

Blanca Rivera Garcia de Callejas

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central

LA IRONIA EN LAS
TRADICIONES DE GUATEMALA
DE JOSE BATRES Y MONTUFAR

Asesora: Licenciada Margot Alzamora M.



Universidad de San Carlos de Guatemala
FACULTAD DE HUMANIDADES
Departamento de Letras

Guatemala, noviembre de 1979

DL

07

T (709)

Este estudio fue presentado por el autor como trabajo de tesis, requisito previo a su graduación de Licenciada en Lengua y Literatura Española e Hispanoamericana.

Guatemala, Noviembre 1979

INDICE GENERAL

	Página
INTRODUCCION.....	1
I. ESTRUCTURA DEL CORPUS VERSUAL TRADICIONES DE GUATEMALA	3
II. DON PABLO.....	9
II.1. Estructura del relato	9
II.2. Polisemias en la expresión verbal, en las acciones, en los actantes	40
III. LAS FALSAS APARIENCIAS	51
III.1. Estructura del relato	51
III.2. Polisemias en la expresión verbal, en las acciones, en los actantes	64
IV. EL RELOX	73
IV.1. Estructura del relato	73
IV.2. Polisemias en la expresión verbal, en las acciones, en los actantes	100
V. CONFRONTACION DE LOS TRES RELATOS.....	113
VI. CONCLUSIONES	121
VII. BIBLIOGRAFIA.....	123

ABREVIATURAS

Para facilitar la identificación de los relatos referidos adopté las abreviaturas siguientes:

D.P.	Don Pablo
L.F.A.	Las Falsas Apariencias
E.R.	El Relox

Los números Cardinales se emplearon para las citas bibliográficas.

INTRODUCCION

En mi primer acercamiento al corpus versual, **Tradiciones de Guatemala**, llamó mi atención la gama de elementos irónicos que integran su estructura y se impuso en mí una urgente necesidad de explorarla y conocerla.

Es fácil intuir en la obra batresiana una íntima comunicación entre el autor y su pueblo. Todo aquello que pensó, sintió, y escribió está arraigado en una o en otra forma en la idiosincrasia del guatemalteco y especialmente en el chapín. Se puede constatar en **Tradiciones de Guatemala**, una alternación entre agudeza y emoción que el autor combina con breves incursiones y comentarios sobre hechos ocurridos en la Guatemala diezochesca. Al incorporar a su retablo versual un conjunto de tipos populares, no pretendió herir sino imprimir un perfil nacionalista. En este desfile de figuras humanas pone de manifiesto la desvergüenza, la adulación, la falsedad, la hipocresía de su sociedad coetanea. Sus versos tienen vigencia; hay en ellos una encarnación de lo popular, de lo costumbrista, de lo humano y de lo nuestro. Al incorporar lo popular a su temática le imprimió un sello comunitario; al dar participación a lo costumbrista le dio una tónica intimista; al acercarse a las grandes realidades que aprisionan al hombre los hizo humanos y al caracterizar los rasgos del chapín, los hizo nuestros. Por ellos la obra de Batres y Montúfar puede considerarse, comunitaria, intimista, humana y nuestra.

Como una mínima contribución de acercamiento a un poeta guatemalteco desarrollo el presente trabajo de tesis que la Facultad de Humanidades demanda como requisito previo a la obtención del grado académico de Licenciado en Lengua y Literatura Española e Hispanoamericana.

Para la elaboración de dicho trabajo consulté varias ediciones de

Tradiciones de Guatemala, y adopté la última del 25 de julio de 1966, porque comparada con las anteriores ofrece una variante. En todas las ediciones consultadas aparecen tres relatos versuales: Don Pablo, Las Falsas Apariencias y El Relox. En esta última una nota indicatoria aclara que el autor dejó inconcluso El Relox por muerte prematura y que don Salvador Barrutia lo concluyó. La presencia de este nuevo relato la hace diferente a las anteriores. Como mi interés estaba motivado por la otra batresiana no me detuve en la conclusión de Barrutia.

Después de mi particular detenimiento en el material literario elaboré la hipótesis siguiente:

LA ESTRUCTURA IRONICA EN LOS RELATOS EN VERSO DE JOSE BATRES Y MONTUFAR OBEDECE A LA PRESENCIA DE ELEMENTOS POLISEMICOS QUE AL ENCONTRARSE CON ELLOS NUESTRO PENSAMIENTO GIRA Y CONFIERE A LA SECUENCIA NARRATIVA UNA DIRECCION NUEVA Y SORPRESIVA.

Este trabajo no hubiera podido realizarse sin la valiosa asesoría de la Licenciada Margot Alzamora Méndez a quien agradezco profundamente. Hago patente mi agradecimiento a mis profesores Licenciado Ricardo Estrada (Q.E.P.D.) y Licenciada Margarita Carrera de Wever quienes sabiamente lograron acercarme al mundo literario y al Licenciado Rodolfo Yraheta quien al brindarme parte de su tiempo me proporcionó toda la orientación y ayuda necesaria.

I. ESTRUCTURA DEL CORPUS VERSUAL: TRADICIONES DE GUATEMALA

I.1 Análisis de su estructura

“La obra literaria ofrece dos aspectos: es al mismo tiempo una historia y un discurso. Es historia en el sentido de que evoca una cierta realidad, acontecimientos que habrían sucedido, personajes que desde este punto de vista, se confunden con los de la vida real. Esta misma historia podría habernos sido referida por otros medios: por un film, por ejemplo; podríamos haberla conocido por el relato oral de un testigo sin que ella estuviera encarnada en un libro. Pero la obra es al mismo tiempo discurso: existe un narrador que relata la historia y frente a él, un lector que la recibe. A este nivel, no son los acontecimientos referidos los que cuentan, sino el modo en que el narrador nos lo hace conocer. (1)

Por consiguiente para comprender un relato no es suficiente desentrañar la historia, es importante también reconocer los encadenamientos horizontales del hilo del discurso. Es preciso recordar que en un relato todo es funcional, hasta el más mínimo detalle. Todo lo que aparece anotado en el discurso tiene valor, aunque a simple vista parezca insignificante.

