes (nimja, alaxik) más importantes. La jerarquía provincial consistía en tres niveles sujetos a los oficiales centrales de Q'umarcaaj: jefes de la provincia (probablemente cuatro en número); jefes de los distritos (administrados por guerreros de Q'umarcaaj; y las cabezas (chuchqawaj) y los provinciales (mama'ib) de los linajes. Además, existía una estratificación rígida entre los señores (ajawab), comuneros (al k'ajol), y esclavos (munib)"³³.

Debe resaltarse nuevamente que, a pesar de la organización impuesta tras la invasión k'iche', la historia no habla de la desaparición de la cultura y lengua mam. En todo caso, la estructura social injusta y esclavista formaba parte más bien de una espiral que, a la larga, seguía siendo parte de un mismo proceso evolutivo: el de los pueblos cuya raíz era la cultura maya.

2.3.2 Fase colonial

Con el correr de los años, Momostenango pasó a ser una región dominada por los k'iche's. Pero lo que más debe llamar la atención es que el estudio histórico de Carmack no menciona la destrucción de los tejidos culturales subyacentes a los conflictos políticos. Existía un tronco, probablemente la tradición original maya, que pervivía aun entre los atropellos de las autoridades.

³² *Ibidem*, pág. 12

³³ *Ibid.*

El primer dato que aporta Carmack acerca del período colonial (entendiendo este como la época en que la invasión española al continente americano ya había comenzado) habla acerca de los persistentes conflictos entre mames y k'iche's: "(...) hay referencias a guerras entre los K'iche's y Mames, una en el siglo 14 y otra a principios del siglo 16. Habiendo conflictos coloniales y aun modernos, se puede pensar en que las luchas para el poder debían haber sido numerosas y fuertes: por ejemplo, luchas entre los oficiales de Chwatz'aq por el control de la provincia; entre los oficiales de la provincia y los de otras provincias k'iche's para determinar las fronteras de cada territorio; entre los comuneros y los jefes locales; y tal vez entre señores mames viviendo a lo largo de las fronteras provinciales"³⁴.

La enfermedad del poder, como cáncer de la moral humana, afecta a todos los hombres y mujeres por igual. Y los indígenas americanos no estuvieron exentos de tal padecimiento. Antes y durante la conquista, las autoridades de estos pueblos minaban sus propias moradas sin pensar en las consecuencias para su realidad espiritual (simbólica y mítica).

Los acontecimientos que se desarrollaron a partir de las postrimerías del siglo XV, es decir los procesos de descubrimiento y conquista del continente americano por parte de las principales naciones europeas, vinieron a derrumbar una evolución histórica que, si bien no contenía una unidad robusta, sí permitía la sobrevivencia y transmisión de la mayor parte de la cultura formadora original. Con el atropello de cada ciudad o poderío señorial indígena, la conquista española mermó un poco más cada vez el tronco nutricional de todos los pueblos, ya heridos por las contiendas locales.

Al inicio de la conquista, el pueblo k'iche' se encontraba en una situación de poder vigente. Carmack detalla: "(...) los K'iche's de esta provincia pelearon contra los invasores españoles bajo la dirección del jefe político provincial, Iskin Nija'ib. Parece que Iskin tenía habitaciones en la provincia de Momostenango y en la de Xelajuj (Quetzaltenango). El señor Iskin llevó a la batalla guerreros de las dos provincias, acompañando a Tekum, nieto del rey (ajpop). Tekum era residente en la provincia de Chwimeq'ena' (Totonicapán). Murió en la batalla, y las fuerzas k'iche's capitularon en los Llanos de Pinal enfrente de Xelajuj. Iskin y sus seguidores de Chwatz'aq ayudaron a los españoles en diversas batallas dentro de la que llegaría a ser la colonia española de Guatemala. Esas acciones indican que la lealtad de los habitantes de Chwatz'aq a los señores de Q'umarkaaj había sido débil. Con el tiempo, los momostecos manifestarían una falta de lealtad similar hacia los españoles.

"Es posible que el pueblo de Chwatz'aq hubiera recibido el nombre nahua (lengua mexicana) de Mumustenanco ("lugar de murallas") antes de la llegada española (...). En general, la estructura política de Momostenango se mantuvo, ahora bajo los nuevos superiores en las nuevas capitales de Guatemala y España. Los que antes eran señores k'iche's, y sus descendientes, lograron convertirse en caciques bajo la autoridad española. Hay indicadores de que los mismos conflictos persistían: linajes contra linajes, comuneros contra señores, y momostecos contra vecinos de otros pueblos. A esos conflictos se agregaban luchas contra los

³⁴ Ibid.

oficiales de la corona, especialmente los corregidores (y más tarde los alcaldes mayores), y también contra ciertos frailes y terratenientes abusivos igualmente españoles o criollos”³⁵.

El hecho de que las autoridades del pueblo k'iche' hayan conservado su posición de poder aun durante la conquista es una aberración histórica más, que habla de la igualdad entre indígenas y españoles. Igualdad respecto de esa enfermedad moral de la que se habló anteriormente. Igualdad respecto de la mezquindad y corrupción que caracteriza toda forma de poder político.

Al fenómeno del poder injusto proveniente de las clases elevadas entre el mismo pueblo k'iche', vino a sumarse la esclavitud que trajeron los conquistadores españoles. Y lo que una suma de atropellos históricos nativos no había podido destruir totalmente, se derrumbó casi por completo con la invasión foránea. Dos vertientes de poder injusto, dos maquinarias de esclavitud, fueron demasiada fuerza para la ya opaca tradición original, de la cual la historia comenzó a borrar todo vestigio.

Carmack da todavía más detalles acerca de este período de la historia: “Ambas autoridades, indígenas y españolas, se oponían a los caciques, y lo hacían en gran parte por intereses económicos. Los caciques habían logrado establecer haciendas de tipo español, acumulando propiedades y riquezas que les hizo posible confrontar a los magistrados españoles y a los oficiales locales del cabildo. Había oposición al poder de los caciques, en gran parte, porque la economía todavía era de tipo tributario, aun un poco de riqueza por medios no políticos fue visto por los españoles como amenazante. Asimismo, el estatus de cacique representaba una continuación de la nobleza k'iche' junto con la autoridad vigente. Por eso, esta fuente de poder, y la autoridad que la acompañaba, eran resentidas por ambos oficiales españoles y de cabildo. (...) Para los oficiales indígenas locales, se trataba de un asunto de ser cada vez más sujetos a la autoridad y poder de los españoles y caciques.

“El conflicto político llegó a ser endémico en Momostenango durante la segunda mitad del siglo 18, pero el foco ya no eran los caciques. Una facción de indígenas comuneros (“macehuales”) surgió, y por medio del uso de la violencia lograron tomar control del cabildo y los principales; a la vez detuvieron el poder de los caciques. (...)”

“La facción indígena mencionada aun llegó a constituirse como una fuerza política dentro del movimiento “nacional” por la independencia de España. Tales líderes indígenas concibieron a los criollos como sus enemigos principales por poseer poderes que se habían derivado de las posiciones de autoridad como alcalde mayor, alcalde local, sacerdote parroquial, y comandante militar. Por otro lado, aquellos líderes indígenas veían a los oficiales de la corona en Guatemala como aliados políticos, por lo menos al principio. Más tarde intentaron obtener poderes derivados por medio de una alianza con Atanasio Tzul, el rey k'iche' durante un tiempo corto en Totonicapán. Después, buscaron una alianza con Agustín Iturbide, el “Emperador Mexicano”, quien intentaba absorber a América Central dentro de su imperio de corta vida”³⁶.

³⁵ *Ibíd.*, pág. 13-14

³⁶ *Ibíd.* págs., 13-16

Como se ve por medio de este relato, como toda faena histórica, la historia política de Momostenango no es sino otra feria de inmoralidad e inmundicia. Festín de corrupción política que solamente se reprodujo durante esa gran bacanal de pugnas por el poder ciclópeo que fueron el siglo XIX y el siglo XX.

¿Dónde estaba, para este momento, la herencia espiritual de los pueblos de ascendencia maya? Tanto el relato histórico como la historia misma no guardan huellas de ella. Al menos no le dan ninguna importancia. La historia como disciplina de estudio solamente enfoca la deshonestidad de los laberintos políticos. Para acceder al conocimiento de la verdadera cultura k'iche', y por lo tanto de la realidad de este pueblo, es necesario acudir a su imaginario mítico y a lo que a partir de este han creado algunos pocos seres excepcionales.

2.3.3 Fase de la república temprana

La fase de la república temprana reúne el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, período muy tumultuoso en la vida del pueblo momosteco. Pero, además, este período de la historia de esta etnia es de principal interés para comprender el conflicto armado que asoló Guatemala en la segunda mitad del siglo XX. Hechos y actores similares pueden notarse en el período que Carmack describe a continuación.

Durante el gobierno de Mariano Gálvez, “los líderes indígenas rebeldes que pelearon en la lucha para la independencia continuaban en el poder, y rechazaban todo intento de imponer la reforma en cuanto a tierras, elecciones, o el pago de “contribuciones”. Lanzaron una lucha guerrillera para defenderse contra las tropas regionales, resultando en una serie de concesiones que les permitió seguir manejando los asuntos de la alcaldía de acuerdo con sus propias costumbres. El gobierno liberal básicamente estableció un gobierno criollo paralelo, aunque la influencia de éste sobre las autoridades indígenas parece haber sido básicamente simbólica. Como resultado, apenas existía una lealtad al Estado de Guatemala y los vecinos no querían aceptar el pago de tributos”³⁷.

Los momostecos tuvieron una mejor relación con el conservador Rafael Carrera, a quien honraban con los títulos de “Señor General” y “Jefe de Estado”. “Ocho años después, cuando Carrera fue forzado a huir a México, los indígenas de Momostenango organizaron una fuerza rebelde que logró jugar un papel clave en el conflicto regional y que hizo posible el regreso de Carrera al poder en Guatemala”³⁸.

Carrera gobernó sobre los indígenas sin tocar directamente sus intereses, por medio de oficiales criollos. “Los programas altamente paternalistas administrados por los criollos, más el canal de apelación directa a Carrera, hicieron posible que otra vez el Estado podía gobernar a los indígenas de Momostenango y comenzar a imponerles impuestos y tarifas. Sin embargo, los indígenas de Momostenango, en conjunto, resintieron la posición privilegiada de los criollos, y más de una vez demostraron que su oposición a los criollos y ladinos locales era más grande

³⁷ *Ibidem*, pág. 16-17

³⁸ *Ibid.*, pág. 17

que su apoyo a Carrera”³⁹. Las tensiones políticas no se limitaban a protagonizar las relaciones entre indígenas y criollos, sino que también existían pugnas entre los indígenas mismos.

“Justo Rufino Barrios reestableció en Guatemala la política liberal después de 1871. Esto abrió otra vez la división política entre los ladinos e indígenas (...)”⁴⁰. Los problemas continuaron siendo los mismos de antes. “Surgieron nuevos cambios peligrosos para los indígenas, incluyendo la expropiación de sus mejores tierras agrícolas, y el trabajo forzado en las fincas costeñas del café. Estas supuestas reformas de Barrios tuvieron el fin de dominar política y económicamente a los indígenas de una manera aún más drástica que las reformas de los españoles y liberales del pasado. No sorprende que la reacción política de los indígenas de Momostenango tomara una forma más violenta y determinada”⁴¹.

Claramente puede verse cómo quienes ostentaban el poder político en Momostenango, eran incapaces de distinguir que con el uso de la violencia solamente multiplicaban los sufrimientos de su pueblo. En ningún momento el relato histórico de Carmack da noticia de alguna otra alternativa que utilizarasen las autoridades de esta etnia para contrarrestar los embates de injusticia que padecían.

El historiador continúa: “En 1876, los líderes indígenas de Momostenango aplicaron un poder militar y tácticas guerrilleras para movilizar a la mayoría de los indígenas rurales a su causa. El asunto clave para los indígenas rebeldes fue el monopolio ladino local de la fuerza militar. Pero, esta vez los indígenas también luchaban a favor de sus tierras. Se dividieron los líderes indígenas en cuanto al conflicto, cuando algunos de los caciques fueron cooptados a la milicia controlada por los ladinos y rehusaron unirse a los rebeldes”⁴², en una prueba más del divisionismo que siempre había reinado en el seno del pueblo indígena, donde los privilegiados de siempre optaban por cuidar sus intereses particulares antes que los de su colectivo nativo. Finalmente, la rebelión fue aplacada por las fuerzas gubernamentales de Barrios, manteniendo la estructura colonial.

En las décadas siguientes, hasta 1944, las manifestaciones virulentas o simplemente de protesta por parte del pueblo indígena fueron siempre socavadas por el poder reinante, y los rebeldes comenzaron a optar por estrategias encubiertas, no ya combate directo, donde sus fuerzas eran siempre inferiores. Solamente en una ocasión volvió a entablarse combate abierto, durante el gobierno de Estrada Cabrera, alrededor de 1920: “como en el pasado, los indígenas se organizaron militarmente, y usaron las armas en un intento valiente de romper el monopolio del poder militar de los ladinos en Momostenango. Las consecuencias de este intento de llevar a cabo un “Golpe de Estado” fueron desastrosas. Los instigadores principales fueron ejecutados inmediatamente, y enterrados juntos en el cementerio. Todavía se puede ver la tumba colectiva de los rebeldes en el cementerio central de Momostenango”⁴³. Nada cambió de este panorama durante la dictadura militar de Jorge Ubico.

³⁹ *Ibíd.*

⁴⁰ *Ibíd.*, pág. 18

⁴¹ *Ibíd.*

⁴² *Ibíd.*

⁴³ *Ibíd.*, pág. 20

2.3.4 Fase moderna

El tramo histórico denominado fase moderna comienza con la Revolución del año 1944, incluye el período de treinta y seis años de guerra civil (1960-1996) y los primeros gobiernos elegidos supuestamente de forma democrática. Carmack detalla cada uno de estos períodos:

“La llamada Revolución Guatemalteca de 1944 a 1954, mejor entendida como una reforma, trajo cambios sustanciales a Momostenango. Los momostecos tomaron una posición conservadora con relación a la llamada Revolución de Octubre, y los cambios principales tuvieron lugar en los campos de las elecciones y el comercio libre. Surgieron líderes indígenas quienes al fin lograron ganar el mandato en la alcaldía. Surgió una nueva estratificación social en que los “indios civilizados” y ladinos compartieron la clase burguesa, mientras la clase campesina indígena estaba proletarizándose y comercializándose”⁴⁴, lo cual significa que los campesinos entraron en contacto con una nueva forma de trabajar sus tierras y comercializar las mismas, además de que abandonaron el exclusivo cultivo de la milpa y se iniciaron en una actividad como la tejeduría, por ejemplo, de chamarras y ponchos.

Carmack señala que la participación de los momostecos en las guerrillas que lucharon contra el ejército durante la guerra civil fue limitada. “Los líderes indígenas del centro (los pequeños capitalistas) apoyaron al gobierno militar, y los campesinos tradicionales vieron a los guerrilleros como ladrones. De hecho, el movimiento militar más grande tomó una forma conservadora: en 1979, 20,000 momostecos se armaron para oponerse al municipio vecino de San Bartolo cuando éste intentó engrandecer sus límites territoriales con Momostenango”⁴⁵, es decir, esta manifestación fue directamente para conservar la soberanía de su territorio y no para hacerse parte de ninguno de los dos bandos de la guerra.

Sin embargo, sí existen versiones que ligan a buena parte de la población momosteca con la organización guerrillera ORPA, sobre todo aquellos obreros que trabajaban en malas condiciones en la costa sur. A pesar de ello Carmack argumenta que, promediando, fue mayor el porcentaje de momostecos que apoyó al ejército que aquel que apoyó a la guerrilla.

“El caso de Momostenango revela una política indígena durante la última fase de su historia que ha experimentado un gran aumento y pluralización del poder. Los indígenas ahora controlan el máximo poder ejecutivo de la alcaldía municipal, ocupando no solamente el puesto de alcalde sino también todos los otros puestos altos de la administración (...). La base inmediata de este poder indígena es electoral, pero detrás de ello hay bases comerciales: los candidatos indígenas al puesto de alcalde casi siempre son comerciantes con considerable capital. (...)

“La pluralidad de poderes indígenas en Momostenango hoy en día corresponde a una sociedad más compleja y dividida que en el pasado. La vieja división étnica entre indígenas y ladinos ha comenzado a disminuirse, porque se le ha sobrepuesto una separación social de clases. Por ejemplo, la clase de los pequeños capitalistas que ha dominado la política municipal por varias décadas está representada por indígenas y ladinos, con poca distinción entre ellos.

⁴⁴ *Ibíd.*, pág. 21

⁴⁵ *Ibíd.*, pág. 23

De manera similar, los indígenas proletarizados (quienes viven de la mano de obra) constituyen un sector de una clase social que cada vez está en formación. Ellos se distinguen políticamente de los indígenas campesinos, y se asemejan más y más a los proletarios ladinos (siendo éstos últimos poco numerosos en Momostenango)”⁴⁶.

Muchos pobladores indígenas ya no se organizan y se identifican con grupos que afirmen su identidad de ascendencia maya, sino más bien con grupos que llegan de fuera, como iglesias, católicas y protestantes, cooperativas que permiten el desarrollo de actividades comerciales, asociaciones de desarrollo comunitario, partidos políticos, compañías comerciales, etc. Las tradiciones que hacen referencia al poder mágico-espiritual de los antiguos jefes del pueblo, aunque aún existen, sobre todo respetadas por pobladores de edad avanzada, están subordinadas a poderes exteriores, “modernos”, seculares, de tipo económico o político. “Nada simboliza mejor este proceso que el caso de los linajes (alaxik), donde varios de los miembros ahora han rechazado la costumbre al mismo tiempo que los jefes (chuchqajaw) ya no existen o tienen poderes muy limitados”⁴⁷.

A pesar de todo lo anterior, existe un movimiento denominado Pan-Maya, que pretende no dejar perderse las raíces del pueblo k'iche' habitante de Momostenango. Este movimiento intenta resistir ante los embates de la globalización retomando todos aquellos caracteres tradicionales y ancestrales que identifican a los momostecos actuales con los k'iche's antiguos, y a estos con la más antigua cultura Maya. Carmack menciona: “los indígenas de este municipio han recreado símbolos que son muy importantes para el emergente nacionalismo maya. De especial importancia es el Wajxaqib Batz', un antiguo rito del calendario maya-k'iche' celebrado cada 260 días ante los altares sagrados de Momostenango. Hoy en día, este rito atrae a centenares de indígenas de otros pueblos (...), y es reconocido por los pan-mayistas como un auténtico símbolo de la emergente nación Maya”⁴⁸.

Pero, sobre todo, como se verá más adelante en este estudio, la herencia maya en que se fundamenta la vida del pueblo k'iche', y por extensión en los demás pueblos de común origen, descansa en sus manifestaciones simbólicas, transmitidas, por ejemplo, en su diversidad de artes, entre las cuales el arte literario asume gran parte de la responsabilidad cultural como movimiento de resistencia ante la corrupción protagonizada por el poder.

⁴⁶ *Ibíd.*, pág. 24-25

⁴⁷ *Ibíd.*, pág. 26

⁴⁸ *Ibíd.*, pág. 27

2.4 Contexto histórico, social y político de Guatemala

Es necesario ahora, aunque solamente resulte un recordatorio anexo, establecer una cronología de los hechos históricos, sociales y políticos más relevantes de la historia de Guatemala. Como se trata de aspectos más generales, los que se consideran capitales en la historia del país, se optó por una lista de acontecimientos antes que por un desarrollo de los mismos.

El sitio electrónico en el cual se obtuvieron los datos es: http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/latin_america/newsid_3249000/3249899.stm. Sin embargo, es importante aclarar que en algunas ocasiones ha sido necesario acotar lo señalado por el sitio, sobre todo en interés de relacionar la información proporcionada con el contenido de esta investigación. Tales acotaciones, que no son numerosas, fueron distinguidas del resto del texto con letra cursiva, y están escritas en un párrafo aparte inmediatamente posterior al enunciado que refieren, el cual no ha sido modificado de manera alguna, salvo en el enunciado que explica lo acontecido en 1963, donde se ha omitido una frase por contener información histórica incorrecta.

También es importante mencionar que se consideró pertinente colocar la información histórica acerca de Guatemala hasta el año 2001, fecha de la publicación de la obra *Grito en la sombra*, objeto de estudio del presente trabajo, por lo cual también se omitieron todos los datos de fechas posteriores que el sitio electrónico aporta.

1523-24 - El conquistador español, Pedro de Alvarado, vence a la población indígena local, pueblos de ascendencia maya, y convierte a Guatemala en una colonia española.

1821 - Guatemala se independiza de España y, al año siguiente, se une al imperio de México.

1823 - Guatemala pasa a formar parte de las Provincias Unidas de América Central, que incluye a Costa Rica, El Salvador, Honduras y Nicaragua.

1839 - Guatemala es completamente independiente.

Es decir pasa a constituir un solo Estado o República.

1844-65 - El país es gobernado por el mandatario de facto Rafael Carrera (conservador).

1873-85 - Guatemala es gobernada por el presidente Justo Rufino Barrios (liberal), quien emprende la modernización del país, desarrolla el ejército e introduce el cultivo del café.

Tales reformas se hicieron al margen, y en ocasiones a costa, de los intereses de la población indígena.

1931 - Jorge Ubico se convierte en presidente; su gobierno se caracteriza por la represión y por el mejoramiento de las finanzas del país.

1941 - Guatemala declara la guerra a los países del Eje (Alemania, Italia y Japón).

1944 - Juan José Arévalo asume la presidencia, luego del derrocamiento de Ubico, e introduce una serie de reformas de estilo social-demócrata, incluyendo el establecimiento de un sistema de seguridad social y la redistribución de tierras entre los campesinos.

Entre los gobiernos de Jorge Ubico y el de Juan José Arévalo hubo un gobierno, de tipo provisional, a cargo del militar Federico Ponce Vaidés, que no varió mucho del de su predecesor.

1951 - El coronel Jacobo Arbenz Guzmán se convierte en presidente y continúa con las reformas iniciadas por Arévalo.

1954 - Un golpe de Estado, respaldado por Estados Unidos a raíz de la nacionalización de las plantaciones de la United Fruit Company, coloca al coronel Carlos Castillo en el poder, quien pone fin a las reformas agrarias.

Este hecho es considerado como el antecedente más inmediato de la guerra civil que comenzó en 1960, durante el gobierno de José Miguel Ydígoras Fuentes.

1963 - El coronel Enrique Peralta asume el mando de Guatemala (...).

1966 - Los civiles retoman el poder. César Méndez es elegido presidente.

1970 - Carlos Arena, con el respaldo de los militares, asume la presidencia.

1970 - Los gobernantes militares inician un programa para erradicar a activistas de izquierda, causando al menos 50.000 muertos.

1976 - Un terremoto deja un saldo de 27.000 muertos y más de un millón de personas sin techo.

1981 - Escuadrones de la muerte y soldados matan a alrededor de 11.000 personas, en respuesta a la creciente actividad de grupos militantes extremos contra el gobierno.

1982 - El general Efraín Ríos Montt asume el poder mediante un golpe militar.

1983 - Otro golpe militar liderado por el general Mejía Victores -quien declara una amnistía para los grupos extremistas- saca a Montt del poder.

1985 - Marco Vinicio Cerezo Arévalo es elegido presidente y el Partido Demócrata Cristiano de Guatemala gana las elecciones legislativas bajo la nueva Constitución.

Se considera este el primer período democrático, el cual inauguró la Constitución de 1985, en la cual ya se comienza a vislumbrar los esfuerzos por la inclusión y respeto de los derechos y valores de los pueblos indígenas, aunque de forma imprecisa.

1989 - Fallido intento para derrocar a Cerezo Arévalo. El recuento de las víctimas de la guerra civil desde 1980, alcanza los 100.000 muertos y 40.000 desaparecidos.

1991 - Jorge Serrano Elías es elegido presidente. Se restablecen las relaciones diplomáticas con Belice, país con el que Guatemala tenía serias disputas territoriales.

1993 - Serrano es forzado a renunciar después de que su intento de imponer un régimen autoritario generara una ola de protestas. Los legisladores eligen como nuevo mandatario a Ramiro de León Carpio.

1994 - El gobierno inicia conversaciones de paz con la agrupación rebelde Unidad Nacional Revolucionaria de Guatemala. Los partidos de derecha obtienen la mayoría en las elecciones legislativas.

1995 - Los rebeldes declaran un cese el fuego. La ONU y Estados Unidos critican a Guatemala por los extensos abusos a los derechos humanos.

1996 - Álvaro Arzú gana la presidencia, realiza una purga dentro del ejército y firma un acuerdo de paz con los rebeldes, terminando así 36 años de guerra civil.

1998 - El obispo Juan Gerardi, activista de derechos humanos, es asesinado.

1999 - Una Comisión respaldada por la ONU asegura que las fuerzas de seguridad se encuentran detrás del 93% de las atrocidades contra los derechos humanos cometidas durante la guerra civil que terminó con la vida de 200.000 personas, y que altas autoridades militares son responsables por 626 masacres en poblados mayas.

2000 - Alfonso Portillo presta juramento como presidente, luego de ganar las elecciones en 1999 por el Frente Republicano Guatemalteco (FRG).

2001, diciembre - El presidente Portillo paga US\$1,8 millones en compensación a las familias de 226 hombres, mujeres y niños asesinados por los soldados y paramilitares en los poblados de Las Dos Erres, en el norte del país, en 1982.

2.5 Contexto histórico, social y político del año 2001, fecha de publicación de la obra *Grito en la sombra*

Según el calendario gregoriano, el 2001 fue un año común de 365 días, comenzado en lunes. Fue declarado por la Organización de las Naciones Unidas como el Año Internacional de los Voluntarios y, lo cual es de particular interés para este trabajo, Año Internacional del Diálogo entre civilizaciones⁴⁹.

A continuación se presenta un breve detalle de los acontecimientos de orden político y social más importantes de este año, los cuales, aunque no se puede afirmar que hayan afectado de manera directa la creación de la obra literaria que es el objetivo estudiar, conforman, más que un contexto histórico, el contexto cultural que, directa o indirectamente, está relacionado con toda actividad humana, y sobre todo con la creación poética, puesto que es esta la cifra de los intereses de los hombres y mujeres sobre el planeta tierra.

El año 2001 se caracterizó, paradójicamente, debido a ser declarado año del Diálogo intercultural, por conflictos que ponen en evidencia la intolerancia que existe entre los diversos pueblos del mundo. El más destacado fue el atentado terrorista perpetrado el 11 de septiembre, en Nueva York, por un grupo fundamentalista islámico. Este hecho desató una guerra cuyo eco aún resuena, porque manifestó y desató el rencor que Oriente guarda contra Occidente, así como la correspondiente inoperancia política por parte de los Estados Unidos y los países más influyentes de Europa para establecer una relación pacífica con la muy distinta cultura musulmana.

Destaca en este año, en el ámbito literario, el Premio Nobel para V. S. Naipaul, autor que representa fielmente la interrelación entre pueblos, lugares y culturas, puesto que construyó su obra en lengua inglesa, pero sus orígenes y motivos pertenecen en gran parte a la Trinidad colonizada por el Imperio Británico y a la India milenaria también en algún momento colonia inglesa. Asimismo, Álvaro Mutis fue galardonado con el Premio Cervantes, máximo reconocimiento en lengua castellana, representando a su vez, con su estilo barroco, esa mezcla perfecta entre el castellano de raíces árabes y el idioma distinto pero relevante que surgió a causa de la conquista americana.

Los hechos que ocupan el espacio de un año son verdaderamente numerosos. En la selección realizada se hizo énfasis en aquellos acontecimientos históricos que se relacionan de manera directa con el concepto que la ONU decidió proponer como representativo de este año: Diálogo entre Civilizaciones, tanto aquellos que lo complementan como aquellos que lo contradicen.

Enero

- 2 de enero: “Tres barcos taiwaneses con unas 700 personas a bordo zarpan de Taiwán para efectuar el primer viaje directo en 50 años entre la isla nacionalista y China continental”⁵⁰.

⁴⁹ Misión de las Naciones Unidas en Guatemala. *2001 Año de las Naciones Unidas del Diálogo entre Civilizaciones*. Guatemala, Minugua, 2001.

⁵⁰ Editorial Televisa. *Almanaque mundial 2002*. México, Editorial Televisa, 2002, pág. 17

- 13 de enero: “Un terremoto de más de siete grados en la escala de Richter produce graves daños en El Salvador”⁵¹.
- 20 de enero: “George W. Bush toma posesión de la presidencia de los Estados Unidos, luego de haber sido declarado ganador por una mínima diferencia en las elecciones más disputadas en la historia del país”⁵².
- 28 de enero: “Un grupo armado entra a las casas y asesina a 24 personas, incluidos 16 niños. El grupo forma parte de un movimiento islámico que corta el cuello a las víctimas”⁵³.

Febrero

- 7 de febrero: “Ariel Sharon es elegido primer ministro de Israel (...) en triunfo que se considera como un retroceso en el proceso de paz con los palestinos”⁵⁴.
- 18 de febrero: “en 25 cárceles de Sao Paulo, Brasil, se produce un motín simultáneo de alrededor de 15 mil presos, quienes toman como rehenes a casi 8 mil personas”⁵⁵.
- 25 de febrero: En Uganda, “diez rebeldes del grupo Ejército de la Resistencia del Señor secuestran a siete niños. Se calcula que hasta ahora han secuestrado a 10,000 niños”⁵⁶.

Marzo

- 9 de marzo: “fundamentalistas talibanes destruyen en Barmiyán una de las dos colosales estatuas de Buda, cuya antigüedad se remonta a 1500 años”⁵⁷.
- 11 de marzo: “Ecuador adopta el dólar como moneda nacional”⁵⁸.
- 12 de marzo: Libertad bajo fianza para Augusto Pinochet, “quien está procesado por la muerte y desaparición de 75 opositores durante su dictadura”⁵⁹.
- Durante este mes también fue noticia el hecho de que la “fiebre aftosa o enfermedad de las “vacas locas” se extiende por toda Inglaterra, originando el sacrificio de miles de animales infectados”⁶⁰.

Abril

- 10 de abril: “se aprueba en Holanda ley que legaliza la eutanasia”⁶¹. En este mismo mes, también se celebraron los primeros matrimonios homosexuales.
- 10 de abril: “Israel vuelve a bombardear objetivos palestinos en la Franja de Gaza, y causa al menos un muerto y 25 heridos, en represalia por los últimos ataques con fuego de mortero que lanzaron milicianos palestinos contra los asentamientos judíos”⁶².

⁵¹ Gispert, Carlos; et al. *Enciclopedia Autodidacta Océano*. Barcelona, OCEANO, 1986, pág. 222

⁵² Gispert, op. cit., pág. 236

⁵³ Editorial Televisa, op. cit., pág. 17

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Gispert, op. cit., pág. 222

⁵⁶ Editorial Televisa, op. cit., pág. 19

⁵⁷ *Ibid.*, pág. 236

⁵⁸ *Ibid.*, pág. 222

⁵⁹ Editorial Televisa, op. cit., pág. 20

⁶⁰ *Ibid.*, pág. 236

⁶¹ *Ibid.*, pág. 236

⁶² Editorial Televisa, op. cit., pág. 21-22

- 29 de abril: “Quince rebeldes izquierdistas y cinco soldados colombianos mueren en luchas en la frontera de Antioquía”⁶³.

Mayo

- 5 de mayo: “Ocho personas muertas, entre ellos un erudito iraní islámico exiliado, deja la explosión de una bomba en la puerta de una mezquita en la ciudad de Herat”⁶⁴.
- 22 de mayo: “A los hindúes se les requerirá portar un símbolo en la ropa para distinguirlos de los musulmanes. Además, una nueva ley obliga a las mujeres hindúes a taparse la cara con velo, así como lo hacen las musulmanas”⁶⁵.

Junio

- 9 de junio: Asesinato de ocho niños de entre 6 y 8 años y de dos profesores por un individuo desequilibrado en Japón⁶⁶.
- 21 de junio: “En el año 2001, resultó sorprendente el partido de fútbol entre Treviso y Génova. Un jugador del Treviso, Akeem Omolade, africano de Nigeria, recibía frecuentes silbidos y rugidos burlones y cantitos racistas en los estadios italianos. Pero en el día de hoy, hubo silencio. Los otros diez jugadores del Treviso jugaron el partido con las caras pintadas de negro”⁶⁷.
- 25 de junio: “Vladimiro Montesinos, el prófugo asesor del ex presidente peruano Alberto Fujimori, llega al Perú (...) tras ocho meses en la clandestinidad, luego de ser capturado en Venezuela. Enfrentará acusaciones, entre otros delitos, por narcotráfico y corrupción”⁶⁸.

Julio

- 23 de julio: En Burkina Faso, “las fuerzas del gobierno controlan a un grupo de soldados insurrectos que intentan un golpe de estado. Los rebeldes proponen las ideas para poner fin a ocho años de guerra civil entre los grupos tutsi y hutu”⁶⁹.

Agosto

- 2 de agosto: “Adopción del alfabeto latino en Azerbaiyán, en lugar del cirílico impuesto por las autoridades soviéticas”⁷⁰.
- 27 de agosto: Ejército de Irak derriba avión estadounidense, los norteamericanos “responden con bombardeo en el norte del país”⁷¹.

⁶³ Ibídem, pág. 23

⁶⁴ Editorial Televisa, op. cit., pág. 23

⁶⁵ Ibídem, pág. 24

⁶⁶ Ibídem.

⁶⁷ Galeano, Eduardo. *Los hijos de los días*. Barcelona, Siglo XXI, 2012.

⁶⁸ Gispert, op. cit., pág. 222

⁶⁹ Editorial Televisa. *Almanaque mundial 2003*. México, Editorial Televisa, 2003, pág. 10

⁷⁰ Editorial Televisa (2003), op. cit., pág. 11

⁷¹ Ibídem., pág. 11

Septiembre

- 10 de septiembre: Llega enfermedad de las vacas locas al continente asiático, en Chiba, Japón⁷².
- 11 de septiembre: “una cadena de atentados terroristas en contra de Estados Unidos destruye las dos Torres Gemelas del World Trade Center de Nueva York, y el ala occidental del Pentágono en Washington. Se atribuye la autoría intelectual del ataque a Osama Bin Laden, líder de la organización terrorista Al Qaeda, refugiado en Afganistán”⁷³.