Para analizar la estructura de **Tradiciones de Guatemala**, me situé desde un doble punto de vista: desde el enunciado que implica lo meramente hablado y desde la enunciación que contempla no sólo la expresión verbal, sino al relator o sea al que habla o escribe; al receptor quien percibe el mensaje y el contexto en el cual están vinculados los dos aspectos anteriores. Desde esta particular visión lle-

(1) Todorov, Tzvetan. *Las categorías del relato literario en Análisis estructural del relato*, Pág. 155. Argentina: Editorial Tiempo Contemporáneo. 1974.

qué a considerar que los tres relatos versuales que integran el corpus que estudio, tienen la misma estructura y que tanto las proposiciones como las secuencias, obedecen a un sistema de funciones hábilmente hilvanadas, las cuales plantean, argumentan y resuelven graciosamente la problemática en la sucesión de los relatos analizados. La articulación de estas funciones puede ser nominada de la forma siguiente:

- a) función de normalización del relato;
- b) función de planteo del problema;
- c) función disyuntiva.

1.2. Articulación de las funciones

Antes de entrar a explicar las articulaciones, daré algunos conceptos de función:

“Función: es la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación para el desarrollo del cuento en su totalidad.” (2)

“Función de un elemento de la obra es su posibilidad de entrar en correlación con otros elementos de esta obra y con la obra total.” (3)

Por consiguiente la función es una unidad de contenido, es lo que quiere decir un discurso, lo que lo constituye en unidad formal y no la forma como está dicho.

Al tratar de establecer la linealidad de los relatos, éstos han presentado constantes de construcción y las funciones se manifiestan

(2) Prop, Vladimír en *Morfología del cuento Folklórico*, cita por Chertudi, Susana, *El cuento Folklórico*, Pág. 43. Argentina: Editorial Centro Editor de América Latina, S.A. 1967.

(3) Todorov, Tzvetan *Op. C. C.*, Pág. 155.

articuladas en las secuencias.

En la primera función el auto-narrador, nos sitúa dentro de un discurso personal y nos pone en evidencia acerca de algo que quiere comunicarnos. En la segunda función nos plantea una problemática a resolver. En la tercera función el problema es resuelto graciosamente. Esta última función es muy importante pues conlleva los elementos disyuntivos que generalmente son de carácter polisémico y al encontrarse con ellos nuestro pensamiento cambia lo rectilíneo del discurso y el relato se transforma en un relato dislocado.

El vocablo **disyuntor**, no es usado en el presente trabajo como separador, sino como un elemento o varios elementos que ofrecen dos o más significaciones. Es decir que la función disyuntiva ofrece una opción entre dos sentidos, el que en sí presenta el discurso y el que le otorga el lector.

1.3. Análisis del título

Tradiciones de Guatemala

El Dr. Francisco Albizúrez Palma considera que: "Al descomponer la construcción en sus elementos constitutivos, se encuentra:

un núcleo nominal: tradiciones
un modificador directo: de Guatemala

La palabra central, el núcleo, apunta hacia aquello que el poeta asume como directriz de sus relatos y como asunto de los mismos. Se propone el autor contarnos algo que viene del pasado: la palabra tradición un algo alejado del presente y traído hasta él." (4)

(4) Albizúrez Palma, Francisco. *Estudios sobre literatura guatemalteca*, Pág. 13. Guatemala: Editorial Piedra Santa, 1963.

Partiendo de lo argumentado por el Dr. Albizúrez Palma, el vocablo **tradicción** implica algo evocado, algo que viene del pasado y que el autor lo hace presente. El complemento preposicional, de Guatemala, nos sitúa en un ámbito cercano y definido.

En toda la obra batresiana encontramos repetidas veces el amor que Batres tuvo hacia el pasado, la predilección por recrear personajes tipos, usos, costumbres, formas de lenguaje y creencias de la época colonial. Lo más importante es que esta evocación va dirigida no a un ámbito desconocido, sino a algo cercano como es lo nuestro. El autor volvió los ojos a la historia patria poblada de sugerencias inmediatas y con su narrar sabroso nos hace cómplices de su inquietud y nos vemos invitados a contemplar en forma viva y directa la realidad representada. Considero que la impresión que el corpus versual suscitó entre sus contemporáneos no es la misma que produce en los lectores actuales, pero su actitud dominante la que lo define con fisonomía distintiva, la del humor y la de la ironía, siempre estará vigente. Esta ironía le permite censurar sin ser agresivo y poner de manifiesto lo grotesco sin obligarnos a lanzar una carcajada; es decir disfrazar la agresividad con la sonrisa. Y es que estas dos formas de expresión son bases constitutivas de la sátira. "Algunas veces será suficiente expresar lo que debiera ser, simulando creer que esa es la realidad, y en esto consiste la ironía; otras, en cambio, se describirá minuciosamente lo que es, fingiendo creer que realmente así deberían ser las cosas. Este es el procedimiento usado más frecuentemente por el humor, que por esta definición viene a ser el reverso de la ironía. Una y otro son formas de la sátira." (5)

A veces parece regocijarse ante el espectáculo que le brindan la ingenuidad o la picardía de sus antepasados; en otras se manifiesta admirado frente a las "doncellas sin mancilla", discretas, circunspectas o descaradas; o ante un hombre de honor que resuelve sus lances amorosos con arrebatos verbales o con el sable.