Octubre

- 7 de octubre: “Ante la negativa del gobierno talibán afgano de extraditar a Osama Bin Laden, Estados Unidos inicia (...) una operación militar denominada Libertad Duradera, bombardeando objetivos militares y campamentos guerrilleros islámicos, en un conflicto que se ha dado en llamar la primera gran guerra del tercer milenio y cuyas repercusiones son impredecibles”⁷⁴.
- 10 de octubre: V. S. Naipaul, escritor en lengua inglesa, de origen trinitense-hindú, es anunciado como el ganador del Premio Nobel de Literatura.

Noviembre

- 13 de noviembre: Acuerdo entre Corea del Norte y Corea del sur para que el 10 de diciembre se reúnan familias separadas en 1953⁷⁵.

Diciembre

- 2 de diciembre: En Taiwán, “el partido a favor de la independencia de la isla gana la gran mayoría en las elecciones parlamentarias”⁷⁶.
- Escritor colombiano Álvaro Mutis gana el Premio Cervantes⁷⁷.
- 30 de diciembre: Mueren 300 personas en Lima, Perú, por explosión de puesto de fuegos artificiales⁷⁸.

⁷² *Ibidem.*, pág. 12

⁷³ Gispert, *op. cit.*, pág. 236

⁷⁴ *Ibidem.*, pág. 236

⁷⁵ Editorial Televisa (2003), *op. cit.*, pág. 14

⁷⁶ *Ibidem.*, pág. 17

⁷⁷ Tomado de:

http://www.mcu.es/premiado/busquedaPremioParticularAction.do?action=busquedalnicial¶ms.id_tipo_premio=90&layout=premioMiguelCervantesPremios&cache=init&language=es, visitado el 10 de junio de 2013.

⁷⁸ Editorial Televisa (2003), *op. cit.*, pág. 17

2.6 Contexto literario de la obra *Grito en la sombra*

La obra *Grito en la sombra* es una colección de cuentos publicada en el año 2001 por la Editorial Artemis Edinter. Este año, como en los años inmediatamente precedentes, en Guatemala, se publicaron muchas otras obras de carácter literario, histórico, científico y demás que conforman el contexto creativo e intelectual dentro del cual se inserta la obra de Ak'Abal. En el siguiente detalle contextual se hace referencia a las obras literarias del género narrativo, subgénero cuento, de autores guatemaltecos, publicadas en el mismo año que *Grito en la sombra*, así como en los dos años anteriores, 1999 y 2000, que pueden ser leídas en la Biblioteca de la Universidad de San Carlos de Guatemala, según el catálogo electrónico de la misma.

Título	Autor	Género	Editorial	Fecha de publicación
Cuentos	César Brañas	Narrativa	Cultura	1999
<i>Retrato de otros soles</i>	Igor Slowing	Narrativa	Cultura	1999
<i>El hombre que lo tenía todo todo todo</i>	M. A. Asturias	Narrativa	Piedra Santa	1999
<i>No te apresures en llegar...</i>	Eugenia Gallardo	Narrativa	Llerena	1999
<i>Diosas decadentes</i>	Jessica Masaya	Narrativa	Cultura	2000
<i>Tres cuentos para una muerte</i>	Maurice Echeverría	Narrativa	Editorial X	2000
<i>El vuelo del faisán herido</i>	F. Pérez de Antón	Narrativa	A. Edinter	2000
<i>La agonía del principio</i>	Igor Slowing	Narrativa	A. Edinter	2000
<i>Relatos olvidados de la nia Chabela</i>	M. Álvarez Arévalo	Narrativa	A. Edinter	2000
<i>Algunos azules son rojos</i>	Walter Gómez	Narrativa	Letra Negra	2001
<i>Mis insectos son ángeles</i>	L. Aguilera y otros	Narrativa	Letra Negra	2001
<i>Los cuentos de don Juan Jenanito</i>	L. A. Arango	Narrativa	A. Edinter	2001
<i>Antología de cuentistas guatemaltecos</i>	Willy O. Muñoz	Narrativa	Letra Negra	2001
<i>Cuatro relatos de terror...</i>	Víctor Muñoz	Narrativa	P. de Hormigo	2001
<i>Fiesta pajarera</i>	Hugo Gordillo	Narrativa	A. Edinter	2001
<i>Los personajes de mi pueblo Ciudad Vieja</i>	Ramiro García	Narrativa	O. de León	2001
<i>Personajes de cuerpo entero</i>	Manuel Villalta	Narrativa	Club	2001
<i>Pezóculos</i>	Aida Toledo	Narrativa	P. de Hormigo	2001
<i>Sala de espera</i>	Maurice Echeverría	Narrativa	Magna Terra	2001
<i>Secretos de café con fin</i>	Marlon Meza Teni	Narrativa	Magna Terra	2001
<i>Y que siga la chingadera</i>	Juan Carlos Lemus	Narrativa	O. de León	2001

3. Marco teórico

3.1 Simbolización y símbolo

El arte es el medio por el cual los seres humanos redescubren la realidad, la misma que han tenido ante sus sentidos quizá por mucho tiempo. El creador del arte es un individuo cuya capacidad de visión sensible ha ido más allá que la de sus congéneres. ¿Cómo se inscribe en la realidad la subjetividad artística? La respuesta es sencilla mas requiere una profunda explicación. El procedimiento por medio del cual el mundo “como tal” es develado y representado se conoce como simbolización.

La simbolización es la comunicación lingüística confeccionada a un mismo nivel con la comunicación literaria, donde el primero de estos dos tipos de comunicación es “un intercambio verbal entre un sujeto hablante, un interlocutor del que se desea la escucha y/o la respuesta. Saussure presenta la comunicación lingüística como un circuito del habla que se establece entre dos o más personas”⁷⁹, denominando a la primera emisor o destinatario y a la segunda receptor o destinatario.

La comunicación literaria, por su parte, presenta la característica de que “el código lingüístico es simplemente el sustrato del signo literario, de la forma de la expresión (...) porque la estilización artística manipula profundamente el valor denotativo de las palabras (...) gracias a múltiples procedimientos de escritura”⁸⁰ o procedimiento retóricos.

Según Gladys Lara Romero, en su ensayo “Lenguaje e interpretación sociocultural”, la simbolización es la “posibilidad humana de expresión de un algo espiritual por medio de signos e imágenes sensibles. Comprendemos ese algo espiritual como un contenido de significado vinculado a un signo sensible”⁸¹ inherente a este. Así, el símbolo estético no es en manera alguna una mera reproducción de la realidad objetiva sino el producto de una vertiente subjetiva de la comunicación o el lenguaje humano.

“Saussure llama símbolo a una clase de objetos semióticos en los que se da una relación de analogía convencional entre lo simbolizante y lo simbolizado. Si es así, el símbolo estará, con matizaciones, muy cerca de la metáfora (...) y de la alegoría. Apoyándose en estas consideraciones, Ricouer (...) dice que existe símbolo cuando la lengua produce signos de grado compuesto en los que el sentido, no bastándole designar a un objeto cualquiera, designa otro sentido que no podría ser alcanzado sino en esa y por esa traslación”⁸².

El ser humano parte de su naturaleza orgánica, es integrante de un medio natural dado, pero en cierto momento adopta o utiliza una facultad de comunicación con niveles más altos de sensibilidad. Un ser humano con espíritu artístico es un ser dotado de una capacidad más aguda de observación y penetración en los hechos de la vida cotidiana. Estos hechos adquieren

⁷⁹ Marchese, Angelo, y Joaquín Forradas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Madrid, Ariel, 1987, pág. 68

⁸⁰ Marchese y Forradas, op. cit., pág. 71

⁸¹ Lara Romero, Gladys. “Lenguaje e interpretación sociocultural” en: *Discurso e imaginario, poder e identidad: posibilidades de la interdisciplina en la investigación social*. Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2006, pág., 46

⁸² Marchese y Forradas, op. cit., pág. 381

para él y en su obra la particularidad de símbolos. Esa facultad excepcional es simbolizadora, es decir que el artista es aquel individuo que a partir de la realidad objetiva construye o expresa “un algo espiritual”, por intangible, que intensifica y perfecciona la realidad.

Lara Romero dice: “La facultad simbolizadora surgió en la especie humana en el proceso de interacción de factores como la evolución biológica y los imperativos de la vida social cada vez más compleja. En ese contexto, la funcionalidad de los signos probó su potencial en la actividad comunicativa, medio indispensable para regular y establecer relaciones sociales y acciones productivas, los cuales son índices de la sociedad humana y de la creación de la cultura. El hombre construye a partir de la naturaleza (y de su naturaleza), un medio para sí, un espacio otro que involucra los objetos (instrumentos y signos) de su creación y las formas de organización en la acción, es decir, relaciones sociales. En ese transcurrir, se modela a sí mismo como sujeto”⁸³.

Y Emilio Lledó explica con claridad: “El hombre es una realidad biológica, un ser vivo entre las especies que pueblan la tierra. Este ser vivo tiene la característica de modificar su entorno, y en esta modificación se produce un nuevo estadio del que las sucesivas generaciones han de partir. El hombre se desarrolla en el horizonte creado por su pasado, y en esta creación se altera el tiempo histórico, llenándose de contenidos y perspectivas nuevas. Pero es indudable que ese tiempo histórico implica una atadura esencial en el individuo humano. Por encima de todas las posibles pseudo-polémicas estructuralistas o historicistas hay que sostener la simbiosis hombre-entorno, o sea, la ineludible y continua confrontación entre el ser humano y su producto más genuino, en el que se desarrollan, se condicionan y se sustentan las modificaciones del tiempo histórico, o sea, del tiempo solidificado en las formas históricas, en los encuadres que se ofrecen a la perspectiva humana y al juego concreto, y, por tanto, ceñido a un contexto, de la libertad. Precisamente el progreso puede haber llevado a una cierta superación de los instintos, pero lo que no hemos podido es liberarnos de la historia. Por consiguiente, no puede trascenderse ese horizonte histórico, ya que la sociedad que lo determina no sólo es un componente esencial de lo humano, sino que lo humano llega a serlo porque se entreteje en la retícula de la historia y del mundo que lo crea”⁸⁴.

La simbolización es, pues, un quehacer intrínsecamente humano y, por lo tanto, histórico, sin dejar de ser una huella espiritual, inmaterial. Solamente porque hace coincidir en sus obras lo visible y lo invisible, la historia y el espíritu, los objetos y los sujetos, el arte es verdaderamente arte, y la actividad específicamente humana es universal y perenne.

3.1.1 Realidad simbólica

Según Emilio Lledó, el mundo simbólico es eminentemente natural e histórico⁸⁵. Siendo esto así, el estudio del imaginario simbólico de un artista, una obra literaria dada, es a la vez un estudio de la realidad concreta que rodea a esta, pues es inevitablemente un producto humano y por lo tanto ubicado dentro de la historia.

⁸³ Lara Romero, op. cit., págs. 46-47

⁸⁴ Lledó, Emilio. *Lenguaje e historia*. Madrid, Taurus, 1996, pág. 33

⁸⁵ Lledó, op. cit., pág. 25

Para esta investigación los símbolos son representaciones del devenir histórico y social, mas no por eso dejan de ser materia artística y motivo de análisis semiótico. La insistencia en esta idea es clave para entender lo que solo en apariencia es una contradicción, puesto que al dilucidar esta, queda claro que los signos, la lengua, los símbolos y los mitos, no son un tema literario, abstracto, alejado de la realidad, sino que son literatura precisamente porque son parte necesaria de la vida humana.

Lledó cita a L. O. Reznikov, quien en su obra *Semiótica y teoría del conocimiento*, afirma: “Los símbolos, gracias a su materialización sensorial e intuitiva de ideas, finalidad, funciones abstractas, facilitan su percepción y consolidación en la conciencia de un gran número de personas. Es, sin embargo, necesario tener en cuenta que los símbolos no están solamente en conexión con ideas abstractas, sino también, en calidad de representaciones, con procesos emotivos y estéticos”⁸⁶. Y luego Emilio Lledó agrega: “En estos procesos emotivos o estéticos se configuran aquellos aspectos del individuo humano que integran constitutivamente su íntima realidad. Nuestras decisiones y elecciones no pueden, pues, captarse plenamente si las desglosamos del contexto en el que surgen, y nuestro contexto es el que se ha ido creando, en cada uno de nuestros actos, a causa de la ineludible implicación y compromiso que comportan con el mundo que nos circunda”⁸⁷.

Es por eso que esta investigación evitó dar, acerca del símbolo, nociones que lo emparentasen con la psicología, la hermenéutica, la fenomenología y otras disciplinas, cuya validez no se discute, pero que no guardan relación con el sencillo hecho del símbolo como fruto social, íntimamente humano y, por lo tanto, poético. Un símbolo es un signo o conjunto de signos, o signo de grado compuesto, como dice Ricouer, que ha adquirido relieve cotidiano a través del empleo de las palabras por un poeta.

3.1.2 Determinaciones sociales de la producción del universo simbólico (artístico)

¿Qué lugar ocupan los símbolos dentro de la vida social? ¿Es el proceso de simbolización idéntico al proceso de formación de la cultura? Para llegar a responder estas preguntas se estudia el lenguaje, ámbito dentro del cual se han desarrollado diferentes y muy variadas teorías y ciencias que tienen como fin último no la comprensión del lenguaje como unidad abstracta, estructural, sino “la comprensión del devenir humano como actividad social orientada de manera significativa”⁸⁸. Tales estudios desbordan las específicas parcelas del estudio lingüístico y fraternizan con otras disciplinas del conocimiento, como la antropología, la filosofía, la sociología, la psicología, la semiótica y la estética. Todos estos estudios tienen como meta final el conocimiento de la realidad y del ser humano.

El entramado simbólico particular de una cultura está constituido por regiones distintas e interrelacionadas: el arte, la ciencia, la religión y, dentro de la primera de estas categorías, específicamente, las diversas formas de la creación literaria. El desarrollo de estas regiones se lleva a cabo en estrecho vínculo con “procesos históricos particulares de interacción que

⁸⁶ *Ibidem*, pág. 30

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Lara Romero, *op. cit.*, pág. 43

definen la fisonomía de la cultura y son la base de la vida social en su complejidad”⁸⁹. Los símbolos no germinan distanciados de la historia. Son la historia.

Los símbolos se constituyen en el seno del tiempo por medio de la acción humana, pero esta acción, o creación, no es artificial, no es un don de excelstitud que los seres humanos poseen. Creación es más bien descubrimiento; invención es en realidad la más acabada e intensa expresión de lo entrañablemente humano.

Así, el proceso de significación se da porque lo antecede un entramado simbólico o cultural (de no ser así, los procesos de referencia, o procesos semióticos, no podrían concebirse) en estado de espera de que un proceso más intenso, más perfecto, desentrañe lo invisible y lo velado, es decir, haga visibles los símbolos que ya estaban presentes en la realidad.

Para llegar a establecer cómo nacen los símbolos es que se explora las características específicas de la significación, “mediante el estudio de los códigos culturales”⁹⁰, entre los cuales los códigos lingüísticos juegan un papel preponderante si se concentra la atención en las creaciones literarias.

3.1.3 Cultura o semiosfera

La cultura es “todo lo que, más allá del cumplimiento de las funciones biológicas, da a la vida y a la actividad humana forma, sentido y contenido”⁹¹, según Émile Benveniste, lingüista francés citado por Gladys Lara Romero. Dado el concepto cultura, llama la atención la referencia a “forma, sentido y contenido”; en efecto, la realidad o la cotidianidad humana es un mundo no interpretado de hechos y situaciones que, a primera vista, simplemente suceden. Detrás de ese escenario existen relaciones, valores, constantes, tendencias cuyo conocimiento y dimensión permitirían al ser humano una experiencia más completa de su propia vida.

El concepto semiosfera, apunta Lara Romero citando a Lotman, “ayuda a la comprensión de la cultura como entramado simbólico diferenciado e históricamente constituido. La semiosfera o espacio de producción de sentido es el *continuum semiótico*, completamente ocupado por formaciones de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización. El espacio semiótico es el sustrato necesario para el desarrollo de la comunicación en sus diversas áreas funcionales y para la elaboración de información nueva. El aspecto constituido, cerrado, y discreto de la esfera del sentido, tiene su base en el hecho de ser la cultura una de las formas de la memoria colectiva, sometida a las leyes del tiempo y que, resistiendo a él y a su movimiento, conserva y transforma la memoria de sus etapas anteriores”⁹².

La cultura es, pues, algo muy concreto, pero en ningún sentido algo meramente material. Hay cultura precisamente cuando hay trascendencia. Donde no hay cultura solamente hay espacio, tiempo, es decir acontecer vacío. Una cultura, un grupo social es más bien un “entramado simbólico”, es decir suma o reunión de símbolos (de significados), y más que un

⁸⁹ Ibídem.

⁹⁰ Ibíd.

⁹¹ Ibíd., pág. 47

⁹² Ibíd., pág. 59

espacio puramente material o sensible, es un “espacio ultrasensible”, lleno, rico, un “espacio semiótico”, del cual se puede decir mucho, y que es precisamente “espacio cultural”, más comúnmente denominado contexto cultural, en la medida en que se dicen y se construyen cosas (obras de arte, obras científicas) a partir de él.

No debe caerse en el error de considerar el arte como una suerte de mejoramiento de la realidad objetiva. Señala Lara que se trata de comprender, según Kosik, que la cultura, y su más concreta consigna, el arte, lo simbólico, “no viene a enriquecer la realidad, sino que es la realidad humano-social, creada en la praxis, es decir, en la determinación de la existencia humana como transformación de la realidad. Así, esta condición de la existencia, siempre inmersa en la actividad creativa, es el modo específicamente humano de apertura. A partir de esta condición, conocemos el mundo, las cosas y los procesos en cuanto los creamos, o sea, en cuanto nosotros los reproducimos espiritualmente”⁹³.

3.1.4 Contexto

Explica Lara Romero: “la estructura del contexto se caracteriza por el complejo de relaciones entre tres aspectos: el primero concierne al área específica de actividad comunicativa en curso e integra lo que hacen los hablantes, la temática tratada y el marco institucional en que actúan. Este aspecto del contexto se llama campo. El segundo componente conocido como tenor se refiere a la forma de las relaciones interpersonales y tiene que ver con el nivel de formalidad/informalidad, cercanía o distancia y también el mayor o menor grado de emotividad. El tercer elemento, el modo, responde al tipo y cualidades del canal de comunicación empleado, no sólo abarca los medios hablado o escrito, sino otras elecciones vinculadas con el papel del lenguaje en la situación”⁹⁴, siguiendo las ideas del lingüista inglés Michael Kirkwood Halliday.

El contexto, pues, hace referencia a tres áreas del estudio del lenguaje conocidas más comúnmente como estructuras léxico-gramaticales, estructuras semánticas, y estructuras pragmáticas de la lengua. Lara define: “El campo se realiza bajo la forma de un nivel ideacional o temático determinado; el tenor, bajo la forma de relaciones interpersonales, es decir, relaciones propiamente enunciativas que manifiestan las actitudes locutor / alocutor y las estrategias modales o argumentativas puestas en juego según la intencionalidad. El modo tiene realización a través de las elecciones léxico gramaticales, la organización general del acto de habla oral o escrito, y en las modalidades de la ejecución y la inversión de recursos expresivos y retóricos”⁹⁵.

El campo de la actividad comunicativa, determinado por aspectos geográficos, socioculturales, etnográficos e institucionales, se resume en un estudio lingüístico en categorías léxico-gramaticales que fungan como muestra de un carácter humano. Se da en un nivel puramente formal de la lengua.

⁹³ *Ibíd.*, pág. 47

⁹⁴ *Ibíd.*, pág. 76

⁹⁵ *Ibíd.*

Cuando se habla del tenor, entran en juego las motivaciones y emociones que fomentan la enunciación y que a la vez son partícipes de la dialéctica social: conciencia del yo versus conciencia del otro. El tenor es el enlace, como se vio, de ambas conciencias, entendiendo a la literatura como conocimiento. Aquí tiene cabida ya la implicación semántica de las palabras y enunciados.

El modo es la suma de las condiciones establecidas por el campo y de las características particulares del tenor. Resulta de esta conjunción el discurso como recurso práctico de una individualidad artística concebida como participación en la sociedad.

El contexto engloba la suma de campo, tenor y modo. No es un contexto entendido solamente como lo exterior al discurso, sino un contexto de significado: “la reflexión procura la formación de síntesis significativas de nivel superior llamadas contextos de significado; máximas o guiones que operan como esquemas de la experiencia anterior a través de la cual se interpreta la experiencia actual. Así, la valoración significativa de la experiencia vivida sigue un proceso recursivo consistente en la auto interpretación de esa vivencia desde el punto de vista de una nueva vivencia. (...) De esta forma, se sustenta la coherencia total de la experiencia; su configuración como síntesis que representa el contenido total del conocimiento individual en cada aquí y ahora específicos”⁹⁶, expone Lara Romero, continuando en parte las ideas de Alfred Schutz, sociólogo austríaco, sostenidas en su obra *La construcción significativa del mundo social*.

La literatura, con el bagaje de vivencias que presenta retratadas, se convierte así en actualización sintética de las vivencias de todo un conglomerado de personas. El conocimiento, es decir, ese nuevo mirar las cosas, es no solamente compartido, no solamente común, sino que se identifica plenamente en su viaje de emisor a receptor, gracias a la existencia del contexto. Una obra se actualiza más dentro de un grupo, se arraiga de mejor forma, mientras permita ver la coherencia que existe entre el contexto del artista y el del espectador. Coherencia es a la vez unidad. A esta unidad compleja de comunicación subjetiva-objetiva se le conoce como imaginario.

3.1.5 Imaginario (sujeto colectivo)

El imaginario es la quintaesencia de la verdad de una colectividad humana. Ningún símbolo puede ser verdadero si no es a la vez parte de la raíz del tronco cultural. La acción o creación artística es expresión, a través de símbolos, de una cultura, y por lo tanto, expresión de esa buscada verdad, siempre y cuando logre encarnarse con perfección en el imaginario de un pueblo. Solamente así una obra literaria puede constituirse en conocimiento de la realidad. Un tipo de conocimiento que viaja en la nave de la imaginación y de la creatividad; la “sabiduría poética”, contrapuesta al conocimiento racional, defendida por Giambattista Vico en su obra *Scienza nuova* (1744).

Pero, ¿cómo se inserta este conocimiento proveniente del seno de la imaginación en la realidad más cruda? Según Lara Romero: “(...) en la vida del trato social percibimos el curso de

⁹⁶ *Ibíd.*, pág. 51

la acción de los otros y suponemos que es intencional (en la medida en que haya sido sometida a la mirada reflexiva), suponemos también, que es responsable o consecuente (teniendo como base la observación de las condiciones establecidas en su mundo)”⁹⁷. Este es el primer nivel de aceptación que realiza el receptor de la obra, literaria por ejemplo, que tiene en sus manos. ¿En qué momento comienza a ser acción social? ¿Es ya acción social con haber motivado a la reflexión o necesariamente debe exigirse del arte que mueva a la acción directa?

“Por acción social deben entenderse los actos intencionales proyectados previamente y vinculados con el yo del otro. Las acciones sociales auténticas tienen como propósito o motivo-para, el convertirse en motivo-por qué (motivación) de la acción futura del otro. Un ejemplo de acción social es un acto de comunicación”⁹⁸, agrega Lara secundando a Schutz. Siguiendo este planteamiento, el discurso es ya acción social cuando motiva el pensamiento reflexivo y tiene la característica de poder llegar a convertirse en motivación de un movimiento. El discurso es acción social cuando se hace parte de un imaginario colectivo.

Siguiendo a Schutz, “el motivo-para de este acto es la producción de ciertas vivencias conscientes en la mente de la persona a la cual se dirige. Podemos decir entonces que toda comunicación es un actuar social y que toda atención a una comunicación presupone la orientación-otro. El actuar social auténtico exige que, en mi natural orientación-otro, yo sea consciente de la recíproca orientación del otro hacia mí; de esta cualidad de la acción se desprende la noción de interacción”⁹⁹. La existencia de contacto entre autor y lector a través de la lectura es ya una acción, mejor dicho, una interacción, que implica, como mínimo, a dos individuos entregados a la contemplación cuidadosa de un aspecto de la realidad, iluminado por el arte.

Oviedo Hernández y Useche Aldana, en su estudio “Poder, política y construcción de sujetos”, enfatizan: “(...) el sujeto colectivo tiene sobre sí las estructuras incorporadas y genera acciones propiciadoras de estructuras, con lo cual entra en dialogicidad la relación entre la conciencia del yo y la conciencia social. La intersubjetividad resulta definitiva para que la acción consciente y la conciencia del acto generen nuevas articulaciones. Esta naturaleza de la intersubjetividad resulta especialmente propicia para atender fenómenos como los movimientos sociales”¹⁰⁰.

No es una cuestión mística o metafísica todo el contenido que se viene queriendo empujar hacia la conclusión de que el artista es, en palabras sencillas, representante objetivo de su grupo social, y su arte la más concentrada manifestación de las propiedades de este. Se trata de entender la creación artística como el punto exacto en el que la acción subjetiva, consciente de la realidad, se convierte en acción objetiva transformadora, con el hecho de aprehender de la obra precisamente aquello que en apariencia no es: su “hacer” dentro de la realidad.

⁹⁷ *Ibíd.*, pág. 52

⁹⁸ *Ibíd.*, pág. 53

⁹⁹ *Ibíd.*

¹⁰⁰ Oviedo Hernández, Álvaro, y Óscar Useche Aldana. “Poder, política y construcción de sujetos” en: *Discurso e imaginario, poder e identidad: posibilidades de la interdisciplina en la investigación social*. Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2006, pág. 140

Por ejemplo, piénsese en Alonso Quijano. Cualquier lector de la actualidad podría suponer que las novelas de caballería no son precisamente una fuente de alicientes para ayudar al prójimo y para promover cambios sociales. Una lectura superficial de cualquiera de aquellas obras, probablemente proporcionaría eso que el pasmo humano llama entretenimiento. ¿De dónde sacó, pues, aquel manchego, la idea de que debía armarse caballero y lanzarse al mundo a deshacer entuertos? Sin motivo para descreer de su palabra, no queda sino aceptar que se convenció de ello leyendo precisamente esas novelas que la mayoría de sus congéneres utilizaban para pasar el rato. Vio ahí donde muchos otros estaban ciegos. Vio lo que el entusiasmo general se negaba a ver: que se desmoronaba una época llena de valores espirituales que mantenían en su redil los más terribles vicios del ser humano y que, contra viento y marea, alguien debía defender esos valores. Y, ¿cómo lo vio? La respuesta es sencilla: leyendo de forma apasionada. Tomando conciencia del “acto real” que eran las palabras que leía.

¿Por qué una misión como esta no es comprendida como una tarea social responsable? Por la misma razón que a Don Quijote le consideraban loco: porque es una lucha contra los intereses del poder autoritario. El arte se malogra cuando la imaginación consciente del creador no alcanza una conciencia firme que la reciba, asuma y establezca dentro de la realidad.

El artista no es una especie de profeta con poderes especiales que resulte en una figura extraordinaria que carga sobre sí el peso de su pueblo. Sencillamente se trata de entender que todo ser humano, en su papel de artista —si este es el que le corresponde en algún momento de su vida—, cuando su arte es verdadero (podría decirse sincero), encierra en este el mayor grado de verdad acerca de su colectividad que puede imaginarse. Por el mero hecho de ser expresión artística verídica, el sujeto deja de ser individuo, a pesar de haber partido de su individualidad excepcional, para convertirse espontáneamente en sujeto colectivo, en portador y heraldo del imaginario.

Oviedo y Useche secundando a Dussell en cuanto él dice que las estructuras del imaginario colectivo “son estructuras intersubjetivas cuyos miembros, actores colectivos (hayan o no alcanzado institucionalidad) irrumpen en, ante o contra los sistemas o instituciones vigentes, y en su lucha por el reconocimiento, instauran nuevos movimientos institucionales que reconocen, históricamente, los derechos logrados por parte de los sujetos singulares en dichos organismos sociales, la expresión de su negatividad para rechazarla y así liberarse de aquello que les impide vivir intersubjetivamente y de manera digna la vida humana”¹⁰¹.

Para dimensionar por completo el concepto imaginario basta con recordar el término del cual parte, es decir, imaginación. Respecto de la imaginación, según Marchese y Forradelas, Starovinski explica: “Insinuada en la percepción misma, mezclada a las operaciones de la memoria, abriendo ante nosotros el horizonte de lo posible (...) la imaginación es mucho más que una facultad de evocar imágenes que recubran el mundo de nuestras percepciones

¹⁰¹ Oviedo y Useche, op. cit., pág. 140

directas: es un poder de alejamiento gracias al cual nos representamos las cosas como distantes y nos distanciamos de las realidades presentes”¹⁰².

Tal distancia, sin embargo, no debe sino recordar que el artista se aleja para comprender mejor una realidad, y así como el arte auténtico no consiste en una mera reproducción de las cosas reales y sensibles, la verdadera imaginación no se aleja sino para volver hacia las percepciones y objetos de los cuales salió, devolviéndoles y adhiriéndoles un sentido.

La verdadera imaginación artística, articulada sobre un lenguaje objetivo, es decir sobre materia lingüística propia de un colectivo y no de un solo individuo, es siempre un imaginario, porque el artista no construye “una imaginación propia”, hermética y aislada de un contexto. La imaginación es como un navío que se ve inmerso en las aguas de un complejo de imágenes y símbolos ya establecido: la semiosfera, el contexto cultural, la realidad misma.

A la luz de estos conceptos, aclara su sentido inclusive el tan manipulado concepto de ideología. Dentro de la teoría acerca de los símbolos y la simbolización, la ideología no es sino la manera (literariamente hablando, el estilo o modo) en que un artista consigue armonizar su visión del mundo con la del imaginario que lo nutre. La ideología, por consiguiente, no responde así a una concepción filosófica de ninguna clase, mucho menos a dogmas o doctrinas particulares, sino a valores y convicciones arraigadas en la humanidad de un imaginario social.

La ideología, según Althusser, propia del individuo, parte del colectivo, es una emersión particular de la idiosincrasia integrada; la ideología es para este filósofo, citado por Marchese y Forradelas: “la relación imaginaria de los individuos frente a las relaciones reales bajo las que viven”¹⁰³.

3.1.6 La simbolización (literaria) como conocimiento intersubjetivo

El arte intensifica la capacidad humana de mirar la realidad y convierte a las distintas disciplinas artísticas en variantes del conocimiento de la naturaleza humana y del universo en general. Interpretar el mundo y orientarse dentro de él, conocer las cosas en su multiplicidad y ambigüedad naturales, tales son las misiones del arte.

Una obra literaria, por ejemplo, no es una lista de pasos para vivir mejor, entre abundancia y placer. Tampoco es un instructivo para solucionar los problemas sociales. Pero una obra literaria viaja hasta el fondo del significado que tiene para los seres humanos la posibilidad de abundancia o de placer o el efecto de los problemas sociales en la vida real, retratando y testimoniando, a través de la ficción o de la imagen, el mundo. Como explica Lara Romero: “En la realización de la actividad mental consciente, el simbolismo lingüístico tiene un papel primordial: la palabra, como generalización, realiza y promueve su sentido en la comunicación, en cada una de las situaciones de la vida social, y tiene al mismo tiempo, el potencial para usarse en la reflexión abstracta, descontextualizada”¹⁰⁴.

¹⁰² Marchese y Forradelas, op. cit., pág. 207

¹⁰³ *Ibidem*, pág. 204.

¹⁰⁴ Lara Romero, op. cit., pág. 48

“La palabra como generalización”, es decir, como vehículo que conduce a quien busca conocer la realidad desde las cosas particulares, las cosas sensibles que conlleva la vida, hasta la idea que relaciona y unifica tales percepciones.

Lo mismo ocurre con las personas: un artista habla de su mundo personal, de sus experiencias íntimas, entonces, ¿de qué vale la lectura? ¿Para qué leer las experiencias de “otro”?

Resulta que la lectura conduce a descubrir que no existen tales experiencias ajenas: la vida de los seres que comparten una sociedad, un tiempo y un espacio, un gobierno, un cúmulo de acontecimientos históricos, es la misma. Un escritor, antes que artista delirante, es un ser humano que sufre todo lo que sus congéneres sufren dentro de los males sociales que acorralan la vida diaria. Su hastío, desesperación, y también sus alegrías y esperanzas, son comunes: “la reproducción espiritual de la realidad, labor de la conciencia, se logra gracias a la apertura al mundo, pero especialmente, por la orientación hacia el otro (congéneres), como condición necesaria para su interpretación razonada”¹⁰⁵.

Al artista se le ha acusado de “encerrarse en una torre de marfil”, y aunque no es posible negar tajantemente la existencia de artistas que han ambicionado darle la espalda por completo a su realidad, no puede decirse que sea un vicio que afecta a todos los creadores ni tampoco que sea un vicio que acarrea mayores (y perversas) consecuencias.

Hay escritores comprometidos con su realidad, quienes inclusive se hacen parte visible de la vida social y política de su país. Pero sobre todo hay escritores de mucha calidad que, sin tomar frecuentemente parte activa de la vida pública, reflejan en su obra, mejor que nadie, la dimensión exacta de los problemas, necesidades, anhelos del grupo social al cual pertenecen. Y ello por la sencilla razón de que la realidad es inevitable. No son los escritores quienes deciden que su obra contenga o no una profunda mirada hacia el mundo. Es inevitable que, siendo escritores auténticos, en su obra exista ese rayo de luz que evidencia sin temores las llagas sangrantes de la sociedad.

La realidad empuja al artista a mirar hacia el otro, hacia lo extraño, inevitablemente. El artista se aleja, quizá, para tener un panorama más amplio de las situaciones.

Un escritor probado respecto de la identificación con el otro, Albert Camus, escribió en enero de 1936 este pasaje plenamente concordante con el tema que ahora se trata:

“Prisionero de la caverna heme aquí solo frente a la sombra del mundo. (...) Y si yo intento comprender y saborear este delicado sabor que me ofrece el secreto del mundo, es a mí mismo a quien encuentro en el fondo del universo. (...) dejadme recortar este minuto en la tela del tiempo, como otros dejan una flor entre las páginas de un libro. Ellos aprisionan el recuerdo de un paseo en el que el amor los ha rozado. Yo también me paseo, pero es un dios quien me acaricia. (...) ¿Y cuándo soy más verdadero y transparente sino cuando soy el mundo? (...) No es ser feliz lo que yo deseo ahora sino solamente ser consciente. (...) Cada minuto de vida lleva dentro de mí su valor de milagro, y su rostro de eterna juventud”¹⁰⁶.

¹⁰⁵ *Ibíd.*, pág. 49

¹⁰⁶ Camus, Albert. “Carnets I” en: *Obras Completas. Ensayos*. Traducción de Federico Carlos Sáinz de Robles. México, Aguilar, 1973, pág. 952

3.1. 7 La literatura comprometida

Todo discurso o texto es una objetivación histórica producida por un sujeto o hablante histórico. De ahí que las vinculaciones históricas, sociales, políticas y hasta económicas de cualquier creación literaria sean inevitables. Estas ligaduras están en toda la literatura, por el hecho mismo de que esta es creación de seres humanos. Insistir en ellas a través de metodologías específicas que tienden hacia cada uno de estos aspectos en particular, aunque no es un trabajo vano, no explora por completo y tampoco abarca todas las posibilidades de un discurso artístico.

Al estudiar, en cambio, el “universo de sentido” o “universo simbólico”¹⁰⁷, según cuya clave construye el artista sus obras, se está yendo directamente hacia la fuente de la cual manan los valores que realmente pretenden reflejar con agudeza los problemas históricos, sociales, políticos y económicos, que en apariencia se evaden al considerar la obra literaria como suma de signos o mensaje retórico.

Al resaltar las características de los signos que constituyen el mensaje retórico, se está probando en estos con cuánta flexibilidad se ajustan a una realidad concreta y vital. En otras palabras, la teoría de los signos o teoría de la cultura, con tanta fuerza como cualquier otra teoría o método de análisis, puede estudiar el mensaje retórico como literatura comprometida.

Según Lara Romero, para un estudio de estas características puede partirse “del principio de que toda investigación acerca del lenguaje, es al mismo tiempo una aproximación al mundo social-cultural”¹⁰⁸.

La conciencia artística, subjetiva, producida en el secreto y la intimidad de un individuo excepcional, se convierte en acción social desde el momento en que resulta una conciencia práctica para quien tiene la disposición de recibirla y tratar de comprenderla. Así, no debe fomentarse el engaño de que un libro cambia el mundo: un libro puede hacer cambiar, interiormente, en sus convicciones, a otro individuo lector; puede cambiar, por el hecho de ser leído, el mundo particular de alguien, que realice a su vez algo para extender la onda de conocimiento hacia otros seres.

Al fin de cuentas, por eso mismo se habla de “acción social”: puesto que es inobjetable que el artista necesita de la realidad para crear sus obras, así también necesitarán estas obras de otros individuos que, asimilándolas, las interpreten y comprendan y divulguen. Acción social, acción de varios individuos: “exige la comprensión de la motivaciones y las emociones que la promueven, requiere de una especie de conciencia compartida y por ello elabora las condiciones para la comprensión intersubjetiva”¹⁰⁹.

“Esas condiciones tienen su base en la reciprocidad del trato social: es imposible concebir al yo (inmerso en su mundo), independientemente de las relaciones que le ligan al otro. La percepción de sí mismo, como individualidad independiente y total, solamente puede construirse a partir de la visión del otro, visión que más allá de la contemplación, es la actividad que retiene y unifica los rasgos exteriores y construye así la personalidad. Si el otro no la crea,

¹⁰⁷ Lara Romero, op. cit., pág. 45

¹⁰⁸ *Ibidem.*, pág. 46

¹⁰⁹ *Ibid.*

ésta no existe, inversamente sólo el otro puede aparecer como consustancial al mundo exterior. La actividad del otro en relación conmigo mismo, tiene carácter completivo, ofrece los elementos que son exteriores a mi conciencia, pero indispensables para su constitución”¹¹⁰, según lo explica Mijail Bajtín en su obra *Antropología filosófica*, obra citada por Lara Romero en su ensayo.

Según Bajtín: “Este acto generador del yo/tú, base de la existencia social, es un acto ético que determina la acción hacia otro como un proceder responsable. Ser en el mundo humano, es ser en el otro y actuar en consecuencia o responsablemente, quiere decir comulgar con esa porción particular de la existencia a la que me encuentro anclado, cualquiera que sea la forma de ese mundo”¹¹¹.

La literatura comprometida orienta el mundo real hacia un horizonte donde la vivencia concreta, la acción intersubjetiva y la creación individual son un mismo proceso espiritual, en el cual confluyen lo singular y lo plural, lo individual y lo colectivo. La literatura como arte comprometido, y su estudio como tal, ve la unidad en lo múltiple; forma con la maraña de sucesos y accidentes relacionados del mundo, una esfera de contenido denominada cultura, y el procedimiento con que lo lleva a cabo es la simbolización, el desdoblamiento de la materia a través de sus signos evidentes. Los símbolos edifican una realidad artística, mucho más bella y verdadera por el hecho mismo de ser real.

¹¹⁰ *Ibíd.*

¹¹¹ *Ibídem*, pág. 50

3.2 La simbolización como resistencia y compromiso social

3.2.1 El poder o la iniciativa individual

Dentro de una sociedad o colectividad humana, la primera manifestación de lo que actualmente se denomina poder debe reconocerse en el instinto individual que por naturaleza caracteriza a todos los seres humanos. El poder no es, entendido desde esta perspectiva, un fenómeno desde siempre colectivo. Su origen está en el individuo. En su capacidad de lograr una iniciativa, siempre semejante pero no necesariamente acorde a congéneres e intereses grupales.

Bertrand Russell, en su obra *Autoridad e individuo*, argumenta: “En todos los animales sociales, incluyendo al hombre, la cooperación y la unidad de un grupo se fundan, en cierto modo, en el instinto. Esto es más completo en las hormigas y en las abejas, que aparentemente nunca muestran inclinación a efectuar actos antisociales y permanecen siempre fieles al hormiguero o a la colmena. Hasta cierto punto podemos admirar este rígido cumplimiento del deber público, pero hay que reconocer que tiene sus inconvenientes, pues ni las hormigas ni las abejas crean grandes obras de arte, ni hacen descubrimientos científicos ni fundan religiones que enseñen que todas las hormigas son hermanas. Su vida social es, en efecto, mecánica, precisa y estática. Pero nosotros no tenemos inconveniente en que la vida humana tenga un elemento de turbulencia si con eso nos libramos de un estancamiento evolutivo semejante”¹¹².

Comenzando por entender las cosas en esta dirección, es posible ver que un ánimo absolutamente gregario, que sacrifique lo particular a lo general, es una necesidad teórica. Las sociedades están formadas por individuos, seres de carne y hueso semejantes en su constitución biológica, pero disímiles en cuanto a la sustancia de su espíritu. Si se pretendiera lograr una sociedad igualitaria, donde todos los seres sigan la misma dirección, actúen de la misma forma y obtengan el mismo destino, es cierto que quizá se lograría una sociedad más justa, con la particularidad de que tal justicia alcanzaría a todos en forma de enfermedad e ignorancia.

Lo que diferencia a las colectividades humanas de las colectividades de otros seres vivos es, pues, precisamente esa semilla del poder que está en todos los seres humanos: la iniciativa individual. Los grandes inventos científicos que han hecho la vida más fácil, y las grandes obras de arte que han embellecido y profundizado en el sentido de la vida del ser humano, se deben a esta iniciativa particular de hombres concretos que a lo largo del tiempo han disentido de la dirección del rebaño para aportar su conocimiento y su sensibilidad en un grado mayor que el resto de sus semejantes.

¹¹² Russell, Bertrand. *Autoridad e individuo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949, pág. 10

3.2.2 La esclavitud o la negación de la iniciativa individual

Fernando Savater hace derivar los males de la humanidad de dos conceptos fundamentales: el aburrimiento y la estupidez¹¹³. La suma de estos dos dio origen a la esclavitud, es decir, al abuso y la opresión de los seres humanos por parte de sus mismos semejantes.

Savater afirma: “Cuando las cosas marchan discretamente bien, los humanos nos aburrirnos: entonces empezamos a meternos con los vecinos, o a desear especies raras que sólo se dan en tierras lejanas y que necesitan para conseguirse afrontar mil penalidades, o nos inventamos amenazas sobrenaturales para asegurar las emociones que nos faltan”¹¹⁴. ¿No es esto, acaso, lo que ocurrió en las sociedades primitivas? ¿No tenía el ser humano suficiente con un trozo de tierra para cultivar, un río para pescar, y sus manos para el trabajo? ¿Necesitaba realmente sentirse obedecido, dominante, poderoso, o es meramente un delirio mezquino de la mente?

Dice Bertrand Russell: “La cohesión social que comenzó con la lealtad hacia un grupo, reforzada por el miedo a los enemigos, fue transformándose, mediante procesos en parte naturales y en parte deliberados, hasta llegar a las vastas aglomeraciones que conocemos ahora como naciones. Varias fuerzas contribuyeron a estos procesos. En una etapa muy primitiva la lealtad a un grupo debió de ser reforzada por la lealtad a un jefe. En una tribu numerosa el jefe o el rey debía ser conocido por todo el mundo aun cuando los individuos particulares eran a menudo extraños los unos a los otros. De esta manera, la lealtad personal, en contraposición con la lealtad a la tribu, hace posible un aumento en el tamaño del grupo sin violentar el instinto”¹¹⁵.

Los grupos humanos y tribus crecieron y con ello se diluyó la cohesión que había en un principio. “Como quiera que se organice la sociedad, es inevitable una amplia zona de conflicto entre el interés general y el interés de este o el otro sector”¹¹⁶. Así como aumentó el número de individuos, comenzó también a aumentar la variedad de los intereses. Fue necesario el liderazgo de un jefe. Apareció la figura que volvía a hacer converger en una sola dirección los intereses de un grupo numeroso. Curioso el fenómeno que señala Russell: con el reconocimiento general de un individuo, desaparece el antiguo reconocimiento recíproco de los individuos y mucho más lejano queda el armónico lazo entre el ser humano y la naturaleza. Todos conocen al líder, al jefe, pero no se conocen ya entre ellos y no conocen su entorno sino la idea que el poderoso les da de este.

En un principio, los seres humanos hacían guerra para una dominación o aniquilación directa del rival, dentro de una cadena práctica y natural, en la que se ven inmersos también los animales y plantas; en otras palabras, no existía la guerra sino distintas vías de sobrevivencia grupal, entre las cuales se encontraba la de guerrear con tribus rivales. Pero con el decurso de los años, surgió la idea de utilizar a los vencidos que no habían muerto como fuerza de trabajo. Así nació la esclavitud propiamente dicha. Una nación vencedora utilizaba a los derrotados en

¹¹³ Savater, Fernando. *Diccionario filosófico*. Barcelona, Ariel, 2007, pág. 120

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ Russell, op. cit., pág. 14

¹¹⁶ *Ibidem*, pág. 67

trabajos por los cuales ellos jamás veían retribución directa alguna. Recibían alimento y agua, con lo cual se mantenían viviendo como bestias de trabajo. No poseían libertad sobre su vida y sus decisiones: eran esclavos. Y si a esto se le aúna la figura del caudillo o jefe, gobernando sobre los propiamente esclavos y dirigiendo a sus coterráneos, supuestamente englobando a la variedad de individuos en sus propios intereses de dominador, el concepto de esclavitud está completo.

Podría pensarse que, en la actualidad, la esclavitud ha desaparecido de la sociedad, al menos en Occidente. Pero la esclavitud solamente se ha transformado. Hoy las personas son esclavas de la necesidad, principalmente económica. A la obtención de dinero dedica la mayor parte de seres humanos el decurso de sus días. El trabajo se ha convertido en mera especulación, puesto que los seres humanos no trabajan para sí mismos sino para otros, en cultivos, fábricas, minas, donde producen cosas que jamás consumirán por su parte. Además, tal frenesí de producción redundante en la destrucción de la naturaleza, que convierte al ser humano en su propio verdugo. La esclavitud destruye el vínculo saludable que debería existir entre los humanos, los demás seres vivos y el universo.

En principio, pues, la esclavitud es la supresión de la iniciativa individual de un ser humano, es decir, su capacidad de pensar el poder. Paradójicamente, la esclavitud nace como fenómeno subordinado al poder, pero es al mismo tiempo su negación. Sin la aparición del poder como dominación social, y concentrándose en la figura de caudillos y tiranos, no habrían crecido las tribus primitivas hasta convertirse en naciones de guerra esclavistas. Pero la esclavitud, esencialmente, coarta en un individuo precisamente su capacidad de acceder al poder, de ejercer su libertad.

3.2.3 La resistencia ante la esclavitud

Con el paso del tiempo, la iniciativa individual se puso al servicio, paradójicamente, de aquellos intereses que más ajenos le son: los dilemas gregarios: “(...) en el complicado entramado de nuestro mundo comienzan a presentarse modificaciones del individuo, hasta tal punto que (...) desde la perspectiva de la estructura social la persona es mucho menos irrelevante que nunca. Las viejas definiciones de persona que acentuaban la autonomía, la fuerza e independencia de la subjetividad quedan hoy arrinconadas en un dominio irreal, en una especie de lujo inalcanzable”¹¹⁷.

Empujados por el aburrimiento o la estupidez, los hombres y mujeres optaron y siguen optando por dominar a sus semejantes, ambicionar la propiedad de la naturaleza, dar valor arbitrario a los metales brillantes y, quizá la más horrible idea surgida de la mente humana, establecer diferencias entre sus congéneres según el color de la piel. Así, la idea del poder como semilla de la imaginación y el genio, se corrompe hasta el punto de identificarse con la idea de esclavitud: el falso poder o el poder en su dimensión socializada. En este contexto nacieron, crecieron y se desarrollaron los gobiernos, y comenzó el largo camino de disputas,

¹¹⁷ Lledó, op. cit., pág. 34-35

guerras, totalitarismos y demás aberraciones que han inundado la historia, hasta desembocar en el atolladero vergonzoso que es la sociedad moderna.

Russell, con pesimismo, advierte: “En un Estado totalitario moderno las cosas están peor de lo que estaban en los tiempos de Sócrates o en la época de los Evangelios. En un Estado totalitario, a un innovador cuyas ideas no sean del agrado del gobierno, no sólo se le condena a muerte, accidente ante el cual puede permanecer indiferente un hombre valeroso, sino que se le impide en absoluto dar a conocer su doctrina. En semejantes comunidades las innovaciones solamente pueden venir del gobierno y no es probable que el gobierno, como tampoco lo hizo en tiempos pasados, apruebe nada contrario a sus propios intereses inmediatos. En un Estado totalitario acontecimientos como la aparición del budismo o el cristianismo son casi imposibles y, por muy grande que sea su heroísmo, un reformador moral no podrá ejercer influencia alguna. Es un hecho nuevo en la historia humana, que se debe al gran aumento del control de los individuos que ha hecho posible la técnica moderna de gobierno. Es un hecho muy grave que demuestra lo funesto que es un régimen totalitario para todo progreso moral”¹¹⁸.

Sin embargo, la iniciativa individual que los seres humanos malograron en su camino, ha permanecido intacta en el arte. Ha sido resguardada del deterioro que produce el tiempo en la expresión sincera del interior humano.

En su escisión, el ser humano puede tender hacia el poder como opresión a sus semejantes, o como bálsamo para el sufrimiento de los mismos; como testimonio del dolor, cuya huella planta resistencia ante el avance del poder amenazador y totalitario.

En el sentido en que, dada la sociedad actual, inevitablemente debe entenderse el poder, el arte viene a convertirse, prácticamente, en su antagonista principal. El arte ofrece, si no una solución para los problemas que ocasiona el abuso de autoridad de los gobernantes, sí la perspectiva diametralmente opuesta que, así sea en un escenario ideático, reflexiona y retorna al mundo y a la vida su verdadero significado.

Lo que el poder retuerce con su maquinaria de opresión, el arte lo conmociona, devolviéndole sus propiedades originales, su sentido. Observando cuidadosamente las personas, los hechos, los seres vivos todos, el artista revierte los efectos del poder, convierte el mundo degradado en un mundo positivo (recuérdese el concepto de realidad simbólica) aunque inasible para los sentidos corporales. El arte es materia espiritual.

Más que en ninguna otra circunstancia, cuando las sociedades sufren por la presencia de la tiranía y la ignorancia, es que el arte se convierte en resistencia, retornando a lo que desde su origen fue: disidencia, puesto que el artista es siempre un sujeto que se distancia del colectivo, pero no para oprimir sino para crear. Si el artista no puede distanciarse para construir una sociedad mejor, lo hará para representarla intensamente en el ámbito de la creación poética, con lo que le devolverá lo que la esclavitud le robó.

Además, la resistencia debe ser inteligencia, como dice Ernesto Sabato, quien define esta palabra en un contexto de total consonancia con el tema en cuestión: “Porque combate contra todos los dogmas y supersticiones, la inteligencia es capaz de comprender lo que hay de

¹¹⁸ Russell, op. cit., pág. 50

verdad en cada uno de ellos; un hombre inteligente no se caracteriza porque no comete errores sino que está dispuesto a rectificar los cometidos; los hombres que no cometen errores y que tienen todo definitivamente resuelto son los dogmáticos: se caracterizan por tener una Iglesia, una Ortodoxia, un Papa infalible, una Inquisición”¹¹⁹.

Y Russel escribe: “Desde el punto de vista ético, la esfera de la acción individual no ha de considerarse inferior a la del deber social. Por el contrario, parte de lo más valioso de las actividades humanas es, por lo menos en sentimiento, más bien personal que social. (...) los profetas, los místicos, los poetas, los hombres de ciencia, son hombres cuyas vidas están dominadas por una visión; hombres esencialmente solitarios. Cuando sienten imperiosamente un impulso, comprenden que no pueden obedecer a la autoridad si ésta ordena lo contrario de lo que ellos sinceramente creen que es bueno. Aunque por esta razón suelen ser perseguidos durante el curso de su vida, serán entre todos los hombres aquellos a los que la posteridad rendirá los honores más altos. Ellos son los que han dotado al mundo con las cosas que más apreciamos, no sólo en religión, en arte y en ciencia, sino también en nuestra manera de sentir respecto al prójimo, porque los progresos, en lo que se refiere a la obligación social, como en todas las demás cosas, se han debido principalmente a hombres solitarios cuyos pensamientos y emociones no estaban subordinados al rebaño”¹²⁰.

3.2.4 La función de la simbolización

También el arte puede estar contaminado por el poder anti ético: “La decadencia del arte en nuestra época no se debe, únicamente, a que la función social del artista no sea ya tan importante como en tiempos pasados; se debe, también, a que ya no se da importancia a la capacidad para disfrutar de un placer espontáneo. Entre los pueblos relativamente ingenuos todavía florecen la música y los bailes populares y muchos hombres que tienen algo de poetas. Pero a medida que el hombre se industrializa y se hace más metódico, ya no puede experimentar esos placeres espontáneos de que se goza en la infancia, porque siempre está pensando en lo venidero y no se entrega al momento presente. De los hábitos del intelecto, el más funesto para el logro de cualquier clase de excelencia artística es este hábito de estar siempre pensando en lo venidero, y si el arte perdura como algo importante no será porque se funden pomposas academias, sino porque se recobre la capacidad para sentir hondamente las alegrías y las penas, capacidad que la prudencia y la previsión han destruido casi por completo”¹²¹.

Por el contrario, el verdadero arte o la creación simbólica auténtica es siempre un retornar, un recuperar de las cosas verdaderamente importantes que hacen converger al ser humano con su entorno, y que lo miden como el ser biológico que primariamente es, en el sentido de su conexión ineludible con la vida y con el universo y todas sus criaturas vivas y elementos. El arte solamente puede ser útil si no pierde de vista su pasado, su tradición. Solamente así puede avanzar en el tiempo.

¹¹⁹ Sabato, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires, Seix Barral, 2006, pág. 90

¹²⁰ Russell, op. cit., pág. 112

¹²¹ *Ibidem*, pág. 47-48

Al parecer, el arte está perdiendo la batalla ante el poder, precisamente por tratar de ir descuidadamente hacia el futuro, poniéndose en consonancia con los latidos apresurados del tiempo histórico conquistado por las fuerzas que embrutecen y envilecen el espíritu humano.

Esta corrupción incipiente, esta sed de futuro, es el ámbito incómodo en el cual el artista contemporáneo se desenvuelve como resistente. Y lo hace recuperando en su arte lo que la sociedad ha perdido u olvidado, no para aprovecharlo luego como una novedosa forma de dominación, sino para devolverlo a sus semejantes. Retornando al pasado, lúcidamente, es como busca ser útil en el presente y el futuro. Lejos de lanzarse hacia adelante en la carrera insensata del tiempo, intenta hallar un punto de reposo, donde los sentimientos y los pensamientos humanos vuelvan a encontrarse con su entorno original.

3.2.5 El eterno retorno

“Sin futuro, o sea, sin el horizonte de posibilidades dentro del que se realiza y determina el quehacer humano, sería imposible esa configuración de la vida que llamamos historia. La historia es, por consiguiente, función de ese horizonte de posibilidades ofrecido al hombre. (...) Parece, pues, que el sentido de la historia humana no es la visión pasiva del hecho histórico, sino la actualización de ese hecho en el entramado total de sus conexiones, para atender a lo que el hombre ha expresado en él. Y esa atención es posible cuando se interpreta el transcurrir humano desde el pasado que lo proyecta, pero también desde el futuro que lo acoge y determina. (...)”

“La historia, tal como ha sido entendida por gran número de historiadores, consiste, fundamentalmente, en acercar el pasado a nuestro presente. Pero esta especie de resurrección del pasado aparece llena de dificultades. ¿Qué quiere decir resucitar el pasado? ¿Cómo puede hacerse presente lo pasado, lo sumido ya en el decurso irrepitable de la temporalidad?”¹²². La respuesta a estas preguntas viene conformándose en las páginas anteriores: a través de la simbolización, que fecunda la realidad concreta en sus creaciones recuperando los símbolos en que se ha sintetizado la materia espiritual de la sociedad.

Pero, además, la simbolización como resistencia debe estar ubicada dentro de alguna corriente mítica universal, puesto que “las entidades literarias, las ficciones y personajes del texto son recubrimientos miméticos o conceptuales de formas simbólicas puras y de mitos narrativos”¹²³, según afirma Antonio García Berrio en el apartado “Sobre la estructura imaginaria del valor poético: la proyección textual de los signos”, de su obra *Teoría de la literatura*.

Así también lo señala Octavio Paz en su obra *El arco y la lira*, cuando define la imaginación literaria como la forma más trascendental del conocimiento: “Razón e imaginación (“trascendental” o “primordial”) no son facultades opuestas: la segunda es el fundamento de la primera y lo que permite percibir y juzgar al hombre. Coleridge, además, (...) concibe la imaginación no sólo como un órgano del conocimiento sino como la facultad de expresarlo en

¹²² Lledó, op. cit., págs. 71-72

¹²³ García Berrio, Antonio. “Sobre la estructura imaginaria del valor poético: la proyección textual de los signos”. En: *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1994, pág. 482

símbolos y mitos. En este segundo sentido el saber que nos entrega la imaginación no es realmente un conocimiento: es el saber supremo”¹²⁴, y cita específicamente a Samuel Taylor Coleridge cuando define la imaginación (simbolización): “es una forma del Ser, el único Conocimiento verdadero, y todas las demás ciencias son realmente manifestaciones simbólicas suyas”¹²⁵.

García Berrio, por su parte, apunta que “el mito es (...) el desarrollo temporal y narrativo de una intuición simbólica pura y atemporal. Es una historia que desarrolla la comprensión del símbolo”¹²⁶. Paz agrega: “Imaginación y razón, en su origen una y la misma cosa, terminan por fundirse en una evidencia que es indecible excepto por medio de una representación simbólica: el mito”¹²⁷. Más precisamente, un imaginario mítico (una semiosfera) que ya está establecido de antemano, al cual recurre la obra literaria como a una fuente nutricia.

Entre las corrientes míticas que desde la Antigüedad han servido de base para las grandes obras literarias, la que responde a las características de compromiso y resistencia, es decir a los intereses sociales de que se hace partícipe esta investigación, es la corriente mítica del eterno retorno: la recuperación del pasado para ahondar en el presente y en el futuro. Para examinar esta, debió acudir a la obra *El mito del eterno retorno*, de Mircea Eliade.

En plena concordancia con la idea de la simbolización como resistencia, el eterno retorno consolida por medio de la creación literaria los significados de la misma, insertándolos en su circuito semiótico natural y convirtiéndolos en símbolos, los cuales “son (...), como los personajes y los paisajes de la narración, los integrantes de una semántica de la imaginación. Ellos consolidan los valores significativos de la construcción fantástica del texto. Los símbolos se alojan en el espesor imaginario del texto, en el espacio impalpable inducido por las formas del esquema material”¹²⁸, en este caso, del esquema constituido por el código lingüístico de que está hecha la obra.

3.2.6 Fundamentos teóricos aportados por *El mito del eterno retorno*

En la cuarta parte de la obra *El mito del eterno retorno*: “El terror a la historia”, Eliade plantea la dicotomía:

Hombre histórico vs Hombre ahistórico¹²⁹

Según esta se trabajó con la obra *Grito en la sombra*, transformando en ocasiones la manera específica de nombrar las categorías, siguiendo otras denominaciones como:

¹²⁴ Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica, 2007, pág. 234

¹²⁵ Paz, op. cit., pág. 234

¹²⁶ García Berrio, op. cit., pág. 482

¹²⁷ Paz, op. cit., pág. 234

¹²⁸ García Berrio, op. cit., pág. 482

¹²⁹ Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Barcelona, Ediciones Altaya, 1994, pág., 129

Presente o historia vs pasado o memoria

En esta mancuerna de conceptos, la historia es un presente opresivo y está confrontada a la memoria como pasado significativo. Así es como el símbolo de la recuperación del pasado, o retorno eterno de las raíces significativas de una cultura, funciona como denuncia y resistencia ante un presente contrincante conquistado por el poder autoritario de la era moderna.

Señala Eliade la necesidad de “comparar al hombre histórico (moderno), que se sabe y se quiere creador de historia, con el hombre de las civilizaciones tradicionales que (...) tenía frente a la historia una actitud negativa. Ya la anulara periódicamente, ya la desvalorizara encontrándole siempre modelos y arquetipos trashistóricos, ya, en fin, le atribuyera un sentido metahistórico (teoría cíclica, significaciones escatológicas, etc.), el hombre de las civilizaciones tradicionales no concedía al acontecimiento histórico ningún valor en sí; en otros términos, no lo consideraba como una categoría específica de su propio modo de existencia”¹³⁰.

También se trabajó con la dicotomía:

Presente o mundo desesperado vs pasado o mundo representado y recuperado

Porque “mediante los símbolos, que dominan las encarnaciones semánticas en los personajes y circunstancias sintomáticas y ficcionales de la literatura, el arte ofrece una estructura esencial de representación del mundo”¹³¹.

Siguiendo a Eliade, pudo hacerse un balance de la magnitud representativa del símbolo del pasado en la obra estudiada, para responder en qué medida parte de él una visión del mundo con base en este (en la búsqueda de recuperar una realidad simbólica negada por la historia), y qué repercusiones y de qué tipo tiene dentro de la sociedad.

Eliade habla de las posibilidades con que cuenta el hombre arcaico (ahistórico), quien vive o desea vivir fuera de la historia, y debe revisarse si en este orden de ideas cabe la creación literaria, es decir, si esta es una de esas posibilidades para abolir y “trascender definitivamente el tiempo y vivir en la eternidad”¹³².

Eliade proporciona dos alternativas para el examen de estos posibles individuos que están separados de la “libertad de hacer la historia”¹³³, es decir, individuos a quienes les ha sido negada la oportunidad de ejercer el poder dentro de la sociedad:

- Oponerse a la historia que hace una limitada minoría (eligiendo entre el suicidio y el destierro).
- Refugiarse en una existencia subhumana o en la evasión¹³⁴.

¹³⁰ Eliade, op. cit., pág. 129

¹³¹ García Berrio, op. cit., pág. 483

¹³² Eliade, op. cit., pág. 145

¹³³ Ibídem, pág. 144

¹³⁴ Ibídem.

El artista, según estas opciones, sería un disidente identificado con ambas alternativas: se opone al poder ejercido por una clase particular, la clase que se sostiene por la esclavitud; no elige el suicidio mas sí el destierro, el alejamiento, la aparente evasión en mundos simbólicos, en mitos, en imaginaciones, refugiándose en una existencia subhumana según los patrones establecidos pero, en realidad, la única existencia verdaderamente humana, una manera alternativa de ver, de conducirse y de vivir.

Así, el artista, específicamente el escritor, es desde el primer momento sujeto colectivo o sujeto múltiple; es él mismo pero también es otros: representante, portador de mensajes, porque ha padecido la esclavitud con que la historia sujetó su realidad. Como todos sus semejantes está inmerso en el problema, pero su capacidad excepcional de ejercer la iniciativa individual, el verdadero poder, lo lleva a transformar tal realidad (y las paupérrimas opciones que ofrece) en oportunidades de resistencia, lucha y transformación.

Eliade plantea aun otros dos escenarios:

- El hombre moderno incapaz de comprender la concepción del hombre arcaico, planteando por su parte una resistencia (con el auxilio de la fuerza y el poder), rechazando los diversos retornos que un ser humano puede anhelar: orígenes, memoria, lengua natural, relación con la naturaleza.
- El hombre arcaico o tradicional oponiéndose a la actitud de su contraparte mostrándose “orgullosa de su modo de existencia, que le permite ser libre y crear. (...) libre de no ser ya lo que fue, libre de anular su propia historia mediante la anulación periódica del tiempo y la regeneración colectiva”¹³⁵.

Debe tomarse en cuenta que, en este último párrafo, cuando se habla de la anulación de la historia, se está refiriendo específicamente al individuo que ha conseguido vivir sin historia, es decir, a quien ya ha recobrado, paradójicamente, su pasado, su origen, su memoria. Historia no es sinónimo de pasado sino de presente, del tiempo cuantificable propio del hombre moderno.

El hombre que consiguió tal proeza no es otro que el artista, el poeta, quien anula el presente, regresando al pasado (a sus mitos y a su lengua original, por ejemplo), para transformar el presente. El poeta que se hace individual, solitario, precisamente porque quiere recobrar para su pueblo (“regeneración colectiva”) la voz y la fuerza, la facultad de ejercer el poder y de hacer la historia propia, una historia desde una perspectiva distinta a la destrucción, la estupidez y la ignorancia.

Según Eliade, esta contraposición entre el terror a la historia y la búsqueda por recobrar el pasado se sostiene también en la dicotomía: desesperación vs fe, y es esta la última región simbólica que fue examinada por este trabajo, por tratarse de un aspecto concluyente: “La fe (...), significa la emancipación absoluta de toda la especie de ley natural y, por lo tanto, la más alta libertad que el hombre pueda imaginar: la de poder intervenir en el estatuto ontológico

¹³⁵ Ibid.

mismo del universo”¹³⁶, es decir intervenir y participar, por medio de la creación de una realidad simbólica, en la transformación de la realidad cotidiana.

3.3 Elementos de la simbolización literaria

3.3.1 Signo (Signo lingüístico)

Angelo Marchese y Joaquín Forradelas, en su *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, exponen acerca del concepto signo: “Para que se efectúe un proceso de comunicación es necesario que entre emisor y destinatario exista un código común, en función del cual el mensaje, sea un signo o un conjunto de signos, asume un significado. La comunicación, en este caso, al existir un código de referencia, es también significación: la falta de código reduce el proceso comunicativo a un proceso de estímulo-respuesta. El estímulo no es un signo, no es una cosa cualquiera que sustituye a otra cosa cualquiera, sino que provoca directamente a otra cosa diferente (la luz deslumbrante me obliga al cerrar los ojos, un ruido inesperado me sobresalta, etc.). Si, por el contrario, la luz o el ruido sirven para indicar, por ejemplo, una orden o un aviso, tendremos un proceso de significación (con su código correspondiente). Hemos resumido en pocas palabras lo que Eco expone con claridad en el primer capítulo de *Signo*”¹³⁷.

Es oportuno recordar en este momento que signo y símbolo son dos conceptos estrechamente ligados pero con una importante diferencia. El signo estrictamente hablando es, según Greimas: “unidad del plano de la expresión, constituida por la función semiótica, es decir, por la relación de presuposición recíproca (o solidaridad) que se establece entre las magnitudes del plano de la expresión y del plano del contenido (o significado) durante el acto del lenguaje”.¹³⁸

Los signos son unidades intelectuales de comunicación, que dan forma a los mensajes, las obras, en este caso una obra literaria, del lenguaje humano, y precisamente por ello, por pertenecer a la esfera de la creatividad humana, no pueden estar desligados de la cultura.

Pero los signos adquieren e intensifican, en el proceso de significación y comunicación artística, su dotación artística. Es en tal estado, pleno de su significación dentro de la sociedad, como se estableció para la obra *Grito en la sombra* en este trabajo, que puede hablarse de un carácter simbólico, genuinamente humano, social y literario simultáneamente.

Es importante anotar que para la indagación semiótica realizada en este documento el concepto signo es siempre sinónimo de signo lingüístico.

3.3.2 Mensaje: significante, significado y referente

Una obra literaria es un mensaje, es decir “una secuencia de signos o señales construida según unas reglas combinatorias precisas, que un emisor envía a un destinatario a través de un canal. La forma del mensaje resulta de la naturaleza de los medios empleados para la comunicación y

¹³⁶ *Ibíd.*, pág. 148

¹³⁷ Marchese y Forradelas, *op. cit.*, págs. 376-377

¹³⁸ Velázquez Rodríguez, Carlos Augusto. *Teoría de la mentira*. Guatemala, Eco Ediciones, 2006, pág. 42

del código utilizado: vibraciones sonoras, luces, gestos, movimientos, impulsos mecánicos o eléctricos, etc. Se puede transmitir un mensaje con la palabra, con la escritura, con las banderas navales, etc. La forma es codificada por el emisor y decodificada por el receptor. La transmisión de un mensaje es un hecho de significación, porque comporta la utilización de un código; este hecho establece también una relación social entre el emisor y el destinatario”¹³⁹.