(5) Bergson, Henri. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Pág. 101. Editora Nacional, 1972. México, D.F.

Y es que "la táctica irónica viene a ser lo contrario de la del admirador o del crítico ingenuos: el ironista elogia el error como si fuera un acierto; canta loas al vicio como si se tratara de una virtud; alaba al fanfarrón; felicita al necio; se descubre ante el patán; proclama genio al escritorzuelo mediocre. El ironista guarda para sí su juicio desfavorable. Se agazapa tras su mentida opinión, y hábilmente, de rato en rato, deja traslucir su pensamiento real, negativo." (6)

1.4. Integración del corpus versual

El corpus de **Tradiciones de Guatemala**, está integrado por tres relatos versuales denominados: **Don Pablo**, **Las Falsas Apariencias** y **El Relox**.

El corpus analizado corresponde a la última edición de 1966, en ella se encuentra un relato más el cual es la conclusión de **El Relox** que en todas las ediciones aparece inconcluso. El autor de este último relato es Salvador Barrutia. Como el autor no es el mismo, encontré necesariamente variantes. Esto me obligó a no analizar dicho relato pues aunque el autor intentó imitar al poeta Batres, siempre hay diferencias y ello radica en los elementos polisémicos y en la distribución de los signos de puntuación.

1.5 Caracteres formales

Los tres relatos están escritos en octavas reales y por consiguiente el sistema de versificación está constituido por versos endecasílabos. La **octava real**, llamada también octava rima; es una estrofa de ocho versos endecasílabos. Los primeros seis versos tienen rimas alternas, ABABAB, y los dos últimos forman un pareado con un nuevo elemento de rima, CC. El desarrollo de la octava busca una disposición

(6) Marcos, Victoria. *Ensayo preliminar sobre lo cómico*. Pág. 144. Buenos Aires: Editorial: Losada, 1958.

simétrica en el curso sintáctico, con un corte manifiesto, incluso a veces, en algunos casos, con signos de puntuación después de cada pareja de versos o, lo que es más frecuente, después del cuarto verso. De esta manera se establece una breve pausa rítmica. Por su carácter la octava real es una forma de poesía elevada y noble, especialmente propia de la épica y la lírica de gran alcance, pero su empleo en asuntos inferiores tiene la intención de lograr un contraste artístico.

La métrica y la rima en los versos de Barrutia es igual a la de Batres, la diferencia se encuentra a nivel de acentos y pausas versuales. Barrutia generalmente no hace descensos de registro a la altura del cuarto verso, y los acentos son variables, esto contribuye a que el ritmo se perciba diferente. Importante es recordar que la rima no es simplemente repetición de sonidos, sino repetición de sonidos terminales. Rima es la homofonía de la última vocal acentuada y de los fonemas que eventualmente le siguen. La rima no es un instrumento, o un medio subordinado a otra cosa. Cohen dice: "Es un factor independiente, una figura que se añade a las demás. Y como la de éstas, su verdadera función solo aparece al ponerla en relación con el sentido." (7)

(7) Cohen, Jean. *Estructura del lenguaje poético*, Pág. 77. Madrid. Editorial: Gredos, 1977.

II. DON PABLO

II.1 Estructura del relato

La estructura del texto está basada en secuencias inter-relacionadas las cuales confieren al relato una tónica unitaria. El autor-narrador dividió el presente cuento versual en dos partes. En la primera nos da información detallada de un hecho a suceder y al mismo tiempo la consumación del mismo. En la segunda, mediante un sistema de oposiciones pone en evidencia a los actantes frente a sus victimarios y les aplica el castigo.

Al establecer la relación autor-lector, encontramos que el discurso sufre una desviación; el narrador enfoca su discurso desde dos puntos de vista: el discurso puramente verbal y el discurso valorativo; si ahondamos más encontramos un discurso al que podemos nominar invocativo-apelativo. En este doble enfrentamiento, Batres penetra con profundidad mágica en su mundo circundante. Los acontecimientos presentados no son tomados desde lo simplemente narrado, sino desde el punto de vista de la enunciación o sea la particular manera como el autor-narrador presenta los hechos y como nosotros desde el punto de vista de lectores virtuales los percibimos. En numerosas ocasiones desdeña la uniformidad lineal del relato para hacer alusiones a la política de sus días o a las debilidades espirituales de su siglo. Estos males por ser generalizados es probable que lo alcanzaran; entonces la burla se afina y la ironía se acentúa.

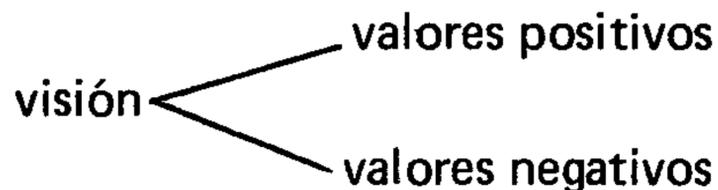
Dentro de esta estructura particular del relato me detendré a analizar; la visión, la intriga y el proceso del desarrollo de la acción.