A lo largo de esta investigación los conceptos obra literaria, o retórica, y mensaje adquieren el mismo carácter que el concepto signo, porque se ha considerado el mensaje como una suma de signos cuya naturaleza es la de un proceso de significación, comunicación y, por lo tanto, simbolización.

Para realizar el análisis del mensaje como suma de signos, debe atenderse a los dos planos propuestos en la definición de Greimas, que constituyen primariamente el signo:

Significante o plano de la expresión: “se refiere a la parte del signo que nosotros percibimos por la vista o por cualquiera de los sentidos. (...) Por ejemplo, el dibujo de un árbol constituye el plano de la expresión o el significante de ese signo”¹⁴⁰. Además, “el significante es la sustancia material del signo, la manera de manifestarse. Las letras o los sonidos de una palabra constituyen su significante”¹⁴¹.

Respecto de la obra *Grito en la sombra*, el plano de la expresión o significante no es otro que el código lingüístico de que está hecho el mensaje, es decir, sencillamente, el discurso, los enunciados, las palabras, en fin, el idioma o lengua castellana, con el ingrediente principal de numerosos vocablos de raíz náhuatl y en menor medida de otras lenguas americanas.

Velásquez Rodríguez afirma: “el idioma español es un código. Pertenece a la familia de lenguas derivadas del latín. Pero a la vez contiene dentro de sí varios sub-códigos o variantes: en cada país se habla de forma distinta; cada grupo social crea sus propias expresiones, etc.”¹⁴².

Para definir qué son los códigos, Velásquez Rodríguez cita a Niño Rojas: “conjuntos organizados de signos, regidos por reglas para la emisión y recepción de mensajes”¹⁴³.

Y esta es la definición que la lingüística del siglo XX da acerca del concepto código: “Se ha definido el código como un conjunto finito y abstracto de unidades y leyes de composición y de oposición, susceptible de producir un número ilimitado de operaciones o, en el ámbito de la semiología, un número ilimitado de mensajes. En el esquema de Jakobson, el código es un factor de la comunicación necesario para la producción y para la interpretación del mensaje. En este sentido, la dicotomía saussuriana lengua-habla se refleja, en términos de teoría de la comunicación, en la pareja código-mensaje”¹⁴⁴.

Como conjunto organizado, un código presupone la interrelación entre los signos que los conforman. “Cada signo posee el valor que el resto le otorga”¹⁴⁵. En el idioma castellano, el significado de una palabra depende muchas veces de las demás palabras de que está rodeada.

¹³⁹ Marchese y Forradelas, op. cit., pág. 255

¹⁴⁰ Velásquez Rodríguez, op. cit., pág. 42

¹⁴¹ *Ibidem*, pág. 45

¹⁴² *Ibid.*, pág. 82

¹⁴³ *Ibid.*, pág. 80

¹⁴⁴ Marchese y Forradelas, op. cit., pág. 57

¹⁴⁵ Velásquez Rodríguez, op. cit., pág. 80

“(…) cada código organiza sus signos de acuerdo con sentidos opositivos. Es decir, de acuerdo con las leyes de la dialéctica, el valor de un signo es determinado por el valor del signo opuesto”¹⁴⁶.

Significado o plano del contenido: “es la idea o el concepto mental que evoca el significante. Es importante destacar que el significado es, necesariamente, una idea, un concepto mental. Nunca es algo concreto. Por ejemplo, el significado de “membrillo” no es la fruta aludida, en sí misma, sino la idea que cada persona tenga de ella. (...) El significado no lo inventa cada persona cuando utiliza un signo. Más bien, está dado de antemano por la cultura en que se utiliza o por el contexto en que se emplee: el significado es una unidad cultural”¹⁴⁷.

El significado no es una cosa sino la representación psíquica de la cosa¹⁴⁸. “El propio Saussure señaló ciertamente la naturaleza psíquica del significado al llamarlo concepto: el significado de la palabra buey no es el animal buey sino su imagen psíquica. (...) Ni acto de conciencia ni realidad, el significado no puede ser definido más que en el interior del proceso de significación, de una manera casi tautológica: es ese algo que el que emplea el signo entiende por él. (...) La situación no sería en lo esencial diferente en semiología, donde objetos, imágenes, gestos, etcétera, en la medida en que son significantes, remiten a algo que no es decible sino mediante ellos, salvo la circunstancia de que el significado semiológico puede ser tomado a su cargo por los signos de la lengua”¹⁴⁹.

Estos dos conceptos son a la vez dos grados de percepción semiótica, sobre los cuales se construye el proceso de simbolización:

La denotación: se identifica con lo que en párrafos anteriores se denominó plano de la expresión. “La denotación es el valor informativo-referencial de un signo, indicado con precisión por el código. En este sentido la denotación está ligada a la función referencial del lenguaje. Pottier la define como el conjunto de semas constantes ligados a una unidad léxica; Milla, que la caracteriza por oposición a la connotación, señala que la denotación es el elemento estable, analizable fuera del discurso y no subjetivo de la significación”¹⁵⁰.

La connotación: constituye, por su parte, el plano del contenido: “La idea de connotación se empareja y opone desde siempre a la de denotación (...), en cuanto indica una serie de valores secundarios, no siempre bien definidos y en algunos casos extralingüísticos, ligados en ciertas ocasiones a un signo, bien para un grupo de hablantes, bien para uno solo”¹⁵¹.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ *Ibidem*, págs. 47-48

¹⁴⁸ Barthes, Roland. *La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós, 1990, pág. 42

¹⁴⁹ Barthes, op. cit., pág. 42

¹⁵⁰ Marchese y Forradelas, op. cit., pág. 93

¹⁵¹ *Ibidem*, pág. 75

Más tarde, Peirce consideró necesario agregar a los componentes del signo al referente, consideración que ha sido secundada por autores como Umberto Eco. El referente es el contexto al cual hace alusión el signo. Según la teoría propuesta como base de esta investigación, los términos referente y contexto (por consiguiente, realidad, sociedad y términos afines), son sinónimos y se emplean según sea coherente en su momento. Por ejemplo, si se está hablando de los elementos que constituyen el signo, se utiliza el término referente; cuando se trata de entablar relaciones directas entre la obra, su autor y el lector, se utiliza el término contexto.

La teoría que sustenta la contemplación del signo a partir de estos tres planos es conocida como “Tricotomía de Peirce”, propuesta por R. S. Peirce a finales del siglo XIX, que define cada componente del signo:

- Significante: “el elemento material de que se compone el signo”.¹⁵²
- Significado: “la idea que el significante evoca o trae a la mente”.¹⁵³
- Referente: “el objeto material al que se refiere el significado”.¹⁵⁴

Sin embargo, debe aclararse que los estudios semióticos posteriores a Peirce tendieron más a la valoración de Ferdinand de Saussure, que insistió en que el signo propiamente dicho solamente está constituido por significante y significado¹⁵⁵. ¿Dónde queda entonces el referente?

Carlos Velásquez Rodríguez precisa que lo que realmente ocurre es que el referente forma parte del proceso de comunicación conocido como semiosis, que esta investigación estudió cuidadosamente en el nivel pragmático, como se verá más adelante.

Es decir que, siguiendo a Saussure, el signo intrínsecamente considerado está formado, en un nivel específicamente semiótico, por significante y significado. En otras palabras, existen perfectamente signos que no necesitan de un referente; Velásquez Rodríguez da como ejemplo “unicornio”, palabra (significante) que propende una idea mental (significado) pero que carece absolutamente de referente porque el unicornio es una criatura fantástica, imposible de encontrar en la realidad concreta.

Sin embargo, el signo literario, el mensaje verbal, la obra poética es un signo que, además de consistir en un elemento material del cual se origina un concepto mental, debe obligadamente retornar a la realidad, referir un objeto, en este caso, histórico, social, político, de carne y hueso. La obra literaria, aun la obra de más desbordante imaginación, retorna siempre a la realidad.

Según Velásquez Rodríguez: “el referente se podría ubicar como elemento de otro proceso más general, llamado semiosis. Su estudio correspondería a la pragmática, ya que el

¹⁵² Velásquez Rodríguez, op. cit., pág. 51

¹⁵³ *Ibíd.*

¹⁵⁴ *Ibíd.*

¹⁵⁵ *Ibíd.*, pág. 50

referente sólo puede ubicarse si se toma en cuenta el contexto concreto en el que se desarrolla la comunicación”¹⁵⁶.

Sencillamente, según Barthes, “la significación puede concebirse como un proceso; es el acto que une el significante y el significado, acto cuyo producto es el signo. Esta distinción, entiéndase bien, sólo tiene valor clasificatorio (y no fenomenológico): ante todo, porque la unión del significante y del significado (...) no agota el acto semántico, ya que el signo vale también para su entorno; además, porque el espíritu no actúa, para significar, mediante conjunción, sino (...) por segmentación; en realidad, la significación (semiosis) no une entes unilaterales, no acerca dos términos, por la sencilla razón de que el significante y el significado son, cada uno a la vez, término y relación”¹⁵⁷.

3.3.3 Lenguaje, lengua y lengua natural

El lenguaje, en sentido general, es la “facultad humana de simbolizar; al hablar de lengua, conceptuamos el simbolismo lingüístico bajo la forma de sus realizaciones históricas que cobran cuerpo en el contexto de la vida de comunidades humanas específicas”¹⁵⁸, según Coseriu, en quien se apoya Lara Romero para definir este concepto.

“En el sentido de lengua natural o lengua materna se sitúa como aquella (o aquellas) adquirida (s) en la primera infancia. Esta lengua es nuestra puerta de acceso al mundo establecido de la cultura y nos es dada a través de situaciones prácticas de comunicación en contextos institucionales como la familia y la escuela. A este respecto, asumimos como válida una reflexión ya clásica: “no se puede pensar (humanamente) y tampoco se puede actuar de una forma condicionada por ese pensamiento, si no se ha aprendido en la época correspondiente de la vida en una comunidad humana el uso de alguna lengua; que pensar siempre es pensar en una lengua determinada”¹⁵⁹, según Shaff.

La lengua es el instrumento por medio del cual una cultura adquiere propiedades dinámicas. El escritor mismo, a menos que construya su obra en una lengua propia, inventada por él y que por consiguiente sólo él comprenderá (sin llegar a establecer comunicación), no puede conferir sentido y significado a sus creaciones sino es por ese hacerse parte del movimiento del ser humano en su entorno. Suele decirse, coloquialmente, que nadie es escritor hasta que alguien lo lee. Así pues, ese movimiento del ser humano en su entorno, está equilibrado sobre todas las cosas que permiten la interacción, es decir la acción interna de varios individuos relacionados. Y el eje principal de la interacción social no es otro que la lengua o el idioma.

Émile Benveniste, citado por Lara, señala: “la lengua natural se ofrece como el medio natural de traducibilidad del sentido generado en todos los demás sistemas sgnicos”¹⁶⁰. De ahí la importancia de brindar a todas las personas la posibilidad de comunicarse en la lengua que

¹⁵⁶ *Ibíd.*, pág. 52

¹⁵⁷ Barthes, *op. cit.*, pág. 46

¹⁵⁸ Lara Romero, *op. cit.*, pág. 62

¹⁵⁹ *Ibíd.*, pág. 63

¹⁶⁰ *Ibíd.*, pág. 65

aprendieron en su infancia, de lo contrario se les estará negando gran parte del contexto de comunicación que los rodea. Y el escritor es siempre el factor clave de resistencia para que las lenguas naturales de cada quien sean conservadas, resguardadas y respetadas. ¿Cómo? Sencillamente realizando su obra en su lengua natal, afectada quizá por un sistema de poder autoritario que pretende socavarla. Porque, si se toma su obra como acción social, que como se vio en las últimas páginas no puede ser sino un hecho razonable y suficientemente justificado, su discurso será manifestación directa de su cultura, de su esfera de vida.

3.3.4 Discurso lingüístico

Por discurso se entiende “en lingüística (...) al área de los procesos de comunicación superiores al enunciado o frase, en la que se había detenido la atención de Saussure. Para Benveniste, la frase es la unidad del discurso, que sería un conjunto de enunciados sobrecodificados por reglas transfrásticas de encadenamiento”¹⁶¹.

Aun hay otra concepción, siempre ligada a Benveniste y anotada por Marchese y Forradelas en su diccionario, la cual es pertinente en particular para el análisis literario de un texto, como es el objetivo de este estudio: “el discurso es el acto de la enunciación en el que se puede manifestar a) la patencia del sujeto en el enunciado; b) la relación entre el locutor y el interlocutor; c) la actitud del sujeto en lo que toca a su enunciado, la distancia que establece entre sí mismo y el “mundo” por mediación del enunciado”¹⁶².

El concepto enunciado, por su parte, se define como “cualquier secuencia cerrada y acabada de palabras emitida por uno o varios locutores. Puede estar formado por una o varias frases; y se caracteriza bien según el tipo de discurso (...) (enunciado literario, satírico, lírico, político), bien según el canal de comunicación (enunciado verbal, escrito), bien según la lengua que se usa (enunciado castellana, catalán, francés, etc.)”¹⁶³.

Las estructuras lingüísticas y su posibilidad de traducir el mundo, inteligiblemente, a cada persona dentro de una sociedad, prueban el hecho de que la lengua es el vehículo más universal y original por medio del cual se renueva, difunde y desarrolla el significado (o conjunto de significados distintos) disponible de forma latente en un contexto cultural dado. La lengua es, en conclusión, el medio más eficaz de resistencia ante la maquinaria del poder establecido por una cultura dominante sobre una cultura igualmente válida pero que por razones históricas (accidentales) ha sido privada de legitimidad.

¹⁶¹ Marchese y Forradelas, op. cit., pág. 103

¹⁶² *Ibidem*, pág. 104

¹⁶³ *Ibid.*, pág. 127

4. Marco metodológico

4.1 Objetivos

4.1.1 Objetivo general

- Describir la obra *Grito en la sombra* como creación artística comprometida con la realidad guatemalteca, por medio de la teoría semiótica que estudia la semiosis simbolizadora.

4.1.2 Objetivos específicos

- Estudiar la obra *Grito en la sombra* desde el punto de vista estético, es decir como una creación artística, por medio del método semiótico y de diversos instrumentos metodológicos atinentes a la perspectiva retórica o literaria propiamente dicha.
- Analizar las estructuras sintácticas del código lingüístico (significante) de las narraciones que conforman el texto narrativo de la obra *Grito en la sombra*.
- Puntualizar la relación entre el proceso de la semiosis y el proceso de simbolización, en el examen de los campos semánticos de la obra *Grito en la sombra*, los cuales vinculan los signos que constituyen el mensaje con sus correspondientes significaciones.
- Examinar la semiosis de los signos constituyentes de la obra *Grito en la sombra* en el nivel pragmático, para establecer la creación literaria como un proceso dinámico de simbolización con carácter comprometido dentro de la realidad concreta.
- Detallar la correspondencia del símbolo de la recuperación del pasado con la corriente mítica del eterno retorno.
- Indagar si el proceso de simbolización llevado a cabo por Humberto Ak'Abal en su obra *Grito en la sombra* es verdaderamente un acto de resistencia cultural desde la literatura que postula una recuperación de los valores tradicionales como opción ética para la sociedad guatemalteca.

4.2 Definición del método

4.2.1 Método semiótico

El carácter general del método utilizado para estudiar la obra *Grito en la sombra*, de Humberto Ak'Abal, es propiamente semiótico, porque la valoración estética que se realizó estuvo sostenida principalmente en la exploración cuidadosa de los signos que constituyen, en suma, la obra literaria, para luego establecer esta como discurso simbólico dentro de la sociedad.

Según Jenaro Talens, en su ensayo “Práctica artística y producción significativa”, en su obra *Signo*, Umberto Eco define el concepto de semiótica como “la forma más técnica de una

filosofía de la significación”¹⁶⁴ y también como “una técnica de investigación de la que se apropia la filosofía del lenguaje para hablar de los signos”¹⁶⁵ y termina aun más concretamente: semiótica es “la disciplina que estudia las relaciones entre el código y el mensaje, y entre el signo y el discurso”¹⁶⁶.

Para llevar a cabo el estudio semiótico de la obra *Grito en la sombra* se dio por sentada desde el comienzo la interacción y vinculación absoluta de todos los signos lingüísticos que, por tratarse de literatura, la conforman.

Esta coherencia entre los signos constituye un mensaje verbal que es al mismo tiempo un signo, uno y a la vez plural, del cual puede hablarse como de una unidad semántica compleja, un discurso que, además, tiene una repercusión social, como lo demostró el análisis del nivel pragmático aplicado para completar el círculo de la valoración estética realizada.

El método semiótico incluye la práctica social como símbolo, a su vez, de una propuesta ética por parte del autor tanto para la sociedad como para la actividad creativa. Así el método se convierte, a través de los diferentes niveles de análisis realizados, en una forma de ubicar la obra literaria como símbolo dentro del escenario cultural que la nutre y que pretende transformar, como acto de pensamiento social que es.

Haciendo hincapié en su valor semiótico y estético es como adquiere su validez dentro de la historia concreta.

4.2.2 El análisis retórico

El método semiótico buscó sus instrumentos primarios en el análisis retórico o poético, propuesto por Roland Barthes, cuyo principio es considerar la producción literaria *Grito en la sombra* como una obra o mensaje.

Una obra literaria es un mensaje verbal, es decir un mensaje constituido por palabras, que únicamente por una particular “literaturidad”, como lo llaman los formalistas rusos, “poética”, como lo llama Jakobson¹⁶⁷, se convierte en obra artística, es decir en una obra cuya utilización del lenguaje tiene características intrínsecas susceptibles de ser analizadas singularmente.

Barthes llama a esta condición que distingue el lenguaje de la literatura de cualquier otro tipo de lenguaje: retórica o poética (términos que engloban todos los géneros literarios). Así es que puede hablarse de un mensaje verbal o mensaje retórico.

Roman Jakobson, según Barthes, “distingue en todo mensaje seis factores; un emisor, un destinatario, un contexto o referente, un contacto, un código y, por último, el mensaje mismo; a cada uno de estos factores corresponde una función del lenguaje”¹⁶⁸.

¹⁶⁴ Talens, Jenaro. “Práctica artística y producción significativa”. En: *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1999, pág. 29

¹⁶⁵ Talens, op. cit., pág. 29

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ Barthes, Roland. “El análisis retórico”. En: *Literatura y sociedad. Problemas de metodología en sociología de la literatura*. Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1971, pág. 34

¹⁶⁸ Barthes, op. cit., pág. 36

Además, Barthes pretende “una confrontación entre la sociedad y la retórica”¹⁶⁹, y distinguir las condiciones de tal encuentro, desde una perspectiva “inmanente, estructural, informacional”¹⁷⁰, que establezca, en primer lugar, las características retóricas propiamente dichas de la obra, para luego contextualizarla dentro de un ámbito social determinado.

El análisis retórico de Barthes se apoya en los aspectos dictados por Jakobson, siendo así un análisis, en primer grado, de la específica función poética del mensaje literario, y en segundo, de la interacción dentro de la sociedad concreta de ese mensaje, sin perder de vista la base semiótica, es decir, la teoría del signo o, como la llama Umberto Eco, la “teoría general de la cultura”¹⁷¹, porque el signo, en el caso de este estudio, la obra literaria o el mensaje retórico, no puede ser estudiado como tal sino es precisamente estudiado también dentro de la cultura que lo nutre.

4.2.3 Etapa semiótica

La teoría en que se apoya la metodología aplicada para desarrollar esta investigación se cimentó sobre cuatro grandes bastiones: los signos, la lengua, los símbolos y los mitos. Dado que un discurso literario, como el de la obra estudiada, está constituido por signos lingüísticos, las primeras dos categorías se identifican en el proceso de análisis, es decir, la lengua es signo y los signos no son sino palabras. A esta mancuerna de conceptos corresponden los siguientes niveles de análisis de esta metodología: el sintáctico y el semántico.

4.2.3.1 Análisis del significante o código: nivel sintáctico

Este estudio intentó examinar los aspectos sintácticos, sin perder de vista que el objetivo es un análisis según el método semiótico. Por ello se buscó apoyo en algunas teorías que permitieron observar el código no como una serie de estructuras gramaticales sino recalando siempre el carácter de signos que distingue a estas estructuras. Así, pues, el análisis sintáctico es más bien una sintaxis semiótica.

“La sintaxis semiótica se encarga de analizar las relaciones formales entre los signos. En principio, no se interesa por lo que signifiquen, sino por las funciones que cumplan dentro de una estructura (dentro de un mensaje, un discurso, una obra literaria, una pintura). Además, la sintaxis se ocupa de identificar las unidades formales y determinar las normas que rigen su integración en unidades superiores.

“El estudio de las unidades sintácticas es un paso previo para el estudio de las unidades semánticas. Para la semiótica, analizar un mensaje en sus unidades sintácticas tiene sentido sólo para descubrir los significados que esas estructuras sintácticas generan. Suele ser un paso para comprender los valores semánticos y también para situar a la obra en su contexto pragmático”¹⁷².

¹⁶⁹ Barthes, op. cit., pág. 35

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ Velázquez Rodríguez, Carlos Augusto. *Teoría de la mentira*. Guatemala, Eco Ediciones, 2006, pág. 21

¹⁷² *Ibid.*, pág. 101

Esta investigación optó por la “Teoría y técnica del análisis narrativo”, de José Romera Castillo, como instrumento metodológico concreto para llevar a cabo el análisis del nivel sintáctico.

Romera Castillo propone, en primer lugar, hablar de un nivel aun más específico: el morfosintáctico¹⁷³, en el cual se determina:

- Cuántas unidades constituyen la macroestructura (texto u obra) a comentar.
- Cómo están articuladas entre sí tales unidades o sintagmas¹⁷⁴.

“Para la realización de cualquier análisis textual será necesario distinguir, en primer lugar, varias instancias de descripción para colocarlas, luego, en una jerarquización integradora. Todo texto literario consta de una serie de partes articuladas que adquieren su pleno sentido, no aisladamente, sino cuando se ponen en interrelación las unas con las otras. Este será el objetivo fundamental a perseguir: dado un fragmento o una obra literaria el crítico tendrá que discernir, ante todo, las estructuras o piezas fundamentales que delinear el relato, para, después, fusionarlas en un mosaico globalizador de sentido”¹⁷⁵.

Romero pasa luego a definir los tres aspectos que este análisis morfosintáctico debe atender, los cuales sostienen el esqueleto de cualquier narración:

Las secuencias: Según este estudioso, quien parte de Claude Bremond, que a su vez partió de Propp, Lévi Strauss y Greimas, en toda narración puede hallarse postulados lógicos con base en la existencia de “macroestructuras narrativas básicas”¹⁷⁶ que conforman el relato. Este tipo de unidad básica se denomina secuencia. “Todo relato estará constituido por una serie de partes muy características, unas unidades mayores, integradas por una serie de unidades menores, los átomos narrativos llamados funciones”¹⁷⁷.

Romera Castillo ejemplifica la estructuración del relato según las ideas de Bremond diciendo que un relato es como una casa, la cual está dividida en habitaciones (secuencias), donde los habitantes (actantes) realizan sus actividades (funciones).

Las secuencias pueden ser de dos clases:

Secuencias elementales: “Son aquellas que constan de una tríada de funciones: una inicial, primera, que abre las posibilidades de un proceso o conducta a observar y de un contenido a prever; otra media, segunda, que realiza la virtualidad en forma de conducta o de acontecimiento en acto; y otra tercera, final, que encierra el proceso en forma de resultado alcanzado ya sea positivo o negativo”¹⁷⁸.

¹⁷³ Romera Castillo, José. “Teoría y técnica del análisis narrativo”. En *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1999, pág. 119

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ *Ibid.*, pág. 122

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ *Ibid.*

Secuencias complejas: “Son el resultado de la combinación de secuencias elementales”¹⁷⁹.

Hay tres maneras en que las secuencias pueden combinarse:

Encadenamiento por continuidad: “Una misma acción realiza, a la vez, dos funciones. La función final de una secuencia se constituye en función de otra”¹⁸⁰.

Encadenamiento por enclave: “Aparece este tipo de secuencia cuando un proceso incluye a otro, que le sirve de medio, para alcanzar el fin propuesto”¹⁸¹.

Encadenamiento por enlace: “Esta clase de secuencia compleja se da cuando un mismo acontecimiento es considerado desde la óptica de dos personajes. Lo que para un actante es ayuda, para otro es daño”¹⁸².

Las funciones: El primero que habló de las funciones dentro de una narración fue Vladimir Propp, dentro de su obra *Morfología del cuento*. “Unidades narrativas mínimas”¹⁸³, las llama Romera Castillo, y las define siguiendo a Roland Barthes: “la función es, evidentemente, desde el punto de vista lingüístico, una unidad de contenido: es “lo que quiere decir un enunciado, lo que lo constituye en unidad formal y no la forma en que está dicho”¹⁸⁴. Romera Castillo afirma que en un relato todo debe significar algo, todo está cargado de sentido y tiene notabilidad.

Los segmentos funcionales no coinciden necesariamente con las formas tradicionales que presenta un discurso (acciones, escenas, diálogos) y tampoco con las unidades lingüísticas. “Las funciones podrán ser representadas por unidades superiores o inferiores (como el sintagma o la palabra) a la frase”¹⁸⁵.

Hay dos clases de funciones:

Funciones distribucionales: “Conocidas también por el nombre genérico de funciones, comprenden las operaciones, no lo significados; pertenecen al hacer, no al ser”¹⁸⁶.

Las funciones distribucionales se subdividen en:

- Funciones cardinales (o núcleos): “abren, mantienen o cierran una alternativa consecuente con la consecución de la historia, y corresponden a los nudos del relato o fragmento de relato”¹⁸⁷.

¹⁷⁹ *Ibíd.*

¹⁸⁰ *Ibíd.*

¹⁸¹ *Ibíd.*, pág. 123

¹⁸² *Ibíd.*

¹⁸³ *Ibíd.*, pág. 128

¹⁸⁴ *Ibíd.*

¹⁸⁵ *Ibíd.*

¹⁸⁶ *Ibíd.*

¹⁸⁷ *Ibíd.*

- Funciones secundarias (o catálisis): “tienen una naturaleza completadora, sirven para llenar el espacio narrativo que separa las funciones nudo y tienen una funcionalidad débil, pero nunca nula”¹⁸⁸.

Funciones integradoras: “Denominadas indicios, son unidades verdaderamente semánticas ya que, contrariamente a las funciones propiamente dichas, remiten a un significado, no a una operación”¹⁸⁹.

Existen dos subdivisiones para las funciones integradoras:

- Indicios: “remiten a un carácter, a un sentimiento, a una filosofía; tienen significados implícitos e implican una actividad de desciframiento. Así el cielo encapotado es indicio de lluvia, el negro es indicio de luto, etc”¹⁹⁰.
- Informaciones: “sirven para situar en el espacio y en el tiempo, son datos puros auténticamente significantes, proporcionan un conocimiento ya elaborado y tienen un valor significativo y concreto en el plano de la historia”¹⁹¹.

Romera señala que “nudos y catálisis, indicios e informaciones, son las primeras clases en que se pueden distribuir las unidades del nivel funcional”¹⁹², y proporciona dos notas importantes, siempre acotando la teoría de Barthes:

- “Una unidad puede pertenecer al mismo tiempo a dos clases diferentes de las anteriormente expuestas.
- “Las catálisis, los indicios y las informaciones son expansiones, o sea, sirven para rellenar los espacios entre los núcleos, que son a su vez necesarios e independientes”¹⁹³.

La teoría de Barthes expresada por Romera señala además que “estas clases de funciones no van sueltas, sino que combinan sus elementos funcionales”¹⁹⁴ estableciendo entre ellas una sintaxis funcional.

Según Barthes, “las funciones cardinales están unidas por una relación de solidaridad: una función de este tipo obliga a otra del mismo tipo y recíprocamente, una relación de implicación simple une las catálisis y los núcleos, y las informaciones y los indicios pueden combinarse libremente entre sí”¹⁹⁵.

¹⁸⁸ *Ibíd.*

¹⁸⁹ *Ibíd.*

¹⁹⁰ *Ibíd.*

¹⁹¹ *Ibíd.*

¹⁹² *Ibíd.*

¹⁹³ *Ibíd.*, pág. 128-129

¹⁹⁴ *Ibíd.*, pág. 129

¹⁹⁵ *Ibíd.*

Las acciones: Lo primero que establece Romera Castillo respecto del tema de las acciones es que el examen de estas viene a complementar, dentro del análisis semiótico de un mensaje literario, al estudio de los actantes o personajes. Por ello distingue dos niveles para el estudio:

La lógica de las acciones: Dentro del cual destaca el modelo de Bremond, “que sostiene que el relato es un encadenamiento de microrrelatos, que está formado por una tríada de elementos (a veces dos) cuya presencia es obligatoria”¹⁹⁶.

Los actantes: “Han sido varios los roles atribuidos al personaje –actante de las acciones– a través de los tiempos”¹⁹⁷, dice Romera al iniciar este apartado y antes de señalar varias consideraciones respecto de la importancia de estos para un relato. Elige, como la más atinada, la clasificación hecha por Greimas, los “modelos actanciales que sirven para un número mayor de universos semánticos puestos de manifiesto en toda clase de relatos”¹⁹⁸.

Romera piensa que “bajo un mismo nombre, diferentes personajes se sustituyen el uno al otro como en un sueño, diferentes seres se transforman sucesivamente detrás de una misma imagen”¹⁹⁹. Es complicado, en el estudio de cualquier tipo de relato, determinar la nómina de actantes. “Por ello, Greimas, distingue entre actor (palabra que designa al personajes oficial, aquel cuya identidad es afirmada explícitamente y manifestada por su nombre, su situación social y familiar, ciertas particularidades físicas, etc.) y actante (término que designa la clase o grupo de actores). A los actores se les reconoce por el nombre específico con el que aparecen en el texto (Caperucita, D. Quijote, Sancho, etc.); a los actantes se les reconoce por su funcionalidad dentro del relato (destinatarios, remitentes, sujeto, objetos, etc.)”²⁰⁰.

Según Greimas hay tres categorías de actantes: “una, primera, que corresponde al sujeto y al objeto que se dan en todo discurso normal; otra, segunda, constituida por el remitente y el destinatario (...) (que proceden de la teoría de la comunicación de Jakobson); y otra, final, constituida por los circunstantes (...) y que corresponde al donante auxiliar y al agresor de Propp o al auxiliar y al oponente de Souriau”²⁰¹.

Para los intereses de esta investigación se utilizaron los siguientes términos precisos para designar cada una de estas categorías actanciales:

- Sujeto (S) vs Objeto (O)
- Emisor (E) vs Receptor (R)
- Ayudante (A) vs Contrincante (C)

¹⁹⁶ *Ibíd.*, pág. 132

¹⁹⁷ *Ibíd.*

¹⁹⁸ *Ibíd.*, pág. 133

¹⁹⁹ *Ibíd.*

²⁰⁰ *Ibíd.*, pág. 133-134

²⁰¹ *Ibíd.*, pág. 134

Entres estas, además, se puede establecer los siguientes predicados de base:

- Sujeto y objeto están vinculados por el deseo (querer).
- Emisor y receptor están ligados por la comunicación (saber).
- Ayudante y contrincante se relacionan por participación (poder).

“Pero estas relaciones entre los actantes no hay por qué reducirlas a estas tres únicas situaciones, sino que por medio de las reglas de derivación y de acción pueden multiplicarse. Así, entre las reglas de derivación es posible destacar la de oposición: todo predicado puede tener un opuesto (amor-odio, confidencia-revelar un secreto, ayuda-impedimento); y la del pasivo: todo sujeto puede pasar de activo a pasivo”²⁰².

Para aclarar un poco más la teoría de Greimas expresada por Romera es importante el siguiente ejemplo: “En la frase “Evaristo y Pedro dan un libro a Esperanza”, hay cuatro actores (Evaristo, Pedro, libro y Esperanza) y tres actantes: un donador o remitente (Evaristo y Pedro), un objeto (libro) y un destinatario (Esperanza). Los dos actores (Evaristo y Pedro) se convierten en un solo actante (donador o remitente)”²⁰³.

4.2.3.2 Análisis del significado: nivel semántico

El nivel semántico “estudia el significado de los signos: su estructura y las leyes que lo gobiernan. Si la sintaxis es el estudio de la relación de los signos entre sí, la semántica estudia la relación de los signos con su denotación”²⁰⁴, es decir la relación de los significados con los significantes y referentes.

El nivel semántico de análisis estuvo conformado por el establecimiento de:

Campos semánticos: son “una especie de familia de signos que se vinculan por algunos rasgos de significación comunes. Por ejemplo, la palabra fútbol pertenece a un campo semántico donde se incluyen palabras como balón, árbitro, porterías, mundial, tiro de esquina, etc.”²⁰⁵.

Tales relaciones entre los signos ocurren realmente porque existen unidades de significado aun más pequeñas denominadas semas²⁰⁶. Los semas conforman la definición de una palabra, por ejemplo la palabra árbol:

Ser + vivo + planta + alto/bajo + natural

Y la palabra humano:

²⁰² *Ibíd.*

²⁰³ *Ibíd.*, pág. 136

²⁰⁴ Velásquez Rodríguez, *op. cit.*, pág. 105

²⁰⁵ *Ibíd.*, pág. 106

²⁰⁶ *Ibíd.*, pág. 107

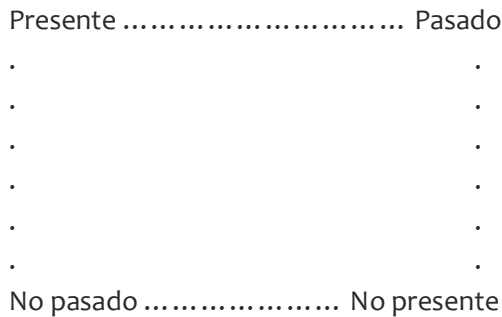
Ser + vivo + animal + alto/bajo + natural

Las palabras o signos “árbol” y “humano” pertenecen al mismo campo semántico porque comparten cuatro de los cinco atributos que constituyen su definición.

“Por otra parte, la semántica semiótica retomó el principio dialéctico de las oposiciones: el valor de un signo sólo puede ser determinado por relación con el signo opuesto o con el cual entra en conflicto. Por ejemplo, el significado de rojos puede determinarse sólo hasta saber si se le opone a cremas, en cuyo caso se referiría a un equipo de fútbol; pero será totalmente distinto si se le opone a azules, en cuyo caso se referiría a un color”²⁰⁷.

Cuadrado semiótico: “consiste en representar gráficamente las articulaciones lógicas que establecen los significados de dos términos opuestos”²⁰⁸.

Este estudio buscó en la obra *Grito en la sombra* cómo el autor enfatiza el símbolo de la recuperación del pasado a través de sus cuentos, por lo cual, a raíz de lo establecido en el nivel sintáctico, donde se estudió la relación de los signos que constituyen cada una de estas piezas literarias, por medio del detalle de las secuencias, funciones y acciones que las conforman; a raíz de los resultados obtenidos en el nivel sintáctico pudo en el nivel semántico graficarse el cuadrado semiótico de la siguiente forma:



Este cuadrado, además, se formuló bajo la idea que expone Velásquez: “Cada signo adquiere el significado que el contexto le otorga y para saber su significado tenemos que establecer su relación con los otros signos que lo acompañan en un mensaje determinado”²⁰⁹.

Este procedimiento está en completa concordancia con el realizado según Romera Castillo dentro del nivel sintáctico, pues este mismo autor asegura examinando la etapa semántica de su “Teoría y técnica de análisis narrativo” que: “En el análisis semiótico textual, una vez cuantificadas e interrelacionadas las partes fundamentales que estructuran el relato (...), habrá que encontrar el sentido, el significado, que las mismas adquieren al poner al signo en relación con el objeto exterior que representa, según establece Charles Morris. La semántica

²⁰⁷ *Ibíd.*, págs., 107-108

²⁰⁸ *Ibíd.*, pág. 108

²⁰⁹ *Ibíd.*, pág. 109

textual tendrá, entonces, por objeto examinar los contenidos explicitados por el creador de la obra literaria”²¹⁰.

El nivel semántico trata de hallar las relaciones simbólicas de contenido entre las secuencias, funciones y acciones detalladas y descritas en el nivel sintáctico, porque “el signo literario es una sociedad concreta de un tiempo y un espacio determinados, normalmente no de una manera directa, sino utilizando elementos simbólicos (ficticios) para que el lector, ante una serie de acontecimientos, sucesos, personajes, etc., sienta alguna relación entre la historia que lee y la vida que él está viviendo”²¹¹, según afirma Romera Castilla.

Por consiguiente, es dentro del nivel semántico del estudio del mensaje u obra literaria como signo donde este comienza a adquirir calidad de símbolo, es decir de signo comunicador plenamente concretado en un contexto social.

Si el nivel sintáctico extrajo, detalló y estudió particularmente los componentes del mensaje como discurso narrativo, el nivel semántico develó el contenido de cada uno de estos componentes, mas no aisladamente unos de otros sino en su plena relación simbólica, en cuanto cabe dentro de ellos como suma artística.

Para ello, Romera Castillo propone tres aspectos que deben ser estudiados acerca de las vinculaciones simbólicas de los componentes sintácticos (que no son otra cosa que signos) de la obra:

- El realismo simbólico.
- El realismo social.
- El realismo dialéctico²¹².

El tema de búsqueda de esta investigación delimita las amplísimas posibilidades que estos tres conceptos pueden adquirir cuando se trata del estudio de una obra literaria de mediana extensión, y así, cada uno de estos tipos de realismo estuvieron estrechamente ligados al símbolo según el cual se dibujó el cuadrado semiótico: la recuperación del pasado.

4.2.4 Etapa socio-semiótica

Según la concepción socio-histórica que fundamenta la teoría establecida, los mitos no son sino grandes conglomerados de símbolos o de esferas culturales de carácter simbólico, y los símbolos no pueden entenderse sino dentro de este mismo conglomerado significativo que ellos mismos constituyen: el conglomerado mítico-cultural particular de un pueblo. Este conglomerado mítico-cultural es sencillamente el proceso dinámico de comunicación (intrínsecamente lingüístico y semiótico) en que la literatura se inserta como creación o simbolización.

²¹⁰ Romera, op. cit., pág. 138

²¹¹ *Ibidem*, pág. 138

²¹² *Ibid.*

La etapa socio-semiótica partió, por consiguiente, de todo lo establecido anteriormente, aprovechando la perfecta fluidez que existe entre el análisis semántico y el pragmático, para cimentar sobre esta el estudio de la transformación del signo en símbolo dentro de la sociedad.

4.2.4.1 Análisis de la semiosis simbolizadora: nivel pragmático

El interés de esta investigación dentro del nivel pragmático, fase final del método semiótico, estuvo centrado en fijar un símbolo literario como generador de un pensamiento que nutre el mensaje retórico y lo convierte en un acto social.

Este estudio optó por agotar las posibilidades que el símbolo de la recuperación del pasado presenta dentro del mensaje, considerando este símbolo como la piedra angular sobre la cual se edifica el valor estético del mismo.

Por consiguiente, habiendo analizado las características de la suma de signos o mensaje en los niveles sintáctico y semántico, partió de este último la exploración que logró establecer el símbolo estudiado como el eje de la resistencia cultural a través de la literatura que identifica a la obra *Grito en la sombra*.

La literatura, como actividad humana, está obligada a retornar a la realidad concreta, y puede observarse cómo lo logra al estudiar el significante, el significado y el referente, dentro de un proceso conocido como semiosis.

Según Velásquez Rodríguez, “el objeto de estudio de la semiótica no es el signo constituido sino el signo en situación. (...) el proceso en el cual participan los signos con todas las circunstancias pragmáticas que crean sentido o lo concretan”²¹³, es decir el signo en su contexto real, cultural.

Umberto Eco afirma que “sólo puede efectuarse referencia en un proceso de comunicación donde el emisor produce una expresión para un destinatario en una situación concreta”²¹⁴.

El signo, según esta teoría, no tiene valor hasta que no es utilizado, y la semiosis es, precisamente, “todo proceso humano en el que se utilizan los signos y se les asigna un sentido específico”²¹⁵.

El nivel pragmático, al estudiar el proceso semiótico, ubica a la obra literaria en la región compleja y caótica de la participación humana y de la acción social. Sin evadir su condición de obra artística, de obra del genio humano individual y subjetivo, detalla por qué, por ello y no a pesar de ello, una obra literaria es también participación en la vida, resistencia social comprometida con la realidad y los intereses de los seres humanos de carne y hueso, y particularmente, en el caso de la obra de Ak'Abal, con los guatemaltecos y guatemaltecas identificados con el pueblo k'iche'.

El trabajo llevado a cabo por el nivel pragmático consistió, por lo tanto, en profundizar en ese “sentido específico” que adquiere la obra *Grito en la sombra* como proceso semiótico

²¹³ Velásquez Rodríguez, op. cit., pág. 72

²¹⁴ *Ibíd.*, pág. 52

²¹⁵ *Ibíd.*, pág. 72

comprometido, observándola a la luz de los tres conceptos planteados en el nivel semántico, pero adhiriéndoles las características que adquieren en el presente nivel:

Realismo simbólico: la literatura como medio de recobrar el imaginario original del individuo y de su pueblo.

Realismo social: las condiciones de marginación del individuo y de su pueblo ante la negación de las esferas de contenido relacionadas con su pasado.

Realismo dialéctico: la oposición del presente y del pasado, respecto de la interrelación de culturas en un ámbito social donde existe una cultura dominante y una cultural dominada.

Está claro que así como el nivel sintáctico, con su examen de los aspectos narrativos de la obra, fue la base del nivel semántico, este a su vez sirve de punto de partida para la última etapa de este estudio: el nivel pragmático, dentro del cual se estudia el proceso de comunicación a través de los signos (semiosis) dentro de su contexto real.

Romera Castillo lo asegura al decir que el objetivo, al fin de cuentas, de un estudio de este tipo, es abrir las puertas de la interpretación para que el lector considere que la lectura que realiza no es un mero hecho intelectual sino un actuar en la vida, tanto como lo es escribir, “con el fin de que logre adoptar una reflexión crítica sobre ella y no sea el acto de leer una simple identificación sentimental con lo que se está leyendo (...)”²¹⁶.

“La pragmática se presenta como el estudio de las relaciones entre el signo y los sujetos. Es decir, a la pragmática le interesa analizar el signo dentro del ámbito cultural donde es utilizado. El estudio de los procesos de comunicación deja de interesarse por su estructura interna y se ocupa de las relaciones que éstas generan y son generadas por el contexto.

“(...) La pragmática es como la culminación y síntesis de los niveles anteriores ya que constituye una visión totalizadora de todos los aspectos del uso del signo en los procesos semióticos y comunicativos en general”²¹⁷.

Para el nivel pragmático resulta de particular relevancia el examen de los marcos sociales e históricos establecidos en el marco contextual, puesto que es dentro de estos donde debe ubicarse el referente de los signos que constituyen el mensaje.

El método semiótico, llegado a su nivel pragmático, tiene la virtud de recordar aquello que la Antigüedad indicó como el principio fundamental de una obra literaria: su carácter retórico, estrictamente literario, que, según Romera Castillo, se remonta a las consideraciones aristotélicas: “la retórica era el arte de extraer de todo asunto el grado de persuasión por medio de la elocutio (*ornare verbis*) principalmente. Consideramos, pues, a la retórica –siguiendo a Barthes– como un metalenguaje, como una técnica (*ars y techné*), una ciencia, una enseñanza, una práctica (...), una práctica social o un ludismo, a través del que se interrelaciona el creador con el lector y éste con aquél”²¹⁸.

Así como se comprendió al signo como integrante de una cultura, y se afirmó que no existen signos aislados sino solamente en situación, dentro de un contexto o proceso de

²¹⁶ *Ibíd.*

²¹⁷ *Ibíd.*, pág. 109

²¹⁸ Romera, *op. cit.*, pág. 144

referencia; así como no se estudió propiamente un signo sino más bien un proceso de comunicación o significación, este trabajo se enfocó, más precisamente, en el proceso de simbolización, haciendo propias del símbolo y su proceso cultural dinámico, la características del signo y su proceso, la semiosis. Al final de cuentas, el símbolo es un signo (en este punto se recuerda la definición de Ricouer expuesta en el marco teórico: “existe símbolo cuando la lengua produce signos de grado compuesto”²¹⁹), y la simbolización una semiosis de carácter pragmático.

La simbolización es un conocimiento de la realidad, que habiendo nacido de esta, solamente se aleja para poder ahondarla y regresar con una capacidad transformadora.

Según Romera Castillo, la obra literaria se ha convertido ya en este punto “en un enunciado performativo –en el sentido que los lingüistas norteamericanos dan a este término: enunciado que sirve para efectuar una acción–, en un instrumento de formación y en una herramienta de transformación de la realidad”²²⁰; en otras palabras, en un símbolo de resistencia.

4.3 Actividades metodológicas

4.3.1 Etapa semiótica

Esta etapa estuvo constituida por el examen de los niveles sintáctico y semántico de la obra *Grito en la sombra*. En realidad, podría decirse que es la que abarca cuanto de específicamente semiótico tienen tanto el texto analizado como el estudio que se realiza. Pero esto no significa que desde esta etapa no comience a vislumbrarse el compromiso social de los signos analizados. La lengua, los signos, los símbolos y los mitos no pueden entenderse sino en sociedad.

4.3.1.1 Nivel sintáctico (Sintaxis semiótica)

En el nivel sintáctico se delimitaron las instancias de descripción o los fragmentos de texto que este estudio utilizó para ejemplificar el contenido simbólico que sirve como vehículo de resistencia cultural al autor de la obra. Así también, se realizó el análisis de dichas instancias de descripción que conforman el significante morfosintáctico.

4.3.1.1.1 Establecimiento del significante morfosintáctico

El significante es el código lingüístico que conforma el mensaje u obra *Grito en la sombra*. Así que el primer paso fue un establecimiento de un significante morfosintáctico, como lo denomina José Romera Castillo, determinado por las unidades específicas o “instancias de descripción” a partir de las cuales se realizó el estudio.

²¹⁹ Marchese y Forradelas, op. cit., pág. 351

²²⁰ *Ibíd.*

En otras palabras, se establecieron los fragmentos de las distintas narraciones que fueron tomados en cuenta para el marco operativo, las cuales son representativas del tema de la investigación: el símbolo de la recuperación del pasado, el cual las articula entre sí, definiendo un “mosaico de sentido”, como señala Romera Castillo.

4.3.1.1.2 Análisis del significante morfosintáctico

De las instancias de descripción establecidas, Romera Castillo señala que debe estudiarse:

- Las secuencias
- Las funciones
- Las acciones

Estas categorías pueden ser diferenciadas solamente en el terreno de la teoría, donde cada una tiene su definición y diferentes aspectos a considerar. Sin embargo, en el terreno práctico del marco operativo, o mejor dicho, concretamente en la narración analizada, las secuencias, las funciones y las acciones están estrechamente ligadas o sencillamente forman parte de la misma estructura proposicional.

Siguiendo el ejemplo de Romera Castillo, esta investigación consideró cada unidad morfosintáctica elegida en el apartado anterior como una casa, de la cual se estableció:

- Las secuencias (habitaciones) que la forman, delimitando cada una y definiendo:
 - Si es elemental o compleja.
 - De qué forma se encadena con las otras secuencias que forman la unidad morfosintáctica.
- Las funciones (actividades) que realizan cada uno de los actantes, definiendo si son:
 - Funciones distribucionales, y entre estas, si son cardinales o secundarias.
 - Funciones integradoras, y si estas constituyen indicios o informaciones.
- Los actantes (habitantes) que aparecen en las secuencias, nombrando cada uno según la nomenclatura establecida en la definición del método:
 - Sujeto (S) vs Objeto (O)
 - Emisor (E) vs Receptor (R)
 - Ayudante (A) vs Contrincante (C)

No está de más recordar que actante no es igual a personaje (o actor), y también que la aparición de una de las categorías (emisor, por ejemplo), no implica la aparición de su contrario

directo (receptor, en este caso). En una misma unidad morfosintáctica puede existir solamente un emisor (el autor, si se trata de un trozo de narración), y no un receptor directo dentro del texto.

En este estudio del tema la recuperación del pasado, los actantes estuvieron relacionados a las polaridades “presente vs pasado” u “hombre histórico vs hombre a histórico” u otras variantes (definitorias de las unidades morfosintácticas).

Por ejemplo, en una unidad morfosintáctica, se estableció dentro de la secuencia específica que se estudiaba cuáles actores conformaban al actante “ayudante” de la recuperación del pasado (a través del recuerdo de la tradición oral, por ejemplo) y cuáles actores conformaban al actante “contrincante” (aquellos que representan dentro de la narración la injerencia del falso progreso social).

4.3.1.2 Nivel semántico

En el nivel semántico se comenzó a ahondar en los significados de los signos que constituyen la obra *Grito en la sombra*. En todo momento la labor realizada en este nivel estuvo fundamentada en lo establecido en el nivel anterior, recurriendo siempre al significante morfosintáctico establecido ahí, debido a que el mismo constituye el nivel denotativo del mensaje literario, que se corresponde, por consiguiente, con el nivel connotativo. Para este último es que, en esta parte del trabajo, se definieron los campos semánticos y se dibujaron los respectivos cuadrados semióticos.

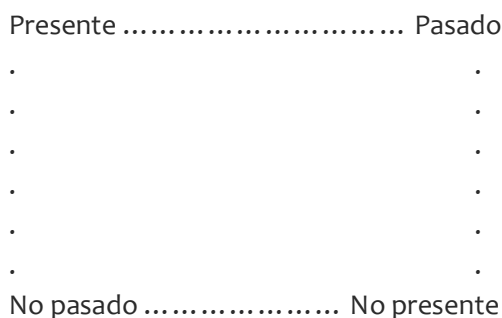
4.3.1.2.1 Establecimiento de los campos semánticos

Dadas las instancias de descripción que conforman el significante morfosintáctico, se establecieron los campos semánticos que, en el grado de percepción connotativo, conforman la sustancia del significado del mensaje retórico o literario.

Los campos semánticos se buscaron según las categorías temáticas relacionadas con el símbolo de la recuperación del pasado: las dicotomías presente vs pasado, hombre histórico vs hombre ahistórico y otras variantes.

4.3.1.2.2 Elaboración del cuadrado semiótico

En la definición del método se especificó el modelo estándar que adoptó el cuadrado semiótico para esta investigación:



En el marco operativo, por lo tanto, se tomó dicho modelo y solamente se adaptó a las características de la unidad morfosintáctica específica para la cual se elaboró.

El cuadrado semiótico tiene mucha relación con el establecimiento de las oposiciones actanciales del nivel sintáctico, y no debe sorprender que muchas veces se haya construido según lo establecido en dichas oposiciones.

4.3.2 Etapa socio-semiótica

Así como durante la etapa semiótica se tuvo siempre el cuidado de no perder de vista el horizonte social de todo mensaje retórico o literario, durante la etapa socio-semiótica se evadió la mera sociología de la literatura, intentando, en cambio, tener siempre a los signos y su contenido como esquema dentro del cual está entrañado el compromiso con los problemas de la realidad humana por parte del autor Humberto Ak'Abal.

La etapa socio semiótica está conformada únicamente por el nivel pragmático de análisis. Es guiada por las estrategias de estudio incluidas en este nivel como esta investigación logró arribar a sus conclusiones finales acerca de la obra *Grito en la sombra*.

4.3.2.1 Nivel pragmático

Al elaborar las herramientas semánticas, el nivel anterior comenzó a iluminar los contenidos de la obra, permitiéndole al nivel pragmático abordar directamente los grados de percepción connotativa (significados) ya en el terreno del proceso semiótico, que relacionó todo lo establecido anteriormente con el símbolo de la recuperación del pasado entendido dentro de su dinámica social desde tres perspectivas:

4.3.2.1.1 Realismo simbólico: que examina la literatura como medio de recobrar el imaginario original del individuo y de su pueblo.

Desde la perspectiva del “eterno retorno”, se observó para este primer aspecto, qué tanto contribuye la creación literaria, la simbolización propiamente dicha, dentro de la obra *Grito en la sombra*, para reintegrar al ser humano con su pasado. En otras palabras, si la composición del mensaje contiene en algún modo una reflexión de la creación literaria como medio de restitución o retorno a la tradición.

4.3.2.1.2 Realismo social: donde se habla de las condiciones de marginación del individuo y de su pueblo ante la negación de las esferas de contenido relacionadas con su pasado.

Para este segundo aspecto, se examinaron las consecuencias sociales que la obra *Grito en la sombra* denuncia como propias de quienes eligen lo que podría llamarse un “modo de vida ahistórico”, o bien de quienes, sin necesidad de haberlo elegido así, han sido despojados de su pasado y acaso también de su presente.

4.3.2.1.3 Realismo dialéctico: que explora la oposición del presente y del pasado, respecto de la interrelación de culturas en un ámbito social donde existe una cultura dominante y una cultura dominada.

Desde esta perspectiva, el objetivo de este último aspecto del análisis, fundamentó con base en el contenido de la obra *Grito en la sombra*, cuál es la propuesta ética del autor para la sociedad guatemalteca y en qué modo cimienta la misma en un retorno a los orígenes y tradiciones de su pueblo, en oposición a la maquinaria opresiva del presente.

5. Marco operativo

5.1 Etapa semiótica

Comienza la aplicación de las actividades metodológicas planteadas en el marco metodológico con las incluidas en la etapa semiótica de esta investigación. Aquí se definen, presentan y estudian los niveles denotativo y connotativo del mensaje retórico o literario que caracteriza la obra *Grito en la sombra*.

5.1.1 Nivel sintáctico (Sintaxis semiótica)

La labor realizada en este nivel tuvo como concepto principal la sintaxis semiótica, entendiendo esta como el intentar establecer un marco sintáctico mínimo, a manera de ejemplo representativo de toda la obra *Grito en la sombra*, dentro del cual puedan desarrollarse las interpretaciones más puntuales de los significados que se trabajaron en el nivel semántico.

5.1.1.1 Establecimiento del significante morfosintáctico

El objetivo de este apartado es delimitar las instancias de descripción que constituyen el significante morfosintáctico sujeto a análisis, según el tema de esta investigación. Así, pues, se transcriben a continuación las instancias específicas de la obra *Grito en la sombra* que fueron estudiadas particularmente, por presentar las características de una muestra representativa del símbolo de la recuperación del pasado o sus variantes, comentadas en el marco teórico cuando se habló del eterno retorno.

La obra *Grito en la sombra* está formada por los siguientes cuentos:

- 5.1.1.1.1 De lengua en lengua.
- 5.1.1.1.2 Grito en la sombra.
- 5.1.1.1.3 Salab'achan.
- 5.1.1.1.4 El Picasso que me espantó.
- 5.1.1.1.5 La pregunta.
- 5.1.1.1.6 El predicador.
- 5.1.1.1.7 La cosa negra.
- 5.1.1.1.8 La flor desconocida.
- 5.1.1.1.9 La línea del tren.
- 5.1.1.1.10 Entierro del diablo.
- 5.1.1.1.11 Nicolás Pedro.
- 5.1.1.1.12 Rancho viejo.
- 5.1.1.1.13 La barba.
- 5.1.1.1.14 Abuelo amarrado.

Si se atiende a la perspectiva desde la cual el escritor Humberto Ak'Abal recupera por medio de estos cuentos las huellas tradicionales de su etnia maya k'iche', todos ellos son parte del mismo proceso creativo de retorno y recuperación de la memoria original. Sin embargo, el nivel sintáctico del método utilizado exige categorías textuales de análisis, es decir fragmentos o instancias de descripción, mismas que constituyen el significante morfosintáctico. Estas se obtuvieron solamente de seis de los cuentos, con lo cual se logró que el texto seleccionado fuese muestra suficiente, específica y eminentemente representativa del tema de la recuperación del pasado; en los demás cuentos, este solamente aparece de forma implícita, cimentado en esa convicción poética que mueve al autor al escribir (que fue tomada en cuenta en el nivel pragmático), pero no textualmente evidente, como sí se muestra en el significante morfosintáctico propiamente dicho.

5.1.1.1.1 Parte del cuento “De lengua en lengua”

a) “Mi madre comprendía el canto de los pájaros, la voz de los animales, y el lenguaje de los fenómenos físicos.

- No salgan al patio, ya van a comenzar las tempestades; no por gusto el perro se muerde la cola.

Comenzaba a llover. El trueno de las tempestades daba la impresión de que el cielo se estuviera desmoronando. Los relámpagos que entraban a la cocina parecían palanganadas de agua plateada. El eco de la tormenta se ahogaba entre los barrancos y la noche desaparecía debajo del aguacero.

En noches como esas, mamá nos contaba algún cuento.

- El árbol que está detrás de la casa, es testigo de lo que les voy a contar...

A nosotros nos agarraba algo de miedo.

- Esa olla que está ahí, -y señalaba la olla de barro que estaba detrás de mí-, antes se volvía gente, le salían ojos, orejas, y sacaba la lengua.

Poco a poco yo me hacía a un lado, sin dejar de escucharla y a la vez, alejándome de la olla.

- No te asustés, ahora ya no hace eso...
- ¿Y, por qué no la rompieron para que dejara de asustar?
- Porque esa olla la hicieron los nawales de nuestros abuelos, si la rompemos hoy, mañana amanece entera otra vez.

La olla vieja arrinconada en una esquina, era como una cabeza ciega, sorda y muda.

El fuego lentamente se apagaba y ella esparcía las brasas. (...)

Los años han pasado. Mi madre está cansada.

La casa ha cambiado.

Cuando le pido que me cuente algún cuento, suspira y se ríe...

- El tiempo ya no es como antes. Ya no tiene sentido contar esas cosas con luz eléctrica. Antes sí daba gusto, porque la luz de ocote era otra luz. Ya ves, hasta

los espantos se han ido. Ahora te toca crear tus propios cuentos para contárselos a tus hijos.

Mi madre sembró en mí la inquietud por la palabra. Sea éste, un intento por continuar con la tradición de mis mayores”.

5.1.1.1.2 Parte del cuento “Salab’achan”

b) “(...) Por fin los vio: un hombre con sombrero de palma montado en un caballo negro.

- ¿A dónde vas?
- Voy en busca de un par de marranos.
- ¿Sos marranero, vos?
- Sí, soy marranero.
- Ah, qué bueno; yo tengo marranos.
- ¿De veras?
- Sí, si querés vamos a verlos.
- Pues, me gustaría verlos, y a lo mejor me vendés un par...
- Subite a mi caballo.

Mi tío montó en ancas. El caballo abandonó la vereda y comenzó a hacer su propio camino entre los zacatales. Después de un buen rato, el animal comenzó a intranquilizarse: relinchaba, se paraba sobre sus patas traseras y en una de esas, botó a sus jinetes.

- ¿Qué traés, vos?
- Yo, nada.
- Algo traés en tu corazón, por eso el caballo no quiere seguir caminando. ¿Traés dinero?
- Sí, dos o tres centavos.
- Bueno, dáme lo.

Se montaron de nuevo sobre el caballo y el animal volvió a ponerse nervioso.

- ¿Qué más traés?
- Pues, nada más mi sombrero.
- No, no puede ser. Mirá, vamos a dejar tu sombrero y tu chachal en esta horqueta de madrón, y cuando regresemos te los pasás llevando.

El caballo se amansó. (...)

A mi tío le pareció como si el caballo fuera volando. Poco a poco abrió los ojos. La claridad era extraña. El cerro se había abierto y ellos entraron por su boca. (...)

El hombre del sombrero de palma, señaló una distancia como de veinte cuerdas. Los hijos del señor eran blancos, tenían las uñas largas y el cabello canche. Se acercaron a mi tío y lo pellizcaban. El se quedó parado, asustado y sin saber qué hacer.

- No tengás miedo, así son los patojos cuando no conocen a la gente. Vení, vamos a ver los animales.

Los marranos estaban echados sobre el pasto. Eran tan galanes que no podían mantenerse mucho tiempo en pie: jadeaban y gruñían.

- Ya que estás aquí, quisiera que me destazaras uno. (...)

Le pidieron que hiciera chicharrones y él los hizo. Las gentes comieron y comieron hasta que se acabaron el apaste de chicharrones. Mi tío sentía que había pasado ya un buen rato y el cielo no daba señales de atardecer. El sol no se miraba por ningún lado. Sólo había claridad. Dormía y despertaba sin saber qué horas eran.

Como no había sol, no había sombra. Por medio de las sombras él hubiera podido dar más o menos con el cálculo del tiempo. El señor del sombrero de palma se lo llevó a ver sus vacas, cabras y otros animales que tenía en su establo. Caminaban y caminaban, allí no había horas, sólo tiempo. Mi tío vivía un día que había comenzado quién sabe desde cuándo. Poco a poco se fue acostumbrando y, sin sentir, fue perdiendo sus recuerdos.

- Bueno, dijo el hombre, ya cumpliste tu tiempo. Ahora te voy a llevar el mismo lugar en donde te encontré.

Mi tío ni se alegró ni se entristeció. Había olvidado la razón por la que se encontraba en aquel lugar. (...)

Cuando mi tío volvió en sí, le pareció como si apenas unas cuantas horas antes hubiera estado allí. Su sombrero estaba reviejo, su chachal de piedrecitas verdes también había envejecido. El madrón había crecido. Y él ni siquiera tomó en cuenta que tuvo que empinarse para alcanzarlos.

Vivió algunos días con su familia.

Después se volvió a morir”.

5.1.1.1.3 Parte del cuento “El Picasso que me espantó”

c) En Viena: “Me quedé mudo. La bella austríaca rubia y de ojos azules, me hablaba en maya k’iche’. Ella había estado en mi pueblo y durante dos años aprendió nuestra lengua. Nunca nos vimos allá.

- ¿Qué quieres hacer esta tarde?

- Me han hablado del museo Picasso. Quisiera conocerlo.

Fuimos directamente al museo. Hicimos el recorrido en silencio. Cuadros grandes, medianos, pequeños. Esculturas en cartón, máscaras, en fin, una muestra impresionante del artista. De repente sentí que me empujaron sobre uno de los cuadros. Como una araña peluda el escalofrío caminó sobre mi espalda. Me quedé helado frente al cuadro. Mis ojos se detuvieron en la esquina inferior derecha del lienzo. Haidemarie iba algunos pasos delante de mí y no se dio cuenta de este incidente. Al llegar al final de la exposición, le conté esa extraña sensación que sentí. Me dijo que diéramos otra vuelta. Fuimos a buscar directamente al Picasso que me había espantado. Ella hizo un breve comentario:

- Este cuadro está entre los primeros que lo acercan a la línea cubista...

- Mira esta esquina, me da la impresión que es un dibujo inspirado en un poncho de mi pueblo, allá lo llamamos “pepenado”.
- Oye, Picasso tuvo muchas influencias, pero él nunca estuvo en Guatemala. Aunque puedo comprender tu emoción, tú vienes lleno de tu entorno, de esa explosión de colores, y naturalmente esto te provoca confusiones.
- Pero, este cuadro no es una “explosión de colores”, ¿ves? Marrón, azul, gris. Me refiero al dibujo, realmente estoy viendo el detalle de un poncho de Momostenango”.

d) En París: “Tengo algunos libros acerca de Picasso. Vamos a darles una mirada.

Y me llamó para que fuera a la biblioteca. Sacó de un anaquel un libro grueso. Comenzamos a verlo página por página. El libro contenía fotos de la mayoría de los cuadros del pintor. En una de tantas, el cuadro de Viena. Leímos el pie de foto y, aparte de las medidas y la fecha en que fue pintado, no decía nada más. Sin título.

- Bueno, no te desanimes; aún tengo otros documentos.

Devolvió el primero a su sitio y sacó otro volumen. Este contenía fotos de Picasso desde su niñez hasta sus últimos días. Igual que el anterior, lo recorrimos página por página. Al llegar a la 97, nos encontramos con una foto de su habitación y su cama cubierta con un poncho de Momostenango.

- ¡Mirá, le dije, este es un poncho de mi pueblo, no es el del cuadro, pero me da la pauta de que el maestro conoció nuestros tejidos...!

El pie de foto hablaba de uno de los apartamentos que habitó el pintor en París. De la cubrecama no decía nada.

- Ya me involucraste en tu juego, dijo Paul, ahora tendremos que revisar la correspondencia de Picasso.

Sacó un volumen más. Cartas, tarjetas, recados, recuerdos. Comenzamos a leer los encabezados para saber el lugar de su procedencia.

- ¡Aquí hay una de Guatemala!

El tercer párrafo de la carta decía: “Te envío dos colchas, los indígenas los llaman “mangas”, son de un pueblito llamado Momostenango. El del fondo blanco con dibujos azules lo llaman “manga de muñeco”, y el de colores lo llaman “pepenado”.

5.1.1.1.4 Parte del cuento “La línea del tren”

e) “Cada vez que ganaba unos centavos, sin pensarlo mucho iba a la cantina y bebía. De aquella semana que ahora recuerdo, el llevaba cinco días de beber y yo dos de no comer.

Era viernes. Lo recuerdo bien, porque al pueblo sólo iban buses tres veces por semana: martes, viernes y sábado. Y aquel viernes, muy de madrugada comencé a despertarlo, a sacudirlo. Nos alojábamos en una paupérrima pensión que se llamaba “El Pasajero”. Dormíamos sobre una tarima de tablas. Le hablé, le grité al oído, hasta que

conseguí que me escuchara; le dije que deberíamos volver a casa. Como saliendo debajo de una nube, comprendió lejanamente. Con mucho esfuerzo comenzó a levantarse.

- ¿En dónde está mi sombrero?
- Aquí está. Déjeme ponérselo.

Se levantó de la tarima apoyándose en la pared. Amarré un pequeño tanate con nuestras miserias y puse en él los últimos dos quetzales que yo había guardado para pagar los pasajes.

Amanecía. Salimos rumbo a la Terminal de buses. Mi padre zigzagueaba en el camino, por ratos se detenía y se recostaba contra alguno de los árboles que había a lo largo del callejón San Gaspar. Llegamos a un terreno baldío por donde pasaba la línea de tren. El amanecer clareaba, el sol comenzaba su camino. Bostezos y estornudos. La gente corría tratando de ganarle tiempo al reloj.

- Voy a descansar un rato.
- Aquí no, porque puede venir el tren.

No me hizo caso. Se sentó sobre los durmientes que cargaban los rieles del ferrocarril. El calor del sol lo relajó, se acostó y se durmió. A mí me agarró una gran angustia y le pedía a gritos que se levantara, que siguiéramos caminando, que poco faltaba para llegar al bus. Le gritaba llorando para que me hiciera caso. Yo tenía mucho miedo porque sabía que de un momento a otro pasaría el tren.

Mi padre seguía durmiendo.

Se me ocurrió ir al bus para dejar ahí la maleta y luego volver por él, así podría usar mis dos brazos para levantarlo. Fui al bus y dejé la maleta. Justo cuando volvía a buscarlo, escuché el pito del tren. Fue como un aullido de coyote que me heló el alma. Sentí dentro del corazón un dolor agudo y grité. Lloré a voz en grito llamando a mi papá. Y comencé a correr. Cuando finalmente llegué a la línea del tren, él ya no estaba, miré hacia todos lados y no lo hallé. El sitio desolado me oprimió más el corazón. Corrí de un lado a otro y no vi a nadie. Me quedé parado con los brazos cruzados sobre el pecho. Luego decidí volver al bus para irme a casa y contarle a mamá que mi padre había desaparecido. Cuando llegué al estacionamiento, el bus ya se había ido. Me quedé solo, sin mi chaqueta y sin los dos quetzales. Las lágrimas rociaron mi desconsuelo. Nadie: ni una voz, ni una mano. Tenía miedo, tenía hambre. Decidí volver a la pensión con una llama de esperanza.