II.1.1 Visiones en el relato

En todos los relatos, no importa la índole de éstos las visiones jue-

gan un papel muy importante. Todorov dice: "En literatura, nunca estamos ante acontecimientos o hechos brutos, sino ante acontecimientos presentados de determinada manera. Dos visiones diferentes del mismo hecho lo convierten en dos hechos distintos. Todos los aspectos de un objeto se determinan mediante la visión que de él nos es ofrecida." (8)

Considerando lo dicho por Todorov, las visiones literarias no se refieren a lo que el lector percibe realmente en su particular enfrentamiento con la obra literaria, sino a la percepción que radica en la obra misma y que es presentada de una manera distinta a la de sus otros elementos constitutivos. Por consiguiente al enfrentarnos con **Don Pablo**, además de la presencia permanente de la subjetividad del autor detrás del filo del humor o de la ironía, hay frecuentes intervenciones del personaje-narrador, ésto conduce a que la visión sobre el relato arroje como consecuencia una dualidad perfectamente perceptible:



Dentro de este sistema de oposiciones el autor enfrenta los hechos ocurridos en la política y en la sociedad guatemalteca. En su afán de corregir y enmendar las deficiencias morales encontradas en la sociedad que lo rodea, hace que su discurso adquiera una tónica pedagógica. En sus añoranzas del pasado hace señalamientos evocativos:

(8) Todorov, Tzvetan. *El análisis del discurso literario en: ¿Qué es el estructuralismo?*, Pág. 112. Argentina: Editorial Losada, 1971.

Entonces era todo muy distinto:
todo era sobriedad, todo mesura;
apenas se tomaba vino tinto,
apenas se ostentaba la hermosura,
apenas se salía del recinto
de la estrecha, estrechísima clausura
de la casa materna, y no a paseo,
sino a misa mayor y al jubileo.

(D.P., p.12)

Con frecuencia interrumpe su relato y desliza su opinión la cual encaja en la secuencia narrativa o intercala referencias personales. Así vemos como surgen: pronombres personales, "yo", "vosotras"; posesivos, "mi", "sus" y vocativos. Cada uno de estos elementos son índices señaladores del proceso de la enunciación.

No hablo con vos, lectoras bellas mías,
pues sé que no sois de esas descaradas
que a la faz de sus madres o de sus tías
hacen gala de estar enamoradas,
sino de aquellas de los viejos días,
circunspectas, discretas, recatadas,
de que habemos hablado, cual lo muestra
vuestra beldad, la gentileza vuestra.

(D.P., p. 13)

Lo particularmente narrado puede tomarse como un pretexto para desbordar su ironía, puesto que ésta nace de la violenta oposición que se produce entre lo lógicamente dicho y lo verdaderamente mentado, puesto que lo que se dice no es precisamente lo que se quiere decir, sino que tiene una significación contraria a la aludida en el texto.

Sus frecuentes digresiones no se refieren simplemente a desvia-

ciones del discurso para hacer ostentación de gala retórica, sino que detrás de ellas encontramos agazapada a la figura del narrador, que desde la enunciación se dispone a hacer comparaciones y reflexiones sobre la naturaleza humana; algunas veces sus saetas van dirigidas al gobierno de turno a quien critica y censura por sus malos manejos; en otras su discurso se torna apelativo y en forma directa se dirige a las lectoras como si fueran sus verdaderas interlocutoras:

Amables damas, que leeís gustosas
alguna u otra alegre anecdotilla
de aventuras galantes y amorosas,
con tal que sea púdica y sencilla
(pues sé que sois honestas y virtuosas,
almas puras, doncellas sin mancilla!)

(D.P., p. 9)

La apreciación acerca de la mujer casi siempre se manifiesta negativa. En su particular señalamiento, no se refiere a pasajes de su vida íntima, sino a la vida de su pueblo. Su visión sobre lo narrado oscila entre censura y aprobación; sarcástica la una, cordial la otra, aparecen siempre paralelas.

No son así mis jóvenes lectoras,
que no pierden a nadie, ni se envidian,
ni lanzan miradillas seductoras,
ni tienden redes, ni al amor convidan:
que si el talle o el cuello nos descubren,
es por descuido y presto se lo cubren.

(D.P., p. 33)

Se puede observar con claridad una disposición desapasionada, benévola y ligeramente amarga del que ve con sabor acre la poca viabilidad de sus deseos de convivencia. Con esta particular forma de narrar Batres no sólo nos informa sobre la realidad exterior del discurso,

sino nos introduce en la estructura profunda, desde donde nos hace constantes reflexiones acerca del mundo que le tocó vivir. No se le puede considerar político, pero con frecuencia denuncia lacras que pesan sobre la patria.

¿Qué más dijera el jefe del Estado,
hablando de las rentas nacionales,
si de la patria el hueso le ha tocado
cuya carne tocó a los liberales?

(D.P., p. 34)

El entretrejimiento de estos elementos narrativos hacen de la estructura de **Don Pablo** una estructura compleja siendo lo esencial la plasmación de un mundo concreto y humano.

II.1.2 Intriga

La intriga del cuento versual que analizamos es sencilla y breve ¿Qué es la intriga? La intriga nace de la relación de los actantes y sus funciones. En el curso del presente trabajo seguiré usando el término **función** conforme a la concepción de Vladimir Propp, quien lo atribuye, a las acciones y acontecimientos que agrupados en secuencias constituyen un relato. El término **actante** está íntimamente vinculado al término **función**. G.J. Greimas apoyándose en Propp conceptúa al personaje como algo funcional y dice: "Los personajes se definen, por las esferas de acción en las cuales participan, estando constituidas estas esferas por las funciones o haces de funciones que les son atribuidas." (9)

Para mejor comprensión y análisis de **Don Pablo** hago una distribución de los actantes y las funciones que aparecen en el relato versual.

(9) Greimas, A.J. *Semántica Estructural*, Pág. 267 Madrid. Editorial: Gredos, 1976.

LOS ACTANTES	LAS FUNCIONES
Los amantes	Engañan Desobedecen
Los padres	Son burlados Sorprenden
Los verdugos	Castigan

La trama que constituye la intriga es sencilla.

Don Pascual del Pescón tiene un hijo llamado Don Pablo. Don Diego de la Mella y Doña Luisa, su esposa, tienen una hija llamada Isabel. Don Pablo e Isabel se enamoran y fijan una entrevista en casa de Isabel. La entrevista se realiza clandestinamente a las doce de la noche. Los amantes son sorprendidos por doña Luisa. Don Pablo huye e Isabel es llevada a un convento. Don Pascual lleva a Don Pablo a un Monasterio y éste muere a consecuencias de un terremoto. Don Pascual del Pescón muere por caminar con calentura sin camisa. Don Diego de la Mella por ir con catarro a misa. Doña Luisa por intrigas de sus parientes. Isabel termina de portera en el convento y adopta el nombre de Escutufina de la Circunsición.

II.1.3. Desarrollo de la acción

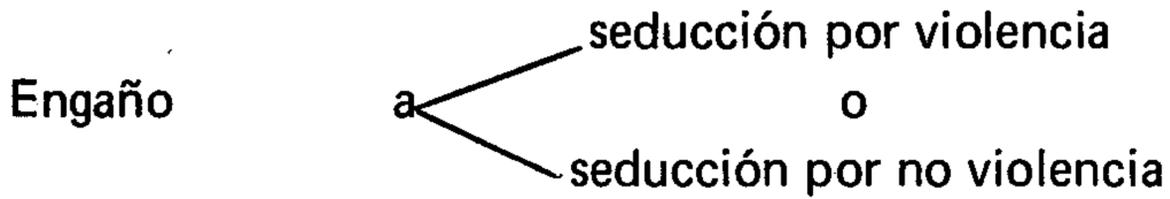
La secuencia del relato versual presenta tres acciones básicas que actúan como núcleos decisivos en el desarrollo de la acción. Cada uno de estos núcleos necesita del otro; cada uno ofrece una alternativa o se sigue un camino o se sigue otro. Dichos núcleos son los siguientes:

EL ENGAÑO

LA SORPRESA

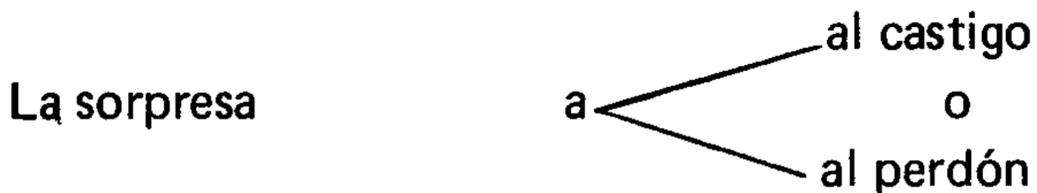
EL CASTIGO

El engaño puede conducir a:



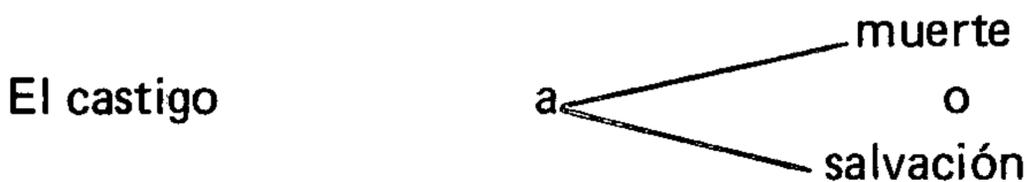
En el relato la acción se resuelve por la no violencia.

La sorpresa puede conducir:



En el relato la sorpresa conduce al castigo.

El castigo puede conducir a la muerte o a la salvación:



En el relato se resuelve por la muerte.

Después de haber presentado el desarrollo de la acción esquemáticamente, entraré a analizar los núcleos.

II.1.3.1 El engaño

En la estructura del presente relato el engaño es el primer núcleo que aparece a nuestra vista. Los actantes que intervienen e integran el núcleo adoptan las siguientes situaciones opuestas:

víctima	←-----→	victimario
engañador	←-----→	engañado
burlador	←-----→	burlado

Cuando el personaje narrador nos presenta al personaje central pone en relieve las características inmanentes del engañador:

Era mozo excelente y estimado,
de buen brío, de gala, de maneras,
liberal, comedido y esforzado,
enemigo de libros y tonteras,
de buen humor, chistoso, enamorado,
que escogía muchachas como peras,
osado y atrevido como un diablo,
y ese hijo llamábase don Pablo.

(D.P., p. 14)

En la seducción no premeditaba la escogencia, seleccionaba a las mujeres como peras, es decir frutas jugosas y halagadoras al paladar. El autor pudo emplear otro símil más elegante o una imagen visual más adecuada, pero a don Pablo no le gustaba lo que veía, sino lo que gustaba.

La devota, la alegre, la casada,
la huérfana, la viuda, la doncella
se la tenía in petto recetada,
con tal que joven fuese y fuese bella.
No acostumbraba reparar en nada
para lograr el fin de triunfar de ella,
y ya habían servido a sus desmanes,
azoteas, jardines y zaguanes.

(D.P., p. 15)

Encontramos siempre el mismo sistema de oposiciones que rige a todas las estrofas: la devota frente a la alegre; la casada frente a la doncella. En la persecución de sus víctimas olvidaba los valores morales y las condiciones sociales y civiles. Nada se oponía a sus intenciones, ni aún la estructura física del edificio. Don Pablo hacía el amor en una azotea, en un jardín, en un zaguán y en cualquier sitio.