Volví a pasar por la línea del tren y descubrí un charco de sangre. “¿Estaba esto antes...? ¿Por qué no lo vi?” Había grandes manchas a lo largo de la línea. No pude llorar más. Me arrodillé y comencé a juntar un poco de tierra manchada de sangre y la envolví en un pañuelo que tenía en mis bolsillos. Pensé que sería una muestra para llevárselo a mi madre y tal vez lo llevaríamos a enterrar al cementerio.

Tenía un nudo en la garganta. Mi corazón parecía un animal loco dentro de mi pecho. No sé cuánto tiempo hice para llegar a la pensión, me pesaban los pies, me

faltaba el aire. Pasaba el mediodía. Aún llevaba en mi corazón la esperanza de que él estuviera allí. Pregunté si había vuelto y me dijeron que no. (...)

La noche avanzaba. Uno de los muchachos que trabajaba en la pensión me dijo que era peligroso que yo me quedara en la calle. Me invitó a entrar y me ofreció el fondo del corredor. Allí habían periódicos y sacos de brin: los usé como chamarras. Ya entrada la madrugada comenzó a llover y salpicaba fuerte hacia el corredor. Me levanté y amanecí de pie. Volví a la terminal de buses y le rogué al chofer del bus para que me llevara al pueblo con la promesa de que mis abuelos le pagarían los pasajes. El viaje que duraba un día me pareció como un parpadeo”.

5.1.1.1.5 Parte del cuento “Nicolás Pedro”

f) “-Yo mismo no sé, tía, si estoy vivo.

- ¿Y tu mamá, mi hermana?
- Se quedó en la ciudad.
- ¿Y, qué te trae por acá?
- La necesidad de liberarme de este peso que vengo cargando desde hace muchos años, porque yo también voy a irme lejos. Pero, antes del viaje voy a romperle el alma a ese hombre que sólo merecería llamarse mierda (...).
- ¿Y adónde te vas?
- Con mi mamá...
- ¿Y tu papá..., y tus hermanos..., y la casa...?

Con todas las preguntas cayéndole como un torrente quiso salir corriendo. Su vida retrocedió en un instante y se encontró con aquel día trágico. Todos sus recuerdos le parecieron del día anterior.

- Mi papá ya no quería a mi mamá. Éramos cuatro hermanos, yo tendría, tal vez, tres años cuando ocurrió todo. Él estaba furioso el día que decidió por ella y por mí, parecía un animal enfermo. Rugiendo palabrotas, la echó. Lejanamente recuerdo que ella imploraba, pero él sin piedad la arrastró de sus cabellos hasta la calle. Ni siquiera se dio cuenta que yo salí por la misma puerta detrás de mi mamá. Ella me vio y quién sabe qué pensamiento vinieron a su cabeza. Me tomó entre sus brazos y caminando calles buscábamos un lugar dónde pasar la noche. Lloraba y me acariciaba. Fuimos a casa de unos conocidos y allí dormimos. Al día siguiente volvimos a casa. Mi padre nos echó la puerta en la cara.
- Ya no nos quiere..., dijo ella, con un suspiro que aún me lastima el corazón.

Mi mamá comenzó a buscar trabajo, en una casa la aceptaron como lavandera. Nos daban un poco de comida. Ella lloraba mucho y no decía ni una sola palabra. Un día los señores de la casa se cansaron de verla llorar tanto y la despidieron.

Ella me cargaba en sus espaldas y de casa en casa buscaba trabajo. Finalmente la aceptaron en otra, como sirvienta. Madrugaba todos los días para poder hacer todo el

trabajo del día. En esa casa me regañaban por cualquier ruidito que hiciera. Mamá siempre me callaba, y cuando yo quería decirle algo, tenía que hablarse suavemente en los oídos. Me mantenía en un canasto viejo, jugaba con piedrecitas o con los dedos de mis pies. Crecí sin hablar, algunos creían que yo era mudo.

- Ya tenés siete años, ya estás grande, vas a tener que trabajar para ayudarnos un poco.

Mi mamá compró una cajita de madera con unos tintes y una pasta para zapatos. Así comencé a limpiar calzado en el parque. No fue fácil meterme en ese trabajo. Los que ya lo hacían en la plaza me vieron como a un intruso. Los más grandes me pegaban, escondían mis cosas o me las robaban. Fue muy duro al comienzo. Otros se hicieron mis amigos, me enseñaron a defenderme. Perdí el miedo. Después, si alguien me molestaba, yo le miraba primero el tamaño, si éramos iguales me le plantaba y le rompía la cara. Si era más grande lo agarraba a pedradas. Una vez me golpearon entre varios, por eso tengo rota la nariz.

Mi mamá de repente comenzó a reírse sin ningún motivo. Parecía contenta. Se reía a cualquier hora del día o de la noche. A los patrones no les gustó y por eso la despidieron del trabajo.

Con lo poco que teníamos fuimos a una posada, y cuando se nos acabó ya no tuvimos a donde ir. A veces le daban trabajos relámpagos, dos o tres días y después, nada. Yo no entendía por qué. Nos quedamos sin dinero. Dormimos en los parques, en las aceras de las casas. Yo iba creciendo en edad, porque en estatura casi no avanzaba. Miraba a mi madre sucia, sin bañarse y despeinada. De repente comenzó a hablar, y hablar, y hablar sola. Entonces supe qué estaba pasando.

Un día encontramos a mi papá en la calle. Él iba con otra mujer, me miró y me tiró un banano. No lo recogí. Él me vio como se ve a un animal. A mi mamá ni siquiera la miró.

Otro día encontramos a mis hermanos mayores y no nos hablaron. Tal vez ya se les había olvidado que ella era su mamá.

Claro, yo comprendí que mi madre comenzaba a enloquecer. Dejé el trabajo de “lustrador” para seguirla a todos lados. Yo buscaba entre los basureros algo que se pudiera comer. Y pedíamos limosna en las calles...

Ya ve, tía, el tiempo ha pasado. Ahora soy ayudante de albañil. Lo que gano ya no tengo con quién compartirlo. Alquilo una covachita, tengo un techo y a ella ya sólo la cubre el cielo. Sí, sé que había enloquecido, a pesar de eso me reconocía. A veces platicábamos, yo le contaba de mi trabajo y ella me hablaba de sus cosas. La escuchaba, no me importaba que fuera incoherencias, me interesaba su voz. Ella vivió para mí, por ella aún estoy vivo...

Macaria estaba muda. Abrazó a su sobrino. Él se fue aflojando poco a poco tendido en el suelo.

Ella pegó un grito.

Nicolás Pedro había muerto”.

5.1.1.1.6 Parte del cuento “Abuelo amarrado”

g) “En las noches alrededor del brasero, los abuelos hablaban de los caminos del sol. Hablaban de un anciano-abuelo de carácter fuerte, cargador de uno de los caminos del tiempo, cargador de la memoria que guarda la unidad del universo. Y hablaban de una máscara que lo representaba, la describían de muchas maneras: ovalada como una poza de agua, redonda como la luna, brillante como una estrella... Yo era chiquito, de modo que en mi recuerdo la voz de mis mayores aparece saliendo de un profundo barranco detrás de un velo de neblina.

Vino a mi memoria todo esto porque, casi transportado en un sueño, creí ver la máscara de la que hablaban los viejos.

- Tomás el metro y te quedas en la estación “Trocadero”. Te estaré esperando en la salida.

Aquella mañana hacía mucho frío. Afortunadamente, algunos días atrás había conocido a Veronique, una joven de ojos color de mar y sonrisa de paloma. Ella me había prestado un abrigo suyo. En un principio me sentí incómodo, porque el corte de un abrigo femenino no es igual al corte de un abrigo masculino. Pero el frío me obligó a ponérmelo y ya abrigado, se me olvidó lo de los trazos y los cortes y las pinzas para el busto.

Ese día Veronique me acompañó al metro. (...)

Una fina llovizna como pelusa de gato pelechando griseaba el cielo de París. Tomé el metro y en la estación indicada me quedé. Allí estaba Dalileé, esperándome. Ella hacía un trabajo de investigación en Le Musée de l’Homme, y ese día me invitó para que conociera el mismo. (...)

En la primera sala me detuve frente a una sección de fotografías: rostros de mujeres y hombres de todo el mundo. Entre ellas el de una bella muchacha de Santiago Atitlán. En otra sección, una muestra impresionante de máscaras de diversas culturas. Después de trasponer una gruesa cortina de color corinto, escuché voces...

“Saqirik nan, la utz wech la... Janipa’ri urajil wa jun po’t... La ka b’e wa q’or... Kuyu’la tat xa kin ok’owik... B’eee, b’eee... Muuu, muuu... Toq’toq’toq’toq’iii... Naaauuu, naaauuu...”.

Era una grabación hecha en un día de mercado en San Francisco El Alto, y allí, detrás de una vitrina: el mercado en miniatura.

Poco a poco se me olvidó que me encontraba en el Museo del Hombre, y mis recuerdos y mi imaginación, me llevaron a las cumbres de mi tierra.

Recordé cuando acompañaba a mi papá a vender chamarras los días viernes a ese mercado. Salíamos de madrugada para llegar temprano y aprovechar los primeros compradores. Después íbamos a tomar café y a vender tumines.

También vino a mi memoria que en otra ocasión, con amigos de mi niñez, habíamos ido a vender algunas gallinas al mercado de San Francisco: éramos tres: Juan de trece años, Maco de once y yo de diez. Se nos hizo tarde y perdimos el bus. No sabíamos qué

hacer, finalmente nos pusimos de acuerdo y decidimos volver a Momostenango a pie. Eran como las seis de la tarde. Sin perder más tiempo agarramos camino para el pueblo. Dejamos la carretera y tomamos una vereda para acortar un poco el camino. Cuando llegamos a la cima de la montaña, la noche ya se había sentado. Comenzamos a oír cantos de tecolotes, vuelo de murciélagos y, en las lomas cercanas: aullido de coyotes. Caminábamos en medio de la palizada. Al llegar al cerro de Chojoyam, vimos el bosque completamente negro que nos cerraba el paso. Arriba ni siquiera las estrellas nos consolaban.

Nos tomamos de la mano y retomamos la carretera que en ese entonces era de tierra. Algunas luciérnagas se esforzaban por alumbrarnos el camino. Íbamos por la Vuelta del Coyote, cuando a Juan se le ocurrió contar que su papá le había contado que debajo del copante, por donde teníamos que pasar, salía un animal grande, negro y de ojos colorados. Estábamos cansados, pero con esa historia del animal, recuperamos fuerzas y decidimos pasar por el puente: corriendo.

En eso estábamos, cuando escuchamos silbidos. No sabíamos qué hacer. El miedo nos puso a temblar. Detrás de los silbidos oímos pasos, los pasos de personas que caminaban apresuradas.

A unas veinte brazadas vimos el fueguito de sus cigarrillos. Nos sentimos animados. ¿Quiénes serían? Les hablaríamos para que no se asustaran de nosotros. En eso reconocí la voz de mi papá y le grité: “¡papá!”. El me reconoció y me llamó por mi nombre.

El abuelo, esa tarde había tenido una señal en su sangre y antes de acostarse fue a decirle a mi papá que se buscara un compañero y que fuera a encontrarme porque yo iba en camino.

Estos recuerdos me vinieron al corazón mientras volví a la realidad. Volvieron las voces de la grabación. No sé cuánto tiempo estuve parado frente a la vitrina.

Terminé el recorrido. Dalilée me dijo que visitaríamos los sótanos, que allí habían muchas cosas que aún no se exhibían por falta de espacio: sables, lanzas, armaduras, escudos, flechas, pitos, flautas, tambores, piedras, espadas, trajes de monarcas, de princesas, en fin; era alucinante todo ese caudal de objetos que guardaban en los sótanos. Llegamos a una mesa en donde había una caja. Dalilée le quitó la tapadera: un pañuelo rojo con bolitas blancas envolvía algo. Ella desató el nudo y quedó descubierta una máscara. La miré y la máscara también me vio; nos vimos. Me pareció como si hubiésemos intercambiado un saludo.

Los abuelos hablaban de una máscara bella, vestida de antigüedad, cuyo olor era una mezcla de incienso, tierra, árbol, viento y agua. Casi perdí el aliento: ¿sería esta la máscara que un día “desapareció” sin que nadie diera razón de ella? Cómo sufrieron mis mayores buscándola, los acusaban de idólatras, de brujos...

- ¿Es esta la máscara que un día se perdió en mi pueblo, y que...?
- No, esta es una copia.

“Mam-ximon, abuelo amarrado; el es uno de los cargadores del Calendario Solar Maya. Los que no saben, simplemente lo llaman Maximón”. Yo hablaba conmigo mismo”.

5.1.1.2 Análisis del significante morfosintáctico

El segundo y último paso del nivel sintáctico consiste en analizar el significante morfosintáctico establecido en el apartado anterior. Siguiendo la “Teoría y técnica del análisis narrativo” de José Romera Castillo, se estudiaron las secuencias, las funciones y las acciones que conforman cada una de las siete instancias de descripción extraídas textualmente de seis de los cuentos (del cuento “El Picasso que me espantó” se distinguieron dos instancias).

En el apartado anterior, cada una de las instancias de descripción se ordenó según una letra del alfabeto, tomando las primeras siete del mismo: a, b, c, d, e, f, g, para facilitar el trabajo de la presente fase del análisis, dado que cada una de estas letras refiere un fragmento de texto, en todos los casos, de considerable extensión, por lo cual se haría completamente difícil citar cada vez la instancia correspondiente.

Las secuencias, las funciones y las acciones pueden ser diferenciadas solamente en el terreno de la teoría, donde cada una tiene su definición y diferentes aspectos a considerar. Sin embargo, en el terreno práctico del marco operativo, o mejor dicho, concretamente en las narraciones analizadas, están estrechamente ligadas. Por esto mismo, se unificó el examen realizado y se elaboró un cuadro (dividido en tres segmentos, por motivos de espacio) donde se presentaron detalladamente los resultados obtenidos del análisis para cada una de las instancias de descripción.

Explicación de la estructura de los cuadros de análisis morfosintáctico

En la segunda columna del primer segmento, se definió con una proposición cada una de las secuencias fundamentales que forman la instancia de descripción. En la tercera columna se definió si es elemental o compleja. En la cuarta columna se señaló de qué forma se encadena con las otras secuencias, ya sea por continuidad, por enclave o por enlace (si se tratase de una secuencia compleja). Estas tres columnas constituyeron el examen de las secuencias propiamente dichas.

El segundo segmento fue dividido en tres columnas: la primera simplemente para la numeración (que repitió la del segmento primero, por tratarse de una continuación); la segunda correspondió a las funciones distribucionales, y está dividida a su vez en dos sub-columnas (primera y segunda, para este segmento); la tercera correspondió a las funciones integradoras y también está dividida en dos sub-columnas (tercera y cuarta, para este segmento). En la sub-columna primera se detalló si en la secuencia analizada existe una función cardinal (núcleo), mientras que en la sub-columna segunda se anotó si hay una función secundaria (catálisis). En la tercera sub-columna se anotó si la secuencia estudiada contiene

algún indicio, y en la cuarta sub-columna si existe alguna información. El segundo segmento constituyó así el estudio particular de las funciones.

Por último, en el tercer segmento se llevó a cabo el estudio de las acciones existentes en la instancia respectiva, evidenciadas a través de las secuencias. Este segmento está dividido en siete columnas, siendo la primera simplemente para la numeración, mientras que cada una de las restantes correspondió a una de las seis posibilidades para realizar una acción dentro de la narración:

- Sujeto (S) vs Objeto (O)
- Emisor (E) vs Receptor (R)
- Ayudante (A) vs Contrincante (C)

Las casillas de aquellas posibilidades que no ocurren dentro de la secuencia, se llenaron con puntos suspensivos (...).

Como también se dijo en el marco metodológico, no está de más recordar que actante no es igual a personaje (o actor), y también que la aparición de una de las categorías (emisor, por ejemplo), no implica la aparición de su contrario directo (receptor, en este caso). En una misma unidad morfosintáctica puede existir solamente un emisor (el autor, si se trata de un trozo de narración), y no un receptor directo dentro del texto.

En este estudio del tema la recuperación del pasado, los actantes estuvieron relacionados a las polaridades “presente vs pasado” u “hombre histórico vs hombre a histórico” u otras variantes (definitorias de las unidades morfosintácticas).

Por ejemplo, en una unidad morfosintáctica, se estableció dentro de la secuencia específica que se estudiaba cuáles actores conformaban al actante “ayudante” de la recuperación del pasado (a través del recuerdo de la tradición oral, por ejemplo) y cuáles actores conformaban al actante “contrincante” (aquellos que representan dentro de la narración la injerencia del falso progreso social).

5.1.1.2.1 Análisis de la instancia a

Segmento 1: Secuencias

No.	Secuencias	Tipo (Elemental o compleja)	Encadenamiento
1	La madre como transmisora del imaginario	Compleja	Continuidad
2	Los hijos como receptores del imaginario	Compleja	Continuidad
3	La responsabilidad del receptor	Elemental	...

Segmento 2: Funciones

N o .	Funciones Distribucionales		Funciones Integradoras	
	Cardinal (Núcleo)	Secundaria (Catálisis)	Indicios	Informaciones
1	Imaginario a través de la palabra	Referencias al entorno rural	Conflicto entre los ámbitos rural y ciudadano (pasado y presente)	Referencia al nawalismo
2	Imaginario a través de la palabra	Referencias al entorno rural	Incomprensión del imaginario por parte de los hijos. Obstáculo para la transmisión	Referencia a la creación literaria
3	Imaginario a través de la palabra	Referencias a la labor literaria	El escritor como un heredero y continuador de la tradición de su pueblo	Referencia a la creación literaria

Segmento 3: Acciones

No.	Sujeto	Objeto	Emisor	Receptor	Ayudante	Contrincante
1	La madre	El imaginario	La madre	Los hijos	La lengua	El tiempo presente
2	Los hijos	El imaginario	La madre	Los hijos	La lengua	El tiempo presente
3	El hijo	El imaginario	El hijo	El lector	La lengua	...

5.1.1.2.2 Análisis de la instancia b

Segmento 1: Secuencias

No.	Secuencias	Tipo (Elemental o compleja)	Encadenamiento
1	El individuo con iniciativa activa en el tiempo	Elemental	...
2	El individuo despojado de su iniciativa y reducido a servidumbre	Compleja	Enlace

Segmento 2: Funciones

N o. .	Funciones Distribucionales		Funciones Integradoras	
	Cardinal (Núcleo)	Secundaria (Catálisis)	Indicios	Informaciones
1	La iniciativa (poder) del individuo	Referencias a la actividad comercial y labores del campo	Conflicto económico: individuo activo versus individuo empleado	Actividades económicas del área rural
2	La esclavitud del individuo	Referencias al sentimiento de inexorabilidad del tiempo	El asidero de la esclavitud es la negación del tiempo histórico	Malestar existencial y muerte derivados de la esclavitud económica

Segmento 3: Acciones

N o.	Sujeto	Objeto	Emisor	Receptor	Ayudante	Contrincante
1	El marranero	Iniciativa comercial	El hombre del sombrero
2	El hombre del sombrero	Poder sobre la fuerza de trabajo	El tiempo histórico	...

5.1.1.2.3 Análisis de la instancia c

Segmento 1: Secuencias

No.	Secuencias	Tipo (Elemental o compleja)	Encadenamiento
1	El descubridor de su imaginario en un ambiente extraño	Compleja	Enlace
2	Encuentro de dos culturas distintas	Compleja	Enlace

Segmento 2: Funciones

N o .	Funciones Distribucionales		Funciones Integradoras	
	Cardinal (Núcleo)	Secundaria (Catálisis)	Indicios	Informaciones
1	La universalidad del imaginario k'iche' y del arte	Referencias al trato entre artistas y diletantes en las ciudades modernas	Uso de lugares comunes por parte de la cultura europea para comprender la tradición de las culturas marginales	Conocimiento de lenguas americanas por parte de individuos europeos
2	La universalidad del imaginario k'iche' y del arte	Referencias a la curiosidad sincera por parte de artistas y diletantes europeos	Equivalencia del arte, sin importar su procedencia cultural	Conocimiento del arte de los pueblos americanos a través del arte europeo

Segmento 3: Acciones

No.	Sujeto	Objeto	Emisor	Receptor	Ayudante	Contrincante
1	El protagonista	El imaginario	La cultura europea	La cultura europea
2	El autor	El lector	La creación literaria	...

5.1.1.2.4 Análisis de la instancia d

Segmento 1: Secuencias

No.	Secuencias	Tipo (Elemental o compleja)	Encadenamiento
1	La equivalencia de dos culturas	Compleja	Continuidad
2	El arte como territorio universal sin límites asfixiantes	Elemental	...

Segmento 2: Funciones

N o .	Funciones Distribucionales		Funciones Integradoras	
	Cardinal (Núcleo)	Secundaria (Catálisis)	Indicios	Informaciones
1	Influencia recíproca entre el arte k'iche' y el arte europeo	Atractivo que ejerció sobre Pablo Picasso un poncho momosteco	Universalidad del arte auténtico	Denominaciones de los ponchos momostecos
2	El arte k'iche' como arte universal	Interés que despierta en el individuo europeo la indagación artística	Universalidad del arte auténtico	Referencias a Momostenango en la correspondencia de Pablo Picasso

Segmento 3: Acciones

No.	Sujeto	Objeto	Emisor	Receptor	Ayudante	Contrincante
1	El protagonista	El arte k'iche'	El autor	El lector	La cultura europea	...
2	El autor	El lector	La creación literaria	...

5.1.1.2.5 Análisis de la instancia e

Segmento 1: Secuencias

No.	Secuencias	Tipo (Elemental o compleja)	Encadenamiento
1	La desprotección de la niñez en un ambiente social hostil.	Elemental	...
2	El terruño original como refugio ante la hostilidad del mundo.	Compleja	Continuidad

Segmento 2: Funciones

N o .	Funciones Distribucionales		Funciones Integradoras	
	Cardinal (Núcleo)	Secundaria (Catálisis)	Indicios	Informaciones
1	La infancia ante la sociedad hostil	La imaginación y la inteligencia del niño ante la adversidad	Nacimiento de la imaginación a partir de la realidad hostil	Referencias a problemas familiares como el alcoholismo
2	El terruño original como raigambre	Tentativas para regresar a su hogar por parte del niño. Inoperancia del padre y de la sociedad	Eterno retorno al terruño como auxilio ante una realidad hostil	Sentimientos del niño ante la adversidad social

Segmento 3: Acciones

No.	Sujeto	Objeto	Emisor	Receptor	Ayudante	Contrincante
1	El niño	El terruño	La imaginación	El presente hostil
2	El niño	El terruño	El autor	El lector	La creación literaria	...

5.1.1.2.6 Análisis de la instancia f

Segmento 1: Secuencias

No.	Secuencias	Tipo (Elemental o compleja)	Encadenamiento
1	La desprotección de la niñez en un ambiente social hostil.	Elemental	...
2	El coraje y al amor humanos frente a la adversidad familiar y social.	Elemental	...

Segmento 2: Funciones

N o ·	Funciones Distribucionales		Funciones Integradoras	
	Cardinal (Núcleo)	Secundaria (Catálisis)	Indicios	Informaciones
1	La infancia ante la sociedad hostil	Las opciones de los marginados sociales para sobrevivir	Realidad familiar y social como maquinaria opresora del espíritu individual	Ejemplos de empleo a que pueden acceder los marginados sociales, y sus condiciones
2	Vindicación del coraje humano	Los sentimientos que unen fuertemente a la madre y a su hijo	La imposibilidad por parte de la realidad hostil para destruir los sentimientos más profundos de los seres humanos	Consecuencias de la marginación social: enajenación mental, resentimiento y muerte

Segmento 3: Acciones

No.	Sujeto	Objeto	Emisor	Receptor	Ayudante	Contrincante
1	El niño y la madre	La vida	El coraje y el amor	La hostilidad social
2	El niño y la madre	La vida	El autor	El lector	La creación literaria	...

5.1.1.2.7 Análisis de la instancia g

Segmento 1: Secuencias

No.	Secuencias	Tipo (Elemental o compleja)	Encadenamiento
1	La presencia del imaginario étnico en la memoria del individuo.	Elemental	...
2	Los derroteros del imaginario dentro de la historia.	Elemental	...
3	El recuerdo de la infancia a través del imaginario étnico.	Compleja	Enclave

Segmento 2: Funciones

N o. .	Funciones Distribucionales		Funciones Integradoras	
	Cardinal (Núcleo)	Secundaria (Catálisis)	Indicios	Informaciones
1	El lazo irrompible entre el individuo y su imaginario étnico	Mito del abuelo sostenedor del universo. Sentimientos del protagonista ante la cultura europea	Las creaciones artísticas como vehículos para la recuperación del imaginario	Datos de los museos en Europa
2	El sometimiento del imaginario por parte de la historia	Relación de poder existente entre el imaginario y la historia	Nutrición recíproca entre el imaginario mítico y la historia. Interrupción del primero por la segunda	Consecuencias de la dominación europea para el arte indígena americano
3	El eterno retorno de la infancia como salvaguardia del terruño original	Relato de las aventuras del protagonista y sus amigos	Identificación de la infancia con el terruño original como bastión de la memoria	Vida cotidiana en el pueblo k'iche'

Segmento 3: Acciones

No. .	Sujeto	Objeto	Emisor	Receptor	Ayudante	Contrincante
1	El protagonista	El imaginario	La cultura europea	La cultura europea
2	El pueblo k'iche'	La dominación europea
3	El protagonista	El terruño	El autor	El lector	La creación literaria	...

5.1.2 Nivel semántico

El nivel semántico se trabajó sobre la base establecida en el nivel anterior. Tanto los campos semánticos como los cuadrados semióticos, se realizaron según el significante morfosintáctico, es decir, a partir de fragmentos de texto representativos de la obra *Grito en la sombra*, recordando además buscar y definir desde ahora la presencia del símbolo de la recuperación del pasado en su faceta de resistencia o compromiso sociocultural.

5.1.2.1 Establecimiento de los campos semánticos

Dadas las instancias de descripción que conforman el significante morfosintáctico, se establecieron los campos semánticos que, en el grado de percepción connotativo, conforman la sustancia del significado del mensaje retórico o literario.

Los campos semánticos se buscaron según las categorías temáticas relacionadas con el símbolo de la recuperación del pasado: las dicotomías “presente vs pasado”, “hombre histórico vs hombre a histórico” y otras variantes.

Comenzar a vislumbrar la interpretación correcta, que sustente la consideración de *Grito en la sombra* como símbolo de resistencia, es el objetivo de indagar acerca de los campos de significado que a continuación se barajan y establecen.

5.1.2.1.1 Campos semánticos de la instancia de descripción a

Como pudo verse al realizar el análisis sintáctico, la instancia de descripción a, está caracterizada por la relación que se establece entre el imaginario original que la madre transmite a sus hijos, y la responsabilidad continuadora que estos adquieren, misma que el autor, como poeta, decide cumplir mediante el uso del lenguaje. Además, releendo el fragmento de texto que constituye la instancia en cuestión, a la luz de las secuencias establecidas en el nivel de análisis previo, se vislumbró que los dos campos semánticos que marcadamente resuenan son la creación literaria y el tiempo histórico: la primera como vehículo para la transmisión del imaginario, cuyo punto de partida es la lengua (actante ayudante, como se vio); el segundo como el territorio abstracto donde esa transmisión viva debe movilizarse.

Campo semántico a-1: la creación literaria, cuya presencia es patente con palabras (signos) como madre, mayores, tradición, lenguaje, lengua, palabra, contar, cuento, no solamente respecto de su presencia estrictamente lingüística (incluso gráfica), sino sobre todo en su calidad de signos cuya participación conjunta activan la calidad simbólica del texto.

Este campo semántico es común a toda la obra *Grito en la sombra*, pero es específicamente en esta narración-prólogo donde está definido su carácter específico: la creación literaria es el medio para recuperar el pasado en un lugar y un tiempo que niegan ese pasado; pasado que no es un marchar hacia atrás, sino la memoria del individuo en íntima

conexión con sus raíces culturales, especialmente con su infancia, tronco nutricional de la vida humana.

Campo semántico a-2: el tiempo histórico, cuya presencia es patente con palabras como hoy, mañana, antes, años, tiempo, continuar. El tiempo histórico significa dentro de esta narración y, en general, en la obra *Grito en la sombra*, un espacio donde el poder corrompe el alma humana, de múltiples maneras, y donde el imaginario étnico del pueblo original de un individuo es negado y marginado por una maquinaria de falso progreso que se identifica con el presente lleno de condiciones sociales injustas, las cuales se revelan en otras piezas de la obra.

5.1.2.1.2 Campos semánticos de la instancia de descripción b

Para reflexionar acerca de los campos semánticos de la instancia de descripción b, debe atenderse a las dos secuencias que la conforman, pues el significado recae sobre todo en el actante protagonista (con un único personaje, el del marranero, en este caso), cuya acción está definida por la primera secuencia: “el individuo con iniciativa activa en el tiempo”, tanto como por la segunda, aunque colocándolo en una posición inversa: “el individuo despojado de su iniciativa”, dándole protagonismo al actante contrincante (personaje del hombre del sombrero de palma).

Si se infiere un campo semántico de cada una de las secuencias, se obtiene que las mismas refieren al fenómeno del poder ejercido y del poder negado, ambos aspectos en relación a la idea del tiempo (en el cuento, el protagonista es consciente del tiempo hasta que pierde su capacidad activa y se convierte en siervo) dando como resultado que todo lo concerniente a las oportunidades comerciales del marranero conviene a la capacidad de un hombre de ejercer el poder y vivir dentro de la historia; y todo lo concerniente al trabajo como empleado del hombre blanco, se alinea con la idea del hombre despojado de la capacidad de realizar su propia historia y ejercer su propio poder.

Pero la clave semántica de esta instancia de descripción está dada, por llamarlo así, paradójicamente. El equipaje semántico va de la mano con la derrota que sufre el ser humano cuando desea ejercer el poder comercial (el objeto del actante, que en este caso incluye un único personaje, es vender marranos, obtener un capital propio). La acción que quiso desarrollarse en la historia termina en muerte. En el proceso que va desde la negación de la iniciativa comercial hasta la muerte descansa el significado de este fragmento. Significado en paradoja, como se dijo, porque para aprehenderlo debe vislumbrarse un cruce de conceptos, los de: hombre histórico versus hombre ahistórico, enunciados en el marco teórico, ya en su forma última, como parte del mensaje semántico del texto.

Campo semántico b-1: el hombre histórico, como quien finalmente logra alzarse con el poderío de la historia, anulando para su beneficio la capacidad de poder del individuo activo. El hombre histórico no es quien tiene poder ni quien intenta ejercer su iniciativa individual, sino quien anula la de otros, reduciéndolos a servidumbre o esclavitud. Sus medios incluyen, entre otras

cosas, la producción del olvido (el personaje protagonista del cuento pierde sus recuerdos junto con la noción del tiempo y el número de los días; olvida porque es siervo del hombre del sombrero de palma). Literalmente, el hombre histórico está salvaguardado dentro del texto por estructuras verbales en forma imperativa: “me vendés”, “¿qué traés?”, “¿traés dinero?”, “dámelo”, “no tengás miedo”, etc. Dichas estructuras, en conjunto, forman el primero de los dos tejidos simbólicos del texto.

Campo semántico b-2: el hombre ahistórico, como quien habiendo sido despojado de la capacidad de ejercer el poder (en este caso, la actividad comercial), no se convierte a su vez en parte de la historia viciada, sino que, como consecuencia misma de su explotación, por resistencia o por naturaleza, anula el tiempo y es expulsado de la historia, obteniendo ya una vida marginal, la enajenación o la muerte (como en el caso de la instancia en cuestión). El hecho de haber perdido sus recuerdos es compensado dentro de la misma narración con el de ser liberado de su prisión para retornar a su hogar. Literalmente, son los últimos seis párrafos del cuento los que contienen el entramado textual-simbólico de este campo semántico.

El hombre ahistórico de la instancia b tiene la particularidad de que muere, no pudiendo encontrar alternativas a la historia que lo destruyó (aunque las alternativas existen, como se vio en la instancia de descripción e). Esto se debe a que el cuento a que pertenece la instancia estudiada, es uno de los más marcadamente denunciatorios de la obra *Grito en la sombra*. Parece consistir en un callejón sin salida, en que el actante que representa la resistencia no encuentra ningún ayudante. Es precisamente en esta denuncia, en ese retorno derrotado hacia el hogar, donde queda la huella de la intención del autor: acentuar que aquel que pierde o padece el envejecimiento de su pasado no tiene más que esperar el final.

5.1.2.1.3 Campos semánticos de la instancia de descripción c

A las luz de las secuencias que conforman la breve instancia de descripción c, pudo concluirse que la misma está definida por dos campos semánticos: el primero conformado con lo que se aviene a la idea que el protagonista del relato tiene de su propio imaginario cultural (idea que es la del autor), y el segundo relacionado a la idea que la cultura europea tiene del imaginario cultural k'iche', en este caso, representada por el personaje de Heidemarie.

Debe tomarse en cuenta que esta instancia solamente presenta una acción, realizada por un actante, aunque sean dos los personajes. El personaje de la muchacha vienesa no encarna ninguna acción en realidad, mientras que el protagonista sí lo hace: es el actante que conduce la idea o argumento que el autor pretende hacer llegar al lector. En este cuento, como en la instancia c en particular, el argumento es meramente una excusa para canalizar el mensaje desde el autor hasta el lector (véase detenidamente el segmento correspondiente a las acciones realizadas en la instancia c, dentro del nivel sintáctico). El bagaje de significados correspondiente a esta instancia, por consiguiente, llega directamente hacia el lector.

Campo semántico c-1: el imaginario cultural k'iche', literalmente representado por adjetivos posesivos relacionados al mismo: “nuestra lengua”, “poncho de mi pueblo” que, en su papel de estructuras lingüísticas, como en casos anteriores, forman en conjunto un tejido simbólico característico del nivel connotativo de la narración. Por insignificantes que parezcan, estas dos estructuras encierran el interés del autor por identificarse con el protagonista del cuento, y por medio de él con el imaginario k'iche'. Por tratarse de un cuento donde al autor le habla al lector, en ese interés está la esencia semántica de la instancia c.