Así como la abeja codiciosa
las más hermosas flores se destina,
ya chupa en un jazmín, ya en una rosa,
ya se aplica a la dulce clavellina,
ya blandamente sobre el nardo posa,
ya al fresco lirio alegre se encamina,
tal don Pablo en las flores que cogía,
no dijo abeja, enjambre parecía

(D.P., p. 15)

Otra nueva comparación nos hace pensar en el proceso de la seducción. En la octava pasada la acción principal fue escoger, en la presente la acción se prolifera. Ya no es una, se transforma en múltiple. Todas estas nuevas acciones tienen un doble valor semántico. Chupar, aplicar, posar, y vuelve la acción anterior a hacerse presente, solamente que el autor intencionalmente le suprimió el prefijo y únicamente dejó coger. El personaje central es comparado no precisamente con un insecto sino con una legión de insectos. El colectivo enjambre confiere a don Pablo no sólo la actitud del ataque, sino el sumbido ensordecedor que aniquila a la víctima.

Más todas sus conquistas y trofeos
 presentes y futuros y pasados,
 y sus innumerables galanteos,
 los hubiera trocado sahumados
 por el objeto actual de sus deseos,
 doncella de ojos negros y rasgados,
 y por el lindo talle de Isabela,
 hermosa como heroína de novela.

(D.P., p. 16)

Una de las características del engañador es precisamente hacer alarde de las conquistas y aparenta ante el peligro, no preocuparle perder sus trofeos para lograr el objetivo deseado. El autor no puede ocultar la admiración hacia la mujer al describir a Isabel. Esto no ocurre con frecuencia, pues casi en totalidad la obra batresiana que analizo conlleva juicios negativos del personaje-narrador cuando habla de la mujer.

Don Pablo estaba, en fin desesperado,
 sin lograr la más mínima respuesta
 a tanto billetito perfumado,
 a tal pasión tan clara y manifiesta,
 a tanto y tan ternísimo recado,
 a tanta copla en su loor compuesta,
 que este era el lado flaco de don Pablo,
 ¡y este es el mío por querer del diablo!

(D.P., p. 17)

Nos encontramos nuevamente frente a otro sistema de oposiciones.

desesperación



indiferencia

Si nos detenemos a analizar estas oposiciones distinguimos en ellas una dualidad o un valor bisémico. La desesperación de don Pablo frente a la indiferencia de Isabel. Ahora preciso es analizar desde la estructura profunda. Nuestro pensamiento se bifurca al encontrarse con la estrofa siguiente:

Ni los billetes Isabel leía,
sino que los echaba en el brasero,
sin atender al sobre que decía:
"A la Deidad por quien penando muero."
Más ¿qué había de leer, si no sabía?
Una niña educada con esmero
en aquel tiempo, no sabía a fondo
ni conocer la O por lo redondo.
(D.P., p. 17)

Isabel es indiferente a los requiebros de don Pablo por el deseo de aumentar las ansias del enamorado, o Isabel es indiferente porque no sabe leer. En la crítica a Isabel hace alusión a la ignorancia de sus conciudadanos y agrega con sorna, "una niña educada con esmero", inmediatamente emitimos juicios valorativos, si las educadas con esmero no conocían la O por lo redondo ¿a qué nivel se encontrarían las masas populares?

No perdía el mancebo la paciencia,
y por medio de cierto, pajecito
a la ingrata pedíale licencia,
de hablar con ella a solas un ratito.
Cansada al fin de tal impertinencia,
díjole ella.— Ve y dile a don Pablito
que es imposible hablarle. . . que no puedo,
porque a mamá le tengo mucho miedo.
(D.P., p. 18)

Como podemos observar, don Pablo inventa más ardides para atrapar a su víctima; primero un mensaje escrito, luego un mensaje oral. A pesar del temor ante el peligro que Isabel lo intuye, accede a los deseos del enamorado. Las funciones de los actantes están manifestadas con suma realidad. Tras una se encuentra la otra. Todas están íntimamente relacionadas y el personaje-narrador nos conduce a desentrañarlas. Primero la desesperación embarga a don Pablo, inmediatamente se prepara para vencer obstáculos, trata de establecer comunicación con su víctima para atraparla en sus redes y satisfacer en esta forma sus ambiciones. Isabel sumisa se deja seducir, está temerosa, las pretenciones de Don Pablo le parecen inapertinentes, pero accede.

No cabía don Pablo en sus calzones
del gusto de escuchar aquel mensaje,
que el sentido entendió de las razones
que refería el venturoso paje.

En respuesta sacando dos doblones
le dijo al portador: —Toma este gaje
y di a Isabel que el lunes por la noche
la espero oculto dentro de su coche.

(D.P., p. 18)

Don Pablo imprime a sus acciones un vaivén. Envía mensajes, espera la respuesta, vuelve a enviar otros y así con sutileza va tejiendo la red para atrapar a la amada. Aparece un nuevo actante, a este nuevo personaje le son encomendadas nuevas funciones dentro de la esfera de las funciones de los personajes principales. Su objetivo es ayudar aunque dicha ayuda no la preste voluntariamente, puesto que ha sido sobornado por don Pablo. Dentro del universo del relato su papel es importante, puesto que gracias a él los amantes podrán comunicarse. Este ayudante, el paje, que hace las veces de confidente complementa la acción y ésta se transforma en realidad, con sus notas características de tiempo y espacio. **Lunes por la noche y en el coche.**

Dentro del coche, oculto y silencioso,
adelantando dichas en su mente,
esperaba el momento delicioso
y contaba las horas impaciente.
Ya reinaba el sociego y el reposo,
ya la luna se hundía en el poniente,
y a la trémula luz que despedía
el farol moribundo respondía.