Campo semántico c-2: la perspectiva europea del arte k'iche', que bien podría ser la que la cultura europea tiene acerca del arte indígena americano en general. En realidad, no se trata de una exposición demasiado profunda de la misma. Es simplemente un par de pinceladas de cultura europea con las cuales el autor busca contrastar su imaginario cultural, según su experiencia. Literalmente, su presencia puede constatarse por el lugar común: “explosión de colores”, y por lo demás argumentos que el autor pone en boca del personaje de la muchacha vienesa.

5.1.2.1.4 Campos semánticos de la instancia de descripción d

Directamente relacionada con la instancia de descripción c, pues es efectivamente su continuación (ambas forman parte del cuento “El Picasso que me espantó”), la instancia de descripción d, se caracteriza porque en ella palpitan los mismos campos semánticos que en la instancia c, relacionados estos campos a la primera de las secuencias descubierta: “la equivalencia de dos culturas”. A la luz de esta secuencia, los campos semánticos en que el autor apoya el significado de su narración, complementarios y contrastantes a la vez: el imaginario k'iche' y la perspectiva europea acerca de este, se vislumbran como el escenario específico para el argumento en movimiento del cuento como tal (la búsqueda de la posible presencia de influencias del imaginario k'iche' en la pintura de Pablo Picasso).

Campo semántico d-1: el imaginario cultural k'iche', particularmente la expresión artística del tejido de ponchos en Momostenango. Literalmente, en esta instancia, este imaginario está presente gracias a la familia de palabras (signos) que rescata el oficio de tejedor de ponchos, y que constituye además una muestra del vocabulario relacionado al pueblo k'iche': mangas, ponchos, pepenado, nombres que hacen referencia a la tejeduría en Momostenango. Además, el tejido simbólico se muestra también, como en la instancia c, con la presencia de adjetivos posesivos clave: “mi pueblo”, “nuestros tejidos”. Estas aparentemente mínimas estructuras lingüísticas llevan en su lomo el significado del cuento.

Campo semántico d-2: la perspectiva europea del arte k'iche', que, como se señaló en el segmento correspondiente a las acciones de la instancia d, juega aquí un papel de ayudante de la búsqueda del protagonista. Esta ayuda está encarnada en el personaje francés que se interesa por descubrir si de verdad lleva razón el protagonista en su afirmación de que Pablo

Picasso, siquiera en una de sus pinturas, pudo tomar como referencia artística una pieza artística k'iche'. Los párrafos en que el autor relata esta parte del cuento forman el espacio lingüístico en se fundamenta este campo semántico.

Pero lo relacionado a los campos semánticos correspondientes a esta instancia no termina aún. Siguiendo lo establecido por la segunda secuencia que vive dentro de este trozo de narración y, en conclusión, en el cuento “El Picasso que me espantó”, puede distinguirse una tercera esfera de significado, que constituye la idea que acerca del arte tiene el autor Humberto Ak'Abal: un territorio universal que no conoce límites asfixiantes, parientes de la geografía o la idiosincrasia; idea que el autor desea hacer llegar al lector (continúa el procedimiento de la instancia c) por medio de la creación literaria.

Campo semántico d-3: la universalidad del arte auténtico, cuyo conocimiento es posible, en este caso, gracias a la creación literaria que permite, mediante la creación de ficciones, mostrar, engarzándolas, las experiencias reales de un autor en sus andanzas de contemplador de arte en Europa, con su reflexión acerca del poder (en el verdadero sentido del término) del arte, sin importar barreras sociales, geográficas, lingüísticas o incluso de formación cultural.

Este tercer campo semántico sobre el cual se apoya la narración “El Picasso que me espantó”, engloba y confirma los dos anteriores, pudiendo concluirse así que este cuento pretende clarificar la validez tanto cultural como específicamente artística del pueblo k'iche', no adhiriéndole ropajes europeos para conseguirlo, tampoco intentando “elevar” a “arte occidental” el arte del tejido momosteco, sino directa y sencillamente mostrando que el arte no conoce prejuicios o nacionalidades, y que los verdaderos artistas se influyen mutuamente eliminando distancias, ampliando así la cultura artística del ser humano.

5.1.2.1.5 Campos semánticos de la instancia de descripción e

Tal vez sea “La línea del tren” el cuento respecto del cual pueda definirse con mayor concreción y claridad los dos campos semánticos que lo conforman. La aventura del protagonista va de la mano con la actitud rebelde del autor, que a la vez que cuenta, se rebela contra lo que cuenta. Este síntoma de inconformidad mostrado a través de la creación literaria se opone a una realidad hostil, cuyo significado sale a la luz precisamente en el momento en que el autor quiere hacerlo desaparecer, relatando la acción de su personaje, en particular, pero también esa acción más arquetípica que fusiona la aventura creada con la aventura misma de crear. En este orden de ideas, los dos campos semánticos deberían ser: la hostilidad de la realidad, confrontada a la imaginación como refugio ante esa hostilidad. Pero si el primero de los campos semánticos es tal cual se menciona, el segundo parece aún necesitar una confirmación, una especie de suelo sobre el que posarse.

En efecto, en este cuento el autor desea mostrar un significado clave de su creación poética: no existe imaginación sin raíces (“raíces” no hace referencia a límites geográficos, sino al imaginario étnico, del cual se desprende, pero al cual no se limita, el verdadero arte). Y las

raíces de la imaginación están en el terruño original del cual procede todo ser humano. La imaginación no es, pues, algo abstracto y voluble, sino algo real y físico, que permite a quien padece los embates del dominio de la realidad hostil, escapar y encontrar el regreso a casa. En la instancia de descripción e, la imaginación no solamente se opone a la realidad hostil y proyecta una solución para esta, sino que es también la forma en que la víctima de la sociedad recuerda y logra retornar a su terruño.

Campo semántico e-1: la hostilidad de la realidad social, mostrada literalmente por medio de la descripción realista realizada en los primeros párrafos del cuento, en oraciones como “él llevaba cinco días de beber y yo dos de no comer”. Este tipo de estructuras lingüísticas, en conjunto, forman el entramado simbólico de este campo semántico. Pero, sobre todo, a la hostilidad de la realidad social la representa en esta instancia ese objeto singularísimo de la sociedad moderna (símbolo de la sociedad industrial, además): el tren.

Campo semántico e-2: la imaginación como senda de retorno al terruño original, no solamente en un plano psicológico o evocativo, por medio del cual el actante protagonista (que puede conseguir, entre muchas otras conexiones, identificarse con aquel tipo de lector que realiza su ejercicio buscando respuestas para la realidad que lo rodea) puede hallar, en medio de la angustia, imágenes en qué refugiarse para interpretar una realidad desconocida y hostil; no solamente como evocación sino como alternativa efectiva: el niño protagonista imagina, recuerda su hogar e inmediatamente después, se enfrenta con coraje a esa misma realidad que un momento antes parecía poder destruirlo. Los párrafos que relatan el regreso del niño a su hogar son los que muestran literalmente la presencia de este espacio de significado dentro de la narración.

Debe anotarse que la imaginación no es según Ak'Abal “lo contrario a la realidad”, sino el proceso vivo mediante el cual la realidad es transformada. La imaginación es la realidad original del individuo, una realidad nutricia y protectora, enfrentada no a la realidad como tal, sino a la realidad social hostil, injusta, cruel y moderna.

En conclusión, el autor, encarnado en el niño protagonista, no está enfrentado a la realidad, sino a la violencia de la modernidad social, a ese tren que lo aterroriza y parece llevarse todas sus posibilidades de salvación. Ante esa amenaza, el niño identifica el tren con un aullido de coyote, es decir, encuentra una imagen simbólica propia de su terruño y así logra explicarse el miedo que lo socava. Acto seguido, toma el camino de regreso a casa, contra toda adversidad.

5.1.2.1.6 Campos semánticos de la instancia de descripción f

Más de índole sentimental que eminentemente estético, el equipaje semántico de la instancia de descripción f está siempre relacionado con la denuncia de la hostilidad que la realidad tiene para un protagonista determinado, que actúa como encarnación de un actante arquetípico en

eterno enfrentamiento con esa misma realidad, caracterizada por su insolvencia, mezquindad y atropello. En ese sentido, la primera de las secuencias descubierta en esta instancia hace referencia con exactitud al mismo espacio semántico que la primera de las secuencias de la instancia e. La diferencia entre una y otra instancia está en que, mientras que la imaginación resplandecía como tabla de salvación en la narración anterior, contando con una presencia fuerte dentro del mensaje semántico dirigido por el autor a través de la creación literaria, la instancia de descripción f, es únicamente denunciatoria, y solo a la luz de lo visto anteriormente (que el autor tiene como vehículo de denuncia efectiva, de rebeldía y resistencia prácticas, la creación a través de la palabra) puede concluirse que en esta también hay un mensaje que un lector consciente debe atrapar al vuelo y concretar, alejándose de una interpretación limitada al argumento, justa dentro de lo emotivo del relato, completando así el círculo de la verdadera literatura comprometida.

Campo semántico f-1: la hostilidad de la realidad social, y, tal vez más que en el cuento anterior, familiar, porque en este caso el lector puede asistir al relato de la destrucción completa de una familia, y al recuento de una serie de desdichas que conducen a la marginación, explotación, enajenación y muerte. La suma de acontecimientos dolorosos retratados constituye la presencia literal de este bagaje de significado. Un ejemplo es esta oración: “Con lo poco que teníamos fuimos a una posada, y cuando se nos acabó ya no tuvimos a donde ir”.

Campo semántico f-2: los valores humanos ante la adversidad, cuya presencia literal es el recuento de los esfuerzos y luchas de los protagonistas para sobrevivir en medio de su desesperación, y, sobre todo, esa unión que surge entre la madre (símbolo del seno del imaginario, según la instancia de descripción a) y el hijo (símbolo del receptor responsable del imaginario): “La escuchaba, no me importaba que fuera incoherencias, me interesaba su voz. Ella vivió para mí, por ella aún estoy vivo...”.

Así, pues, la creación o la imaginación literaria no constituye en esta instancia un campo semántico propiamente dicho, pero la complementariedad entre los dos presentes, y la relación que es posible hacer entre las secuencias que conforman las instancias e y f, recuerdan que la principal misión del autor en narraciones como esta es siempre la denuncia mediante la palabra, cuyo desempeño responsable debe ser notado por el lector, a quien está dirigido el mensaje.

5.1.2.1.7 Campos semánticos de la instancia de descripción g

La instancia de descripción g pertenece a la narración “Abuelo amarrado”, quizá la más representativa de la obra *Grito en la sombra*. En verdad, así como el cuento “De lengua en lengua” funge como el umbral donde se establece la misión del autor (y la del lector), “Abuelo amarrado” es la conclusión final de la idea central que domina esta colección de cuentos.

Los campos semánticos que caracterizan la instancia de descripción g son concluyentes porque confirman el mensaje que el autor buscó dar desde un inicio: que la creación literaria es el vehículo para recuperar el imaginario original de un individuo, en medio de un lugar y tiempo que niegan ese mismo pasado nutritivo para el alma del ser humano.

Como en la mayoría de los casos anteriores, los campos semánticos pueden concretarse siguiendo la pista a las secuencias descubiertas para esta instancia: el primero engloba todo lo que alimenta la memoria individual relacionada al imaginario étnico; el segundo campo es la lid donde el imaginario étnico se confronta con el tiempo histórico, y el tercero es la recuperación del pasado como resistencia ante la esclavitud de la historia.

Campo semántico g-1: la memoria individual como descendiente del imaginario étnico, cuyo conjunto de significados está sostenido dentro de la narración por el hecho de que sea la recuperación de un objeto del pasado de su pueblo (la máscara) lo que conduce al protagonista hacia la evocación de su infancia. Apoyo de este campo semántico es también el conjunto de palabras en k'iche' que el protagonista escucha, con las cuales comienza a entrar en la aventura sugerente de su pasado que parecía esperarle en aquel museo parisino.

Campo semántico g-2: la confrontación entre el imaginario k'iche' y el tiempo histórico, con la denuncia de los atropellos que la historia ha protagonizado en detrimento del imaginario del pueblo del autor. No son muchas pero sí son contundentes las oraciones que pueden considerarse muestra lingüística de este campo semántico. Una de ellas, por ejemplo: “Cómo sufrieron mis mayores buscándola, los acusaban de idólatras, de brujos...”, donde se hace referencia al período de la conquista española cuando se destruyó la mayor parte de herencia artística perteneciente al pueblo k'iche'.

Campo semántico g-3: la recuperación del pasado como resistencia ante la esclavitud provocada por la historia, que es, como se dijo, ese significado concluyente que caracteriza a toda la obra *Grito en la sombra*. En este caso, es el proceso creador mismo del cuento “Abuelo amarrado” el que significa esa resistencia, porque contiene: la descripción de la conexión que existe entre la memoria individual y el imaginario étnico; la denuncia de la irrupción destructora de la historia en ese mismo imaginario, y, por último, el relato de la vida del protagonista (actante arquetípico del individuo k'iche') en su infancia, territorio nutritivo por excelencia.

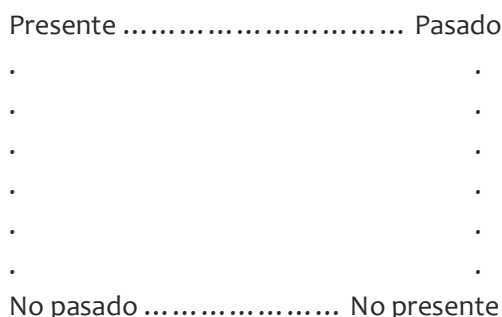
Todos estos aspectos hermanados constituyen esa reflexión acerca del pasado, en oposición al presente del falso progreso, así como a la cultura europea que (ayudante y contrincante a la vez) ha reducido la expresión del imaginario mítico de los pueblos americanos a reliquias de museo. Por consiguiente, la instancia de descripción g muestra cómo un individuo, a través del relato de ficción, puede devolver a la vida la verdadera historia de su pueblo, recuperando su pasado (individual y colectivo: su imaginario) no para retrotraerse dentro de ese mismo espacio histórico viciado que denuncia, sino para crear una nueva realidad, cimentada en los valores originales de su etnia, los que hablan, por ejemplo, de sabios

abuelos cargadores de la unidad del universo, unidad similar a la que existe entre tres amigos que enfrentan los peligros de la noche en un cerro despoblado.

En conclusión, los campos semánticos pertenecientes a cada una de las instancias de descripción seleccionadas, pueden dividirse en dos grandes grupos: los que hacen referencia al tiempo histórico desfavorable al imaginario étnico del autor, y los que de una u otra manera, ayudan a recuperar las verdades originales que se relacionan al mismo (madre, terruño, infancia), reunidos en una misma actividad: la creación literaria. Así, puede comenzar a vislumbrarse que “la recuperación del pasado como símbolo de resistencia” a la que hace referencia el título de esta investigación, no quiere sino ser una definición del arte de crear ficciones literarias.

5.1.2.2 Elaboración del cuadrado semiótico

En la definición del método se especificó el modelo estándar que adoptó el cuadrado semiótico para esta investigación:

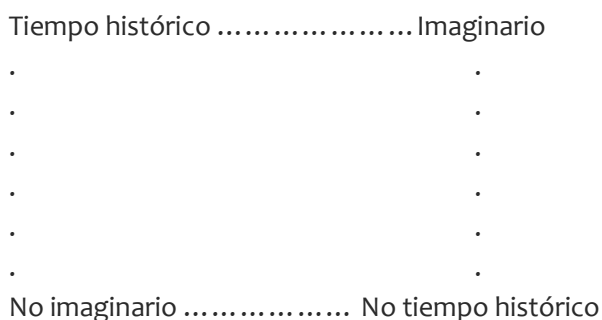


En el marco operativo, por lo tanto, se tomó dicho modelo y solamente se adaptó a las características de la unidad morfosintáctica específica para la cual se elaboró.

El cuadrado semiótico tiene mucha relación con el establecimiento de las oposiciones actanciales del nivel sintáctico, y no debe sorprender que muchas veces se haya construido según lo establecido en dichas oposiciones.

En el nivel horizontal-superior se colocan paralelamente los campos semánticos pertenecientes a la instancia de descripción en cuestión, con el objetivo de ver su relación lógica e intrínseca (de contradicción pero también de complementación) y en el nivel horizontal-inferior, perpendicularmente a cada uno, su contraria forma negativa, para así lograr establecer todas las relaciones posibles entre las variantes de los campos semánticos de la instancia.

5.1.2.2.1 Cuadrado semiótico de la instancia de descripción a

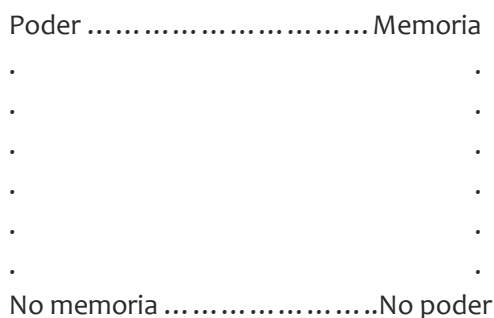


El tiempo histórico y el imaginario de una cultura van de la mano. Conforman la vida misma, el tejido simbólico habitado por seres humanos.

Pero si se observa la relación perpendicular directa que genera cada uno de los campos semánticos puede verse cómo del tiempo histórico se desprende la negación del imaginario, así como del imaginario se desprende la negación del tiempo histórico.

Contradicción y complementariedad porque la realidad o la semiosfera humana es compleja. Esa complejidad enfrenta al artista cuando se decide a contar historias (imaginario) en medio de un tiempo histórico que niega y destruye todo lo que no sea materia (“hasta los espantos se han ido”). Esa complejidad enfrenta también al lector, quien recibe la ficción y adquiere con ello la responsabilidad de no ver ya la historia con los mismos ojos. Solamente así el cuadrado semiótico (que simplemente muestra el tejido lógico de la realidad reflejada por la literatura) puede romperse a favor de la imaginación.

5.1.2.2.2 Cuadrado semiótico de la instancia de descripción b



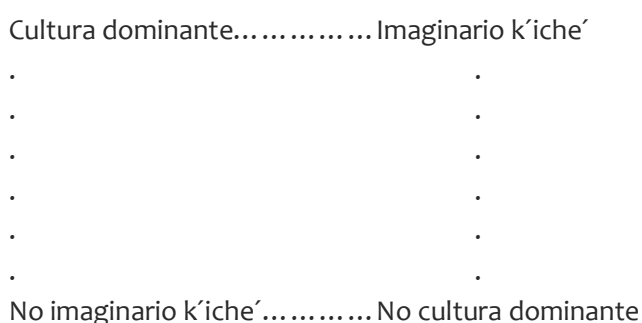
El poder existe inexorablemente dentro de la historia. Como iniciativa individual que resuelve los problemas sociales, o como esclavitud, es imposible negar su presencia en la vida de los seres humanos. Y precisamente para evitar que la iniciativa creadora se transforme en poder mercenario, es que los seres humanos acuden a la memoria de su cultura.

La iniciativa transformada en poder esclavista engendra el olvido (no memoria), el alejamiento del individuo de sus raíces. Por su parte, la memoria anula los efectos del poder en

la vida de los individuos. Ese es el planteamiento lógico que se desprende del examen del cuadrado semiótico de esta instancia.

Pero el lector debe completar el círculo, convirtiendo el esquema formado por los campos semánticos presentes en el texto en un mensaje comprometido, con la memoria (infancia, terruño original, lengua materna) como asidero principal. El protagonista del cuento “Salab’achan” olvida y muere. El lector, como el escritor, deben recordar (recuperar, a través de la denuncia por vía de la ficción) para encontrar el camino de retorno hacia las verdades originales del individuo.

5.1.2.2.3 Cuadrado semiótico de la instancia de descripción c

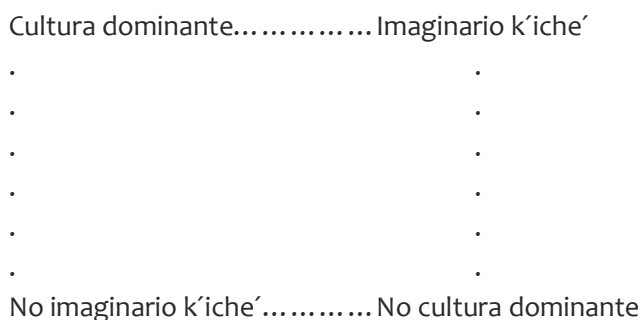


Existen las culturas de los países dominantes (porque tienen el poder político y económico, habiéndolo ejercido en la historia) conviviendo con culturas menos o nada poderosas pero igualmente válidas. Por consiguiente, en el mismo nivel de analogía lógica están los elementos que representan la cultura europea dominante y el imaginario del pueblo k'iche'.

La relación de contradicción y complementariedad que se desprende del cuadrado semiótico de esta instancia (idéntico al de la instancia d) se cifra en la equivalencia final, desde la perspectiva del autor, del arte europeo y del arte k'iche'. No una equivalencia política y económica, sino una validez en el sentido ampliamente artístico. Porque todo el arte está relacionado e influido recíprocamente, y así como la creación propia de los pueblos indígenas americanos ha recibido grandes aportes desde Europa (que tal vez equilibra las vejaciones sufridas en la conquista), el autor muestra cómo el arte de su pueblo puede influenciar también las creaciones del viejo continente.

El equilibrio de influencias entre el arte universal anula, en consecuencia, el dominio de una cultura sobre otra. Y la creación de una ficción donde este hecho se hace visible, pretende colaborar a ese balance estético, por lo que el cuadrado semiótico, interpretado en esta dirección, deja de ser una entelequia lógica para convertirse en muestra de la resistencia llevada a cabo por *Grito en la sombra*.

5.1.2.2.4 Cuadrado semiótico de la instancia de descripción d



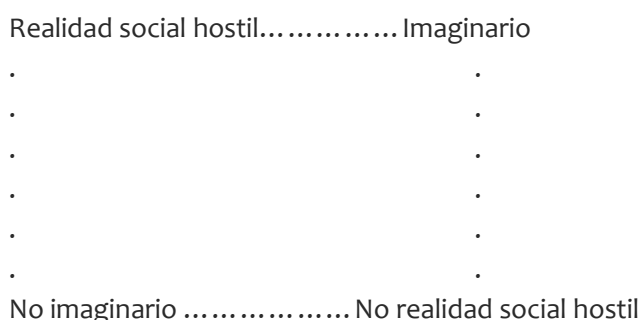
Por formar parte del mismo cuento: “El Picasso que me espantó”, el cuadrado semiótico elaborado para las instancias c y d es idéntico, y así también la explicación:

Existen las culturas de los países dominantes (porque tienen el poder político y económico, habiéndolo ejercido en la historia) conviviendo con culturas menos o nada poderosas pero igualmente válidas. Por consiguiente, en el mismo nivel de analogía lógica están los elementos que representan la cultura europea dominante y el imaginario del pueblo k'iche´.

La relación de contradicción y complementariedad que se desprende del cuadrado semiótico de esta instancia (idéntico al de la instancia c) se cifra en la equivalencia final, desde la perspectiva del autor, del arte europeo y del arte k'iche´. No una equivalencia política y económica, sino una validez en el sentido ampliamente artístico. Porque todo el arte está relacionado e influido recíprocamente, y así como la creación propia de los pueblos indígenas americanos ha recibido grandes aportes desde Europa (que tal vez equilibra las vejaciones sufridas en la conquista), el autor muestra cómo el arte de su pueblo puede influenciar también las creaciones del viejo continente.

El equilibrio de influencias entre el arte universal anula, en consecuencia, el dominio de una cultura sobre otra. Y la creación de una ficción donde este hecho se hace visible, pretende colaborar a ese balance estético, por lo que el cuadrado semiótico, interpretado en esta dirección, deja de ser una entelequia lógica para convertirse en muestra de la resistencia llevada a cabo por *Grito en la sombra*.

5.1.2.2.5 Cuadrado semiótico de la instancia de descripción e



Al establecer oposiciones lógicas entre la realidad social y el imaginario, no se trata de insistir neciamente en un tema que está muy lejos de los intereses de esta investigación y del autor Humberto Ak'Abal: la supuesta evasión del arte. En este trabajo, la creación literaria es una labor humana y, por lo tanto, comprometida con la realidad del individuo viviente. Se recuerda esto una vez más porque el simple hecho de contraponer textualmente dos conceptos podría generar ambigüedades. Pero está claro que el imaginario está sensiblemente unido a la realidad social, así como la realidad está (o debe estar) enraizada en el imaginario simbólico y mítico que posee toda cultura.

Cuando se designa uno de los conceptos del cuadrado semiótico como realidad social, se hace a la luz del relato “La línea del tren”, y lo que dentro de ese relato significa la realidad social: un ambiente hostil, temible e injusto, dramáticamente desgarrador porque el protagonista de las penurias sociales es un niño. Es decir, realidad social hostil, precisamente esa brutalidad alejada de toda solidez espiritual.

La hostilidad de la realidad social, enlazada a un tiempo injusto, a un presente bombardeado por el falso progreso industrial, niega el imaginario nutritivo del individuo. La recuperación del imaginario a través de la creación por la palabra anula esa realidad social donde el poder tiene su trono.

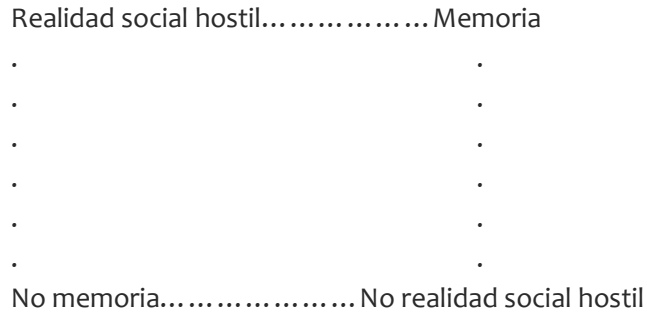
Así, la recuperación psicológica (evocativa, poética) por parte del protagonista del cuento de una imagen propia de su entorno natural (el aullido del coyote) para confrontar una situación de peligro producida por el escenario industrial amenazante, debe ser para el lector la chispa que lo lleve a comprender la labor del autor del cuento en cuestión, como una recuperación de símbolos propios de su cultura, con los que pretende hacer frente a un presente de fuerzas desproporcionadas cimentadas en el delirio del progreso industrial.

Por último, el lector debe darse cuenta que el libro *Grito en la sombra* mismo, es una suma de signos lingüísticos que simbolizan el arte de escribir, o de recuperar, las fuerzas primigenias en que puede el ser humano asirse para sobrevivir en medio de la idolatría de la técnica.

La aventura de Humberto Ak'Abal al escribir, es la misma que realiza el protagonista del cuento “La línea del tren”: atrapado por la crueldad, el hambre, el miedo, y amenazado por el progreso industrial, consigue recordar su naturaleza original, interpreta con ella (“escuché el

pito del tren. Fue como un aullido de coyote que me heló el alma”) la realidad circundante, e inmediatamente después, con coraje, comienza a idear el plan de retorno a casa.

5.1.2.2.6 Cuadrado semiótico de la instancia de descripción f

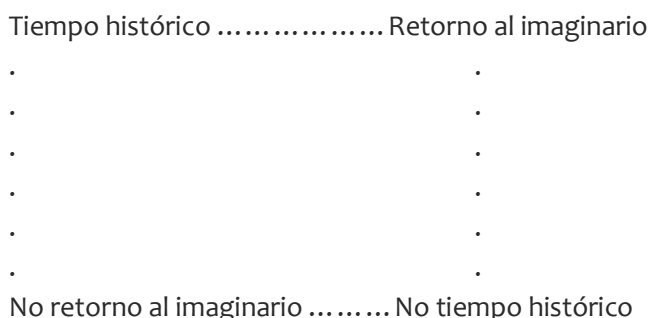


Como puede verse por medio del cuadrado semiótico, es lógico que la hostilidad social engendre el olvido (como también ocurre en una de las posibilidades de la instancia b); pero también es perfectamente lógico que la memoria anule el lado oscuro de la realidad. Estas son las dos alternativas que se abren para el lector, y si bien los campos semánticos pueden establecer las contradicciones y complementaciones reflejadas en el cuadrado, la realidad final es que el cuento en sí mismo no es más que un vehículo utilizado por el autor para llegar hasta el lector.

Así, no importa tanto el triunfo de los personajes protagonistas (que no triunfan, sino que ambos perecen a causa del martirio infligido en ellos por parte de la sociedad y la familia) sino el reflejo de la realidad social injusta que el autor pone ante los ojos del lector. Una historia de desdichas o el recuento de los sufrimientos de una madre y su hijo es simplemente una anécdota sentimental. El lector despierto debe estar vigilante para pescar las ideas que se mueven dentro del relato. Solamente así puede cerrar el círculo de comunicación que caracteriza la literatura comprometida.

El personaje, Nicolás Pedro, cuenta (recuerda y recupera el pasado) su triste historia, y el autor (recuerda y recupera el pasado) cuenta la historia a su vez. La cuenta para alguien y para algo.

5.1.2.2.7 Cuadrado semiótico de la instancia de descripción g



Como en la instancia de descripción a, el cuadrado semiótico de la instancia g confronta el tiempo histórico (la historia como devenir de sucesos en el tiempo, ligados al falso progreso material) con el imaginario nutricio del individuo y de su pueblo. Pero, correspondiente específicamente al cuento “Abuelo amarrado”, uno de los campos semánticos no es solamente el imaginario, sino el retorno al mismo, por tratarse del cuento que reivindica el lazo que debería ser irrompible entre los seres humanos y su espíritu.

El imaginario se ve negado por el falso progreso del tiempo histórico, pero a su vez, retornar al imaginario es una rebeldía necesaria que fructifica en la anulación de los errores y la esclavitud de la historia.

En esta instancia, la confrontación entre los dos campos de significado, adquiere un doble escenario:

1. Dentro del cuento, el protagonista anula los efectos del poder de la historia, al descubrir en un museo europeo un símbolo de las raíces de su cultura (aunque sea en una reproducción o imitación), un objeto perdido en los años de la conquista que lo ayuda a retornar, a él personalmente, a su infancia, específicamente a una aventura que representa para él, en su fuero interno, la fuerte unidad entre él y los suyos (como es también fuerte la unidad entre los suyos y el universo, a través de la idea cosmogónica simbolizada por la máscara del abuelo sostenedor de la energía del universo).
2. En el proceso creativo del cuento, puesto que el autor elabora por medio de las palabras una ficción literaria que relata y testimonia: 1. La aventura psicológica del personaje desde el descubrimiento de la máscara hasta la evocación de su infancia. 2. Brevemente, un esbozo acerca de los efectos de la conquista de América sobre el arte K'iche'. 3. La identificación que puede llegar a conseguir un individuo con el entorno natural y familiar en que vive, a tal punto que tal identificación se convierte en un auxilio real y efectivo en los peligros más comunes de la vida (como auxiliadora es la presencia del imaginario colectivo para todos los individuos de un pueblo, cuando este imaginario está vivo y es respetado y escuchado).

Al escribir acerca de la aventura de su pueblo, y de individuos inquietos (como él mismo) por preservar inalteradas las verdades de su imaginario, el escritor también

retorna a la idea original y más antigua de contar: la narración como sobrevivencia (Scherezada en *Las mil y una noches*), el contar para recuperar la identidad perdida (Odiseo en la *Odisea*), la palabra como semilla de la vida misma (el Génesis bíblico y el *Popol Vuh*).

5.2 Etapa socio-semiótica

Esta es la segunda y última etapa del estudio realizado para la obra *Grito en la sombra*. En ella se desarrollan las vinculaciones entre los significados directos de los signos constituyentes del mensaje retórico de los textos, y los problemas humanos, sociales y culturales, que estos mismos contenidos significativos tienen como referente.

La etapa socio-semiótica tiene como concepto principal la simbolización literaria, definida en el marco teórico como el procedimiento artístico por medio del cual un escritor propone o ilumina horizontes de posibilidades benéficas para su sociedad y sus coterráneos, a través de la recuperación de los valores imaginarios fundamentales que constituyen las raíces de su cultura o semiosfera.

5.2.1 Nivel pragmático

Al elaborar las herramientas semánticas, el nivel anterior comenzó a iluminar los contenidos de la obra, permitiéndole al nivel pragmático abordar directamente los grados de percepción connotativa (significados) ya en el terreno del proceso semiótico, que relacionó todo lo establecido anteriormente con el símbolo de la recuperación del pasado entendido dentro de su dinámica social desde tres perspectivas: realismo simbólico, realismo social y realismo dialéctico.

El objetivo del nivel pragmático es clarificar, para cada perspectiva de análisis, cuáles son las particularidades del proceso semiótico formado entre la obra *Grito en la sombra*, su autor Humberto Ak'Abal, el posible lector de la obra y la realidad social, y establecer así si en verdad la simbolización literaria de esta colección de cuentos es un acto de resistencia que postula una recuperación de los valores tradicionales como opción ética que ayude a solucionar los problemas de la sociedad guatemalteca.

5.2.1.1 Realismo simbólico

En este apartado se examinó la literatura como medio de recobrar el imaginario original del individuo y de su pueblo.

Desde la perspectiva del “eterno retorno”, se observó para este primer aspecto, qué tanto contribuye la creación literaria, la simbolización propiamente dicha, dentro de la obra *Grito en la sombra*, para reintegrar al ser humano con su pasado. En otras palabras, si la composición del mensaje contiene en algún modo una reflexión de la creación literaria como medio de restitución o retorno a la tradición.

En repetidas ocasiones se señaló que para el autor Humberto Ak'Abal, la creación literaria es un vehículo de acción por medio del cual desea hacer reflexionar al lector acerca de la importancia que tiene esa misma creación literaria (y por extensión, todo tipo de expresión artística) en el camino que puede conducir a un individuo al descubrimiento y recuperación de sus raíces u orígenes, relacionados con un imaginario cultural, específicamente étnico, presente en la realidad cotidiana y en la naturaleza pero velado para el ojo común.

La creación literaria es, en este orden de ideas, un universo simbólico que el autor recrea (porque toma los símbolos de un imaginario étnico no exclusivamente suyo) para insistir sobre su misma constitución simbólica: una labor de escritura que pretende hacer esplender su carácter mágico, maravilloso, ficticio, literario, precisamente porque necesita que el lector descubra y valore este mismo halo hechizante en la realidad que lo rodea.

Los cuentos de *Grito en la sombra* constituyen un tipo de literatura que pretende, mediante el ejercicio inexorablemente simbólico del lenguaje y la apelación al universo mítico-cultural propio de una etnia, despertar lo que de mágico posee la realidad para hacer más real y cercano el tejido simbólico que conforma la vida humana. Recordar, en fin, que la literatura no es invención gratuita, sino desentrañamiento de los símbolos que conforman la cotidianidad de carne y hueso.

Como se escribió en el marco teórico: “El arte es el medio por el cual los seres humanos redescubren la realidad, la misma que han tenido ante sus sentidos quizá por mucho tiempo. El creador del arte es un individuo cuya capacidad de visión sensible ha ido más allá que la de sus congéneres”. No es distinto el propósito del autor en *Grito en la sombra* cuando escribe acerca de eventos que superan los límites de la experiencia racional.

Para observar con claridad cuanto se viene diciendo, puede acudir, por ejemplo, al cuento “Salab’achan”, en el cual un hombre pierde su capacidad de ganarse la vida por sí mismo, limitado por el poder de un patrón, y es sometido a la esclavitud. Ciertamente no es este un asunto alejado de la realidad, más bien se trata de un caso lamentablemente común en la sociedad guatemalteca. Pero, ¿qué convierte a esta anécdota de explotación en un cuento, es decir en un texto literario o simbólico? ¿En qué se sustenta el proceso de simbolización? ¿Cómo puede hablarse de realismo simbólico en un escrito sostenido en un argumento como el

mencionado? ¿Tiene sentido ese concepto: realismo simbólico? ¿Necesita la realidad ser descubierta?

Para responder las anteriores preguntas debe tomarse en cuenta que la simple anécdota acerca de la explotación de la fuerza de trabajo de un hombre no es suficiente, tal vez porque es un asunto tan común en la realidad de Guatemala, que el lector no puede ver lo que tiene de escalofriante.

Siguiendo la pista al proceso creativo según el cual están elaborados los cuentos de *Grito en la sombra*, puede llegar a definirse la diferencia que existe, por ejemplo, entre una labor periodística que día tras día informa de no uno sino muchos casos de barbarie económica, y una creación simbólica por medio de la clave retórica del lenguaje, que prefiere el retrato de un solo hombre explotado.

La diferencia consiste en que a este único caso, el autor le adhiere ese grado de ejemplaridad poética y ética que solamente la verdadera literatura presume. El poeta retrata un solo vértice de la experiencia dolorosa pero la viste con la metáfora del olvido y el extrañamiento del alma humana para cifrar el malestar que produce la esclavitud.

Al relatar las condiciones en que el hombre explotado regresa a su hogar para finalmente morir, después de haber padecido no solamente la explotación física y el atropello del poder, sino la pérdida de su memoria, es decir el evanescerse de su identidad primordial (reconocimiento de sí mismo como individuo), y también la fuga de la noción del tiempo que transcurre en torno suyo; al relatar el padecimiento espiritual del hombre marginado de la posibilidad de realizar su propia historia, el autor Humberto Ak'Abal no solamente escribió una nota periodística más acerca de la explotación económica, sino que simbolizó el sufrimiento de todo el pueblo indígena a lo largo de la historia, despojado de su cultura original como efecto de la conquista española. Su cuento se convierte así en un símbolo, nacido de la más cruda y concreta realidad social transformada en literatura para hacerse más claro y efectivo ante los ojos del lector.

Si la idea de Emilio Lledó, citada también en el marco teórico: “el mundo simbólico es eminentemente natural e histórico”, se lee nuevamente a la luz de los cuentos de *Grito en la sombra*, puede también decirse que el mundo real, la sociedad concreta y abrumada por tantos problemas, es eminentemente simbólica, y lo es porque existe todo un legado de literatura que la interpreta, ahonda y conmueve; legado tan censurado y olvidado como las mismas raíces imaginarias que envuelven la vida y que los vivos no reconocen.

Por último, ¿en qué dirección de sentido puede hablarse de la literatura como un “eterno retorno”? En el sentido de que, al testimoniar los sufrimientos de los “sin historia”, la literatura retorna a su papel original: vehículo amparador y de sobrevivencia; vehículo de comunicación clandestina en medio de un mundo gobernado por la tiranía económica y política, que corta el hilo de cualquier asociación de pensamiento con miras a la justicia y la paz.

En cuentos como los de *Grito en la sombra*, que simbolizan la realidad y realizan los símbolos, la literatura es una repetición del arquetipo del eterno retorno, como labor humana intrínseca (como viajar, como morir, contar historias forma parte del equipaje humano desde el origen hasta el final) y como labor social, en bienestar común de todas las personas, al

recuperar un pasado generador de eternidad y reparador de las erratas del tiempo histórico. Como dice Octavio Paz (hablando de otros géneros literarios, pero muy bien puede aplicarse cuanto dice a la creación poética en general) en *El arco y la lira*: “El pasado y el presente de las novelas no es el de la historia, ni el del reportaje periodístico. No es lo que fue, ni lo que está siendo, sino lo que se está haciendo: lo que se está gestando. Es un pasado que re-engendra y reencarna. Y reencarna de dos maneras: en el momento de la creación poética, y después, como recreación, cuando el lector revive las imágenes del poeta y convoca de nuevo este pasado que regresa. El poema es tiempo arquetípico, que se hace presente apenas unos labios repiten sus frases rítmicas. Esas frases rítmicas son lo que llamamos versos y su función consiste en re-crear el tiempo”²²¹.

5.2.1.2 Realismo social

En este apartado se revisó de qué manera la obra *Grito en la sombra* aborda las condiciones de marginación del individuo y de su pueblo ante la negación de las esferas de contenido relacionadas con su pasado.

Para este segundo aspecto, se examinaron las consecuencias sociales que la obra *Grito en la sombra* denuncia como propias de quienes eligen lo que podría llamarse un “modo de vida ahistórico”, o bien de quienes, sin necesidad de haberlo elegido así, han sido despojados de su pasado y acaso también de su presente.

Como se escribió en el apartado inmediatamente anterior, el primer procedimiento pragmático utilizado por Humberto Ak'Abal en la obra *Grito en la sombra*, consiste en hacer retornar o resurgir ante un lector despierto, por medio de la creación (o re-creación) de símbolos literarios (desentrañados de la etnia k'iche', proveniente del tronco de la cultura maya), los verdaderos significados que la historia niega a la realidad. Solamente en relación con ese primer aspecto, puede definirse el segundo procedimiento como el mostrar, a través de la ficción, las condiciones sociales a que son reducidos los seres humanos cuando se ven atrapados en los engranajes del poder de la historia. Así también, este segundo procedimiento encuentra la manera de mostrar las alternativas que estos seres tienen para recuperar los significados originales de su pasado.

En los cuentos de Humberto Ak'Abal puede hallarse lo que Mircea Eliade, en su obra *El mito del eterno retorno*, especifica como “las concepciones fundamentales de las sociedades arcaicas que, pese a conocer también cierta forma de historia, se esfuerzan por no tenerla en cuenta”. Esto es insistir acerca de ese sello eminentemente simbólico en el que consiste la fuerza narrativa y representativa de los cuentos de la obra estudiada, pero también es recordar que, gracias a la presencia de ese manantial mágico, se refuerza la presencia de la realidad concreta, y se exprime sobre todo lo que de horrible tiene esa realidad, a fuerza de generar contrastes. No es extraño que, en la etapa del análisis de los campos semánticos, se haya

²²¹ Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2003, pág. 64

llegado a determinar que en todas las instancias de descripción examinadas, siempre hay por lo menos dos grandes tejidos de símbolos: opuestos en todos los casos.

Además de ser este un rasgo de la gran literatura universal (la naturaleza humana ha sido siempre expuesta a través de polos en batalla, desde la *Ilíada* y la *Odisea*), es el asidero más necesario para considerar la obra *Grito en la sombra* dentro del universo de la literatura comprometida, según se ha considerado en esta investigación. No tanto porque se hable ahora de realidad social, concepto que no deja de ser abstracto y negativo (por su connotación hostil; por el abuso que de él han hecho algunas disciplinas de estudio más cercanas a la sociología que a la literatura), sino porque se habla de realidad humana, de la vida real. Así, el segundo procedimiento pragmático utilizado para elaborar *Grito en la sombra*, denominado realismo social, contiene, más allá de esta denominación ambigua, un retrato humano, y no deja de estar, por lo tanto, relacionado con las raíces míticas y simbólicas de los individuos y los pueblos en que viven.

Eliade habla, pues, de concepciones propias de las sociedades arcaicas, pero debe atenderse a que el autor no se refiere únicamente a sociedades lejanas en el tiempo, o solamente en el tiempo. Precisamente porque son sociedades que por naturaleza rechazaron la historia, deben estar colocadas fuera de las cronologías históricas, y su arcaísmo no se origina solamente de su antigüedad, sino de su permanencia en esferas (de cultura, de significado, de vida) ajenas a la medición y reinado del tiempo tal como se conoce en la cultura occidental. ¿Por qué no pensar, entonces, en su permanencia inmaterial, a manera de pervivencia en contra de la marea del tiempo? ¿No es su misma evocación, y la imitación de su forma de vida, una resistencia ante el poder de la historia?

El autor de *El mito del eterno retorno* explica: “Al estudiar esas sociedades tradicionales, un rasgo nos ha llamado principalmente la atención: su rebelión contra el tiempo concreto, histórico; su nostalgia de un retorno periódico al tiempo mítico de los orígenes, al Tiempo Magno. El sentido y la función de lo que hemos llamado “arquetipos y repetición” sólo se nos revelaron cuando comprendimos la voluntad de sus sociedades de rechazar el tiempo concreto, su hostilidad a toda tentativa de historia autónoma, es decir, de historia sin regulación arquetípica. Este rechazo, esta oposición, no son simplemente, como lo prueba este libro, el efecto de las tendencias conservadoras de las sociedades primitivas. A nuestro parecer, estamos autorizados a ver en ese menosprecio de la historia, es decir, de los acontecimientos sin modelo transhistórico, y en ese rechazo del tiempo profano, continuo, cierta valoración metafísica de la existencia humana”²²².

Si materialmente las civilizaciones que se desarrollaron según este modo de vivir son ahora imposibles, no es materia de discusión para esta investigación. Lo que interesa a este trabajo es mostrar que en las páginas de *Grito en la sombra* se propone una vía de acción, en la vida real, para seguir el desaparecido sendero que conduce a la unión entre el ser humano y el universo. La vía para primero evocar y después recuperar, en cada individuo, ese lazo de conexión, por ejemplo, entre la naturaleza y los hombres y las mujeres, o entre las tradiciones simbólicas y los pueblos, no es otra que la creación artística, que siempre vuelve a retornar (a

²²² Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Barcelona, Ediciones Altaya, 1994, págs. 9 y 10

propósito se escribe el pleonasma, para insistir en la idea del eterno retorno) en la forma de la evocación literaria arquetípica: el recuerdo de la infancia.

Dentro de la obra *Grito en la sombra*, el procedimiento pragmático del realismo social tiene en el recuerdo de la infancia su principal herramienta. Esto se percibe así, principalmente, en el cuento “Abuelo amarrado”. Este cuento está vertebrado sobre tres conmociones humanas fundamentales: la primera conmoción se da cuando un individuo despierta al recuerdo de sus raíces al entrar en contacto con un objeto que representa su imaginario étnico original; la segunda conmoción ocurre cuando, a la par que el reconocimiento de los significados de su terruño, el individuo conoce el rompimiento existente entre su cultura formadora y la historia en la que vive envuelto, de cuyo poder le es (aparentemente) imposible liberarse, como de los peligros de una tenebrosa travesía por un monte en la noche; la tercera y última conmoción ocurre cuando, a pesar de lo que suponía, el individuo descubre que sí hay una fuerza generadora de esperanza en medio del mundo hostil, aseteado por el poder de la historia, y es precisamente ese lazo irrompible que alguna vez lo libró de los peligros de la noche, un lazo amigable de amor que resucita proveniente del seno de su infancia, suelo fértil y nutritivo, que vence la influencia (que se resiste a los efectos materiales) que sobre él y sobre su pueblo ha tenido la tiranía del poder en el devenir histórico.

Las consecuencias de elegir un modo de vida ahistórico pueden, también, delimitarse a través de una oposición de conceptos, según la cual el individuo maltratado por la historia, como los pueblos indígenas de América, si bien ha sido empujado a una existencia marginal, de pobreza, de anulación, de exilio; si ha sido despojado de su oportunidad de ejercer el poder político, económico y social; y si ha sido, en resumen, empujado fuera de la historia, no le ha sido arrebatada sino la ruindad de espíritu con que los poderosos y victoriosos conducen el mundo; no ha sido despojado sino de su capacidad de imponerse sobre sus semejantes, de utilizar la historia como medio de explotación y barbarie y, en consecuencia, no le ha sido quitada de las manos sino la espada de mando que caracteriza la esclavitud. Por otro lado, el haber sido (o al elegir conscientemente, ya que tal vez no pueda hacer otra cosa) arrojado fuera de la cabina de mando del tiempo, le da la oportunidad de encontrar el verdadero significado de la realidad; el haber sido ultrajado en la historia, no le roba la oportunidad de ejercer el poder (en su acepción original, verdadera) fuera del escenario del tiempo, para crear y no para destruir, reinar o matar.

A este descubrimiento conduce, por consiguiente, el realismo social como procedimiento de composición en la obra *Grito en la sombra*: el arte corrige la historia porque no es parte de ella, y puede pervivir en la memoria profunda de los individuos y de los pueblos aun en medio del terror. Es tarea del artista hacer retornar este conocimiento, para que, en consecuencia, exista alguna posibilidad de acabar no solamente con el olvido sino sobre todo con la injusticia.

En un mundo arrasado por el poder esclavista, en una noche oscura y temible como la que atrapa a los niños protagonistas del cuento “Abuelo amarrado”, analogía de la oscuridad de la historia, suma de traición y violencia, no queda sino el refugio del arte. Pero un refugio no es un lugar a donde alguien llega a esperar la muerte, sino el sitio desde donde puede abrigarse

la esperanza de algo mejor. Y cuando el refugio es la lección nutritiva de la infancia, el Tiempo Magno en que un abuelo presentía el daño que se cernía sobre los suyos; cuando el refugio está en la memoria, es decir en el pasado, no se trata de evadir o ignorar todo con cuanto un presente hostil amenaza: más bien, si la esperanza se sostiene en un pasado que vuelve, que debería volver, se trata de una esperanza que mira hacia el futuro, donde la vida tendrá esa valoración más allá de la piel y de la sangre de la cual habla Mircea Eliade.

5.2.1.3 Realismo dialéctico

Este último paso del método explora la oposición del presente y del pasado, respecto de la interrelación de culturas en un ámbito social donde existe una cultura dominante y una cultura dominada.

Desde esta perspectiva, el objetivo de este último aspecto del análisis, fundamentó con base en el contenido de la obra *Grito en la sombra*, cuál es la propuesta ética del autor para la sociedad guatemalteca y en qué modo cimenta la misma en un retorno a los orígenes y tradiciones de su pueblo, en oposición a la maquinaria opresiva del presente.

Según Ernesto Sabato, quien comenta a Nikolay Berdiaeff, “la historia no tiene ningún sentido en sí misma: no es más que una serie de desastres y de intentos fracasados. Pero todo ese cúmulo de frustraciones está destinado a probar, precisamente, que el hombre no debe buscar el sentido de su vida en la historia, en el tiempo, sino fuera de la historia, en la eternidad. El fin de la historia no es inmanente: es trascendente”²²³.

Siguiendo la huella de las anteriores palabras, puede concluirse que la propuesta ética del autor Humberto Ak'Abal, según puede interpretarse por medio del examen realizado para la obra *Grito en la sombra*, no es otra sino el confirmar a la creación poética como el mejor camino para trascender el tiempo histórico y ayudar en lo posible a la formación de una sociedad más justa, recuperando los valores propios de una cosmogonía que valora la vida humana en su conexión intrínseca con el imaginario natural del individuo, sea cual sea su procedencia étnica específica.

Para arribar a esta conclusión, tanto el autor como el estudio realizado, debieron recurrir a una confrontación dialéctica entre el tiempo histórico y la creación poética, en la cual se generó un contraste suficiente entre la hostilidad del primero (caracterizada por hechos de injusticia social, económica, política y otros) y las posibilidades de ahondamiento espiritual que ofrece la segunda.

Sin embargo, en un último esfuerzo por parte de esta investigación, es necesario explicar que el interés principal de *Grito en la sombra*, como de cualquier literatura auténtica, no es sino esa misma realidad hostil que se ensaña muchas veces en destruir cualquier tipo de creación y valores espirituales y míticos. La meta final de la creación por medio de la palabra es la realidad de la cual una vez partió; el objetivo final de crear es retornar a tierra, eternamente,

²²³ Sabato, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires, Seix Barral, 2006, pág. 128

haciendo germinar una valoración moral de la realidad por parte del lector despierto que atiende las palabras que hasta él llegan.

El conflicto dialéctico que funcionó como un nudo irresoluble a lo largo de toda esta investigación debió culminar en una solución práctica que está en manos del posible lector de *Grito en la sombra*. Como se señaló en la Justificación de este estudio, la literatura debe servir para algo a alguien. Alguien que está vivo y desea estarlo aún más. Leer no debería generar odio por el mundo, más bien, debe hacer nacer devoción para luchar por terminar con la esclavitud en todas sus formas.

La perspectiva desde la cual se planteó el análisis de los contenidos simbólicos de la obra *Grito en la sombra*, para terminar estableciendo los procedimientos de tipo pragmático que sostuvieron la composición de esta obra, podía generar ambigüedades interpretativas si no se explicaba con claridad, en este apartado final, que el objetivo de vincular la creación de Humberto Ak'Abal con una forma de vida y una visión del mundo identificadas con el imaginario k'iche' (característico de cosmogonías arcaicas en las que se percibe una estrecha familiaridad entre el ser humano y el universo, cuyo resultado es una valoración de los imponderables valores intangibles míticos y simbólicos que constituyen una cultura) no es un modo de encubrir un desprecio hacia la cultura occidental que no participa de estas categorías de imaginación y vida. Más bien, al contrastar el imaginario maya-k'iche' del cual participa la creación poética de Ak'Abal con la hostilidad del tiempo histórico que ha pretendido socavar dicho imaginario, el objetivo fue generar una acción de cambio precisamente en el modo de vida histórico y temporal, irremediamente real e ineludible para cualquier individuo, sobre todo para quienes, como el autor de *Grito en la sombra*, pertenecen al pueblo k'iche' o a otros pueblos indígenas de ascendencia maya, hablando exclusivamente de Guatemala. Esto último no viene sino a confirmar que la literatura es compromiso precisamente con aquello que la niega: el tiempo, la terrible oscuridad histórica.

La historia contiene el lado oscuro de la condición humana. No tiene sentido, como dice Berdiaeff. Una forma de vida como la que representa a las sociedades dominantes del mundo actual, auspiciada por los constructos temporales, el racionalismo y el falso progreso histórico, no puede sino ser también absurda. Ese es el modo de vida de las sociedades modernas más poderosas, desde que el ser humano perdió la batalla en contra de la esclavitud tecnológica, y los hombres y mujeres de carne y hueso se convirtieron en marionetas de la voracidad económica y el delirio por el poder esclavista de unos pocos tiranos. Pero, si se relee con atención el pasaje citado, la historia, aunque no tiene un sentido, sí puede tener un fin.

El fin de la historia está en manos de los seres humanos que habitan la tierra. La historia probablemente no existe sino como categoría teórica (designación enciclopédica que engloba datos y más datos acerca de violencia, guerras, opresiones, tiranías, traiciones, atropellos e injusticias). Existe la vida y existen los vivos, hombres y mujeres de carne y hueso, como dice Miguel de Unamuno, que trabajan, sufren, gozan, aman, mueren. El fin de la historia está en manos de los seres humanos, no en la historia misma, sino fuera de ella, en una esfera de significado superior, más hondo y amplio, más perfecto. Esta esfera de significados que constituye el horizonte de la historia humana está resguardada en el arte, el reino por

excelencia del espíritu y de la materia, donde todo adquiere sus dimensiones auténticas. La historia tiene un sentido que puede conocerse por medio de los símbolos que la recuperan y cifran.

Antes de alcanzar la conclusión final, fue necesario considerar una última vez esas dos fuerzas que atraviesan la creación poética, y *Grito en la sombra*, en particular, como si de venas y arterias se tratasen: el presente dominador y opresivo y el pasado que vuelve en la imaginación para fermentar la vida.

En *Grito en la sombra* existe un ejemplo clave donde el autor ubica el procedimiento del realismo dialéctico, que le sirve precisamente para mostrar el absurdo de una balanza desequilibrada por el enorme peso de la ceguera histórica avasallando la imaginación y los sentimientos humanos.

Este ejemplo es el cuento-prólogo: “De lengua en lengua”. En este el autor denuncia cómo el peso del tiempo puede en un momento dominar el aliento imaginario de una cultura, el alma viva de símbolos y mitos que nutren la infancia y también la madurez de las personas. Una madre enseña a su hijo que “en el presente” de la luz eléctrica contar historias perdió su sentido, porque “hasta los espantos se han ido” junto con la luz del ocote, objeto que entrañaba con mucha más verdad los valores originales del pueblo de los protagonistas. Pero, un momento después, esta madre también le dice a su hijo, que en ese precioso instante adquiere la responsabilidad del artista, que es su misión contar de nuevo todas las historias que ella ya no puede contarle. Parte de su deber es encontrar la forma de derrotar a la luz eléctrica y todo lo que represente el dominio sobre su tradición original. Pero el creador no es un guerrero que destruya el ámbito negativo que ha impedido a su cultura desarrollarse naturalmente. El creador es quien, en medio de la destrucción, logra encontrar los medios para sobreponerse a esta, y reconstruir a pesar del presente la tradición de sus mayores.

En otras palabras, la imaginación no debe buscar una forma mayor de brutalidad y dominación que repare los atropellos sufridos; la madre (que podría simbolizar el imaginario étnico mismo) no incita a su retoño a destruir aquello que malogró su tradición: más bien, lo ilumina para que, en el fango mismo de la historia, encuentre la forma de transmitir su legado poético a sus hijos.

El pasado retorna para hacer germinar del presente el futuro. El símbolo re-constructor del imaginario, proveniente del pasado, debe reconstruir, también, el presente, es decir, la sociedad donde el poder ejerce su tiranía. La creación auténtica no debe evadir la responsabilidad que tiene con la hostilidad de la sociedad destructora que la niega. La literatura se debe a la realidad, y hacia ella debe volver. Solamente así se soluciona esa confrontación dialéctica entre la historia y la imaginación. En palabras de Octavio Paz, en *El arco y la lira*: “Si la fecha mítica no se inserta en la pura sucesión, ¿en qué tiempo pasa? La respuesta nos la dan los cuentos: “Una vez había un rey...”. El mito no se sitúa en una fecha determinada, sino en “una vez...”, nudo en el que espacio y tiempo se entrelazan. El mito es un pasado que también es un futuro. Pues la región temporal en donde acaecen los mitos no es el ayer irreparable y finito de todo acto humano, sino un pasado cargado de posibilidades, susceptible de actualizarse. El

mito transcurre en un tiempo arquetípico. Y más: es tiempo arquetípico, capaz de re-encarnar. (...) El mito es un pasado que es un futuro dispuesto a realizarse en un presente”²²⁴.

²²⁴ Paz, op. cit., pág. 62

Conclusiones

- Todo proceso semiótico necesita de un emisor, un mensaje (con un código y un canal pertinentes) y un receptor. Así también el proceso de simbolización necesita de un autor, un signo de grado compuesto (lengua-denotación y significado-connotación) u obra literaria y un lector (o lectores) que recibiendo el mensaje poético identifiquen su pertenencia a la realidad concreta (referente).
- La obra literaria *Grito en la sombra* presenta el símbolo de la recuperación del pasado, perteneciente a la corriente mítica del eterno retorno, en estas cuatro facetas: evocación de la infancia; recuerdo de las enseñanzas de una madre y de una tradición; reflexión y crítica de la historia, y recuento de la vida tradicional del pueblo maya k'iche' (evocación del imaginario cultural original). Este símbolo se caracteriza por redimensionar a los seres humanos según su relación con los contenidos imaginarios que sostienen la realidad concreta de la cultura a la cual pertenecen, actuando así como denuncia y resistencia ante la hostilidad del tiempo histórico.
- *Grito en la sombra* es una creación artística comprometida con la realidad guatemalteca. Su compromiso está cimentado en que la semiosis simbolizadora que la constituye, aprehende, en un único e indivisible proceso estético, la subjetividad del autor como individuo y la objetividad de la realidad cotidiana que este observa y recrea.
- El compromiso de la colección de cuentos *Grito en la sombra* no padece la necesidad de sostenerse en ideología política o doctrina social alguna. Su base sólida es la imaginación poética como instinto individual y el descubrimiento de la validez universal del imaginario cultural del pueblo indígena maya-k'iche'.
- *Grito en la sombra* es una creación artístico-literaria, constituida por signos lingüísticos cuya validez dentro de la sociedad guatemalteca se fundamenta en la correspondencia de los campos semánticos que pueden hallarse en la obra con la semiosfera propia de la vida real del pueblo indígena maya-k'iche'. En otras palabras, la realidad simbólica propia de la sociedad guatemalteca, es la fuente nutricia de los planos denotativo y connotativo de la obra *Grito en la sombra*.
- La semiosis o proceso de comunicación que inicia con la expresividad contenida en los signos lingüísticos que forman la materialidad de *Grito en la sombra*, se convierte en simbolización efectiva dentro de un nivel pragmático donde el lector cumple un papel fundamental: de recepción, interpretación y conciencia acerca de lo leído.
- Cuando el lector completa el proceso de lectura y tiene la aptitud de insertar el mensaje del autor en la realidad que lo rodea, descubre que la recuperación del pasado es un símbolo ya presente y vivo dentro de esa misma realidad, que es la fuente de donde el autor lo ha tomado. Así identifica plenamente la labor literaria con la vida real y tiene noticia clara del compromiso existente entre una y la otra.
- El símbolo de la recuperación del pasado, inserto en la vida real, funciona como resistencia ante la voracidad del tiempo histórico, corrompido por los sucesos del poder anulador (esclavitud) de la libertad del individuo; resistencia, además, ante el

frenesí del mundo material, frente al cual la literatura propone una vida fundamentada en los valores primordiales cuya lección llega hasta los seres humanos a través de los mitos y la naturaleza.

Fuentes de Información

Marco conceptual

Bibliografía

- Bobes Naves, María del Carmen. *Gramática del “Cántico”: análisis semiológico*. Barcelona, Planeta, 1975.
- Camayd Freixas, Erick. *Etnografía imaginaria: historia y parodia en la literatura hispanoamericana*. Guatemala, F&G Editores, 2012.
- Choi, Jinsook. “El uso de los dos idiomas español y k’iche’ en Momostenango” en: *La comunidad Maya K’iche’ de Santiago Momostenango*. Guatemala, Maya Wuj, 2011.
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Barcelona, Ediciones Altaya, 1994.
- Halliday, Michael. *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*. Colombia, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Maceiras, Manuel. *Metamorfosis del lenguaje*. España, Editorial Síntesis, 2002.
- Parkinson Zamora, Lois. *La construcción del pasado. La imaginación histórica en la literatura americana reciente*. México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Russell, Bertrand. *Autoridad e individuo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1949.
- Sabato, Ernesto. *La resistencia: una reflexión contra la globalización, la clonación, la masificación*. Barcelona, Seix Barral, 2003.
- Urbina, Nicasio. *La significación del género: estudio semiótico de las novelas y ensayos de Ernesto Sabato*. Miami, Editorial Universal, 1992.

Trabajos de tesis

- Álvarez Arriola, Agustín. *De símbolos y mitos en tres cuentos de La isla de las navajas, de Mario Monteforte Toledo*. Guatemala, USAC, 1999.
- Ambrocio de Bernardino, Alejandrina. *Estudio semiológico de Soluna de Miguel Ángel Asturias con base a la propuesta de Wilfred Guerín*. Guatemala, USAC, 2007.
- Cardona Mazariegos, Ruth Nohemí. *El símbolo en la novela El salvador de buques, de Rodrigo Rey Rosa*. Guatemala, USAC, 2007.
- Galindo Retana, Ingrid Azucena. *Análisis semiótico de la novela de Máximo Soto Hall: El problema*. Guatemala, USAC, 1994.
- García Chavarría, Wilfredo Rodrigo. *Función del mito del eterno retorno en el relato de los héroes Hunajpú e Ixbalanqué al enfrentarse con los señores de Xibalbá*. Guatemala, USAC, 2006.
- García González, Jorge Gerardo. *Manuel José Arce: La teatralidad de la rebelión*. Guatemala, USAC, 2009.
- Pérez Sánchez, Ingrid Janeth. *Estudio semiótico de la novela testimonial Mujeres en la alborada, de la guatemalteca Yolanda Colom*. Guatemala, USAC, 2009.

- Portillo Cabrera de Riley, Edna Friné. *La simbología para la explicación del eterno retorno en Aura*, de Carlos Fuentes. Guatemala, USAC, 1992.
- Tobar, Gladys. *Análisis semiótico de El alhajadito*, de Miguel Ángel Asturias. Guatemala, USAC, 1992.

Fuentes electrónicas

- Tesis: *La simbología para la explicación del eterno retorno...*: http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/07/07_0741.pdf
- Tesis: Manuel José Arce: *La teatralidad de la rebelión*: http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/07/07_1970.pdf
- Universidad de Antioquía: http://docencia.udea.edu.co/bibliotecologia/seminario-estudios-usuario/unidad4/estado_arte.html

Marco contextual

Bibliografía

- Ak'Abal, Humberto. *Con los ojos después del mar*. Guatemala, Praxis, 2000.
- Carmack, Robert. "Una historia breve de Momostenango" en: *La comunidad maya k'iche' de Santiago Momostenango*. Guatemala, Maya Wuj, 2011.
- Editorial Televisa. *Almanaque mundial 2002*. México, Editorial Televisa, 2002.
- Editorial Televisa. *Almanaque mundial 2003*. México, Editorial Televisa, 2003.
- Galeano, Eduardo. *Los hijos de los días*. Barcelona, Siglo XXI, 2012.
- Gispert, Carlos; et al. *Enciclopedia Autodidacta Océano*. Barcelona, OCEANO, 1986.
- Misión de las Naciones Unidas en Guatemala. *2001 Año de las Naciones Unidas del Diálogo entre Civilizaciones*. Guatemala, Minugua, 2001.

Fuentes electrónicas

- Entrevista a Humberto Ak'Abal por Gustavo Adolfo Montenegro: <http://www.literaturaguatemalteca.org/montenegro2.htm>
- Premio Cervantes para Álvaro Mutis: http://www.mcu.es/premiado/busquedaPremioParticularAction.do?action=busquedaInicial¶ms.id_tipo_premio=90&layout=premioMiguelCervantesPremios&cache=init&language=es
- Resumen de la historia de Guatemala: http://news.bbc.co.uk/1/hi/spanish/latin_america/newsid_3249000/3249899.stm

Marco teórico

Bibliografía

- Barthes, Roland. *La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós, 1990.
- Camus, Albert. “Carnets I” en: *Obras Completas. Ensayos*. Traducción de Federico Carlos Sáinz de Robles. México, Aguilar, 1973.
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Barcelona, Ediciones Altaya, 1994.
- García Berrio, Antonio. “Sobre la estructura imaginaria del valor poético: la proyección textual de los signos”. En: *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1994.
- Lara Romero, Gladys. “Lenguaje e interpretación sociocultural” en: *Discurso e imaginario, poder e identidad: posibilidades de la interdisciplina en la investigación social*. Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2006.
- Lledó, Emilio. *Lenguaje e historia*. Madrid, Taurus, 1996.
- Marchese, Angelo, y Joaquín Frradelas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Madrid, Ariel, 1987.
- Oviedo Hernández, Álvaro, y Óscar Useche Aldana. “Poder, política y construcción de sujetos” en: *Discurso e imaginario, poder e identidad: posibilidades de la interdisciplina en la investigación social*. Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2006.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Russell, Bertrand. *Autoridad e individuo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949.
- Sabato, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires, Seix Barral, 2006.
- Savater, Fernando. *Diccionario filosófico*. Barcelona, Ariel, 2007.
- Velázquez Rodríguez, Carlos Augusto. *Teoría de la mentira*. Guatemala, Eco Ediciones, 2006.

Marco metodológico

Bibliografía

- Barthes, Roland. “El análisis retórico”. En: *Literatura y sociedad. Problemas de metodología en sociología de la literatura*. Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1971.
- Marchese, Angelo, y Joaquín Frradelas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Madrid, Ariel, 1987.
- Romera Castillo, José. “Teoría y técnica del análisis narrativo”. En *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1999.
- Talens, Jenaro. “Práctica artística y producción signficante”. En: *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1999.

- Velázquez Rodríguez, Carlos Augusto. *Teoría de la mentira*. Guatemala, Eco Ediciones, 2006.

Marco operativo

Bibliografía

- Ak'Abal, Humberto. *Grito en la sombra*. Guatemala, Artemis Edinter, 2001.
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Barcelona, Ediciones Altaya, 1994.
- Lledó, Emilio. *Lenguaje e historia*. Madrid, Taurus, 1996.
- Manguel, Alberto. *Una historia de la lectura*. Madrid, Alianza Editorial, 2009.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Romera Castillo, José. "Teoría y técnica del análisis narrativo". En *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1999.
- Russell, Bertrand. *Autoridad e individuo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1949.
- Sabato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires, Seix Barral, 2000.
- Sabato, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires, Seix Barral, 2006.
- Sabato, Ernesto. *La resistencia: una reflexión contra la globalización, la clonación, la masificación*. Barcelona, Seix Barral, 2003.
- Talens, Jenaro. "Práctica artística y producción significativa". En: *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1999.
- Unamuno, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. Buenos Aires, Losada, 2008.
- Velázquez Rodríguez, Carlos Augusto. *Teoría de la mentira*. Guatemala, Eco Ediciones, 2006.