(D.P., p. 19)

Aquí encontramos unos nuevos ayudantes. Sin intervenir voluntariamente en aportar ayuda operando en el sentido del deseo, favorecen la función de los amantes. La luna desaparece del horizonte y deja paso libre a la oscuridad quien como hada madrina oculta a los enamorados para facilitar la entrevista propiciada por don Pablo. También el farol puede ser un ayudante lo vemos sacrificarse para encubrir el acto amoroso. La muerte de la luz obliga al farol a suspender su función podemos considerar la agonía del farol como un suicidio.

Llegó, en fin, y el amante venturoso
al pie del coche a recibirla vino.
Nunca se ha visto talle más gracioso,
mano mejor formada, pie más fino,
cuerpo más torneado y voluptuoso,
rostro más celestial y peregrino;
más en esto de formas seductoras
¿quién puede competir con mis lectoras?

(D.P., p. 20)

Al llegar aquí el discurso se bifurca. Isabel llega y el amado la recibe. Nosotros queremos saber que es lo que acontece, pero nos encontramos con una digresión: las gracias de Isabel y la apelación a las lectoras. El autor logra con ello darle al texto una tónica de suspenso.

Pablo en el coche se subió primero
y tomó la mano a su futura,
que apoyó en el estribo el pie ligero,
y volvió la cabeza con presura
antes de levantar el compañero,
haciendo una bellísima figura,
porque creyó escuchar algún ruido
a modo de suspiro comprimido.

(D.P., p. 21)

En el texto el vocablo futura, el autor lo anotó con letra bastarda, nosotros asociamos a lo dicho por el personaje-narrador en el retrato de don Pablo, la palabra futura, ¿futura qué?. Don Pablo era "travieso como un diablo y escogía a las mujeres como peras", de ello se deduce que las intenciones no eran sanas y que más tarde Isabel se transformaría en su amante. La octava nos intriga: Isabel realmente escuchó un ruido, o es el complejo de culpabilidad el que la inquieta.

Suspenso ambos, Isabel y Pablo,
en esta situación permanecieron
como dos figuras de retablo,
de cuya posición no se movieron,
no respiraron hasta ver que diablo
era aquel ruido que los dos oyeron.
Quédense, pues, así por un momento,
que necesito de tomar aliento.

(D.P., p. 21)

En el momento más interesante el autor suspende su relato y deja a los amantes sin acción, estáticos, sin movimiento, sin respiración. Nosotros nos convertimos en sus cómplices y también sufrimos el suspenso. Algo sorprendente nos prepara y ansiosos esperamos el desenlace e imaginamos que Isabel no estaba equivocada, se sobrentien-

de que si la joven burló el sueño y la vigilancia de sus padres ello en sí lleva consecuencias.

II.1.3.2. La sorpresa

Con el presente núcleo da inicio la segunda parte de **Don Pablo**. El autor nos había preparado para recibir desde la primera parte del discurso una sorpresa. Nos anticipa que nos contará una anécdota de una aventura amorosa. Necesariamente si es aventura ocurrirá una sorpresa.

Hemos dejado a Pablo e Isabela
formando un cuadro hermoso y acabado,
suspensos en la angosta portezuela
por el rumor que habían escuchado:
pero ni registrado con candela
habrían mis lectoras reparado
en este cuadro oculta otra figura,
del arco del portal en la moldura.

(D.P., p. 23)

El personaje-narrador, da una tónica de misterio a la octava y esconde al engañado o burlado en la moldura del arco de la puerta. La presencia del victimario que ahora se transforma en verdugo cambia la situación y los proyectos de los amantes. Hay una inversión de funciones. En la primera parte los padres eran las víctimas, ellos sufrían el engaño de los hijos y eran burlados. En la segunda parte la presencia de doña Luisa interrumpe el amor y transforma a los amantes en sus víctimas. La sorpresa llega a su climax. La secuencia se ve interrumpida y los destinos se bifurcan.

Grandes fueron las penas y aflicciones
de Pablo viendo a la iracunda vieja,
que sin pararse a hacer reconvenciones
agarró a su querida de la oreja
y se la fue llevando a rempujones,
la cual sin proferir ninguna queja
se dejaba llevar de aquella suerte
como un reo que llevan a la muerte.

(D.P., p. 24)

Desde hace algunas estrofas el autor quitó a don Pablo el modificador directo, **don**, ahora es Pablo, a secas. La desaparición del modificador puede interpretarse de dos formas: el autor intimida más con su personaje o le da un tratamiento despectivo, haciéndonos ver que las glorias del famoso don Pablo van en decadencia.

La madre de Isabel anteriormente era llamada doña Luisa; el autor le ha cambiado también el modificador directo y el sujeto. De este cambio ha resultado una transformación y encontramos un nuevo sujeto, **iracunda vieja**, que bien puede ser tomada como una aposición. Necesariamente como va cargada de ira sus acciones impulsivas bloquean las actitudes de sus víctimas las cuales quedan en espera del ataque. Al ser descubiertos quedan sin defensa y tienen que optar por aceptar el castigo que es consecuencia de la trasgresión de la obediencia.

En esta forma llego a demostrar como los núcleos se inter-relacionan y como cada actante desempeña su función correlacionada siempre con el hilo narrativo.

II.1.3.3. El castigo

La sorpresa conlleva el castigo. Esto no siempre puede ocurrir así, pero en el proceso del relato analizado, los núcleos se encuentran

formando un bloque unitario y por ello en el instante en que los amantes son sorprendidos los verdugos sin piedad para sus víctimas aplican la sanción. Hemos visto como Isabel es llevada de la oreja y a rempujones, así nos lo dice el autor. Bien pudo hacer uso de otro vocablo, por ejemplo a empellones, pues no alteraba la rima, pero para reforzar la acción hizo uso de la aliteración.

Apenas despuntó el siguiente día,
 cuando Isabel en coche fue llevada
 a un monasterio (ignoro cual sería),
 del cual a la sazón era prelada
 una su anciana y venerable tía,
 y pues no puede sucederle nada
 en tan santa mansión, quédese en ella
 por un poco de tiempo la doncella.

(D.P., p. 24)

Con la aplicación del castigo los destinos se bifurcan. Los amantes son separados; Isabel es enclaustrada en el convento. Don Pablo huye ante el peligro, deja sola a Isabel quien soporta con sumisión el castigo impuesto por la madre.

Y volvamos a don Pablo que confuso,
 sin pestañear habíase quedado,
 desde que doña Luisa se interpuso
 entre el amante y el objeto amado.
 No sé si con el creado se compuso,
 así que su deseo vió burlado,
 para que le saliera a abrir la puerta,
 o no sé si al entrar la dejó abierta.

(D.P., p. 24)

El personaje-narrador si hubiese querido el relato llegaría aquí a su final. Los amantes estaban separados, los victimarios habían

impuesto el castigo y la historia llegaba a su fin. Pero el autor le confiere nuevas funciones a sus personajes y de éstas nace una nueva intriga a la que se le puede dar el nombre de, relato parásito o microrelato. Relato parásito porque convive con el relato mayor, gracias a él nosotros lo conocemos, y al mismo tiempo depende directamente del relato ~~primario~~. En sí es un relato nuevo. Enfrenta a los victimarios (padres de Isabel con el padre de don Pablo) con las nuevas víctimas y aparecen nuevos actantes.

Pero es que al buscarlo la señora
no encontró ni la sombra del culpado,
y al otro día al asomar la aurora
fue a ver a don Pascual, que levantado,
de vuelta ya de misa a aquella hora
y el chocolate habiéndose acabado,
Laudate pueri Dominun rezaba
cuando en su cuarto doña Luisa entraba.

(D.P., p. 24)

La conducta de don Pablo obliga a doña Luisa a buscar a don Pascual en su casa.

Impúsole en el caso brevemente,
y exigiéndole palabra muy formal
de inflingir un castigo suficiente
capaz de corregir al criminal.
—Es regular que tenga usted presente,
le dijo doña Luisa a don Pascual,
que en nuestro tiempo esto era delicado,
dígalo yo, que tanto me ha costado.

(D.P., p. 26)

El discurso de doña Luisa exige la reprensión del criminal. Los adversarios están enfrentados y tienen que decidir el destino de sus

víctimas. En su arenga doña Luisa dice que el caso es delicado, pero al mismo tiempo pone en tela de juicio su honorabilidad. El hábil narrador aprovechando la exaltación y el estado anímico de su personaje la convierte en culpable. La ironía en este caso es trabajada sutilmente. Doña Luisa confiesa sin percatarse que ella ha estado envuelta en hechos semejantes,— “dígalo yo, que tanto me ha costado” —

En esto le entregaron un cartel
 (a don Pascual se entiende) que decía
 que don Diego quería hablar con él
 con el arma que el mismo elegiría
 que siendo un caballero, un coronel,
 entenderse con Pablo no quería
 por ser capaz un mozo tan grosero
 de faltarle el respeto a un caballero.

(D.P., p. 27)

Las funciones han cambiado. Los actantes se tornan agresivos. Se plantea un desafío. Estas nuevas acciones son formantes del relato parásito. Todo ello arrojará consecuencias y tendremos que enfrentarnos ante nuevas acciones. Las víctimas han trasmutado sus papeles. Don Pablo ayer fue victimario, ahora se transforma en víctima; el que fue burlador ahora será burlado. Ante el reto de don Diego, don Pascual se comporta como un culpable, no accede al desafío y propone un convenio: ofrece castigar a su hijo.

Y habiendo reprendíldolo agriamente
sobre la mala vida que traía,
le trató de bribón y de insolente,
y de cuanto a las mientes le venía.
Por un oído Pablo atentamente
escuchaba, y por otro le salía
aquella paternal peroración
digna de Marco Tulio Cicerón.

(D.P., p. 27)

Más no paró en palabras la tormenta
que entonces se le habría dado un bleo
por muy recia, muy larga, muy violenta
que hubiera sido, pues jamás el miedo
ni la vergüenza entraban en su cuenta.
Lo que hubo de malo en el enredo
fue que su padre al cabo del sermón
cargó con él a la Recolección.

(D.P., p. 28)

Las recomendaciones de don Pascual eran indiferentes ante la insolencia de don Pablo, quien no escuchaba o aparentaba no escuchar. Ello obliga a don Pascual a tomar decisiones. Las actitudes han tomado otro giro. La violencia se hace presente. El autor dice que a don Pablo el discurso de su padre— “le hubiera dado un bleo”—. Esta frase de sabor popular muy bien empleada por el personaje-narrador caracteriza la personalidad de don Pablo. Don Pablo es un tipo, cuya conducta oscila entre valores y desvalores: por un lado aparenta ser valiente; carecía de miedo, pero el suceso en la cochera de la casa de Isabel nos hace poner en tela de juicio su valentía, pues huye y deja a la amada sola a merced de la ira de sus padres.

Cargó, con los dos una berlina,
 que con su paso lento acostumbrado
 al citado convento se encamina,
 y no bien a la puerta hubo llegado,
 que el reverendo fray José Godina,
 guardián entonces, recibió recado
 de estar en ella don Pascual Pescón
 esperando su santa bendición

(D.P., p. 28)

Don Pablo principia a sufrir su castigo, se supone que por el carácter aventurero de don Pablo el encierro significa la paga de la culpa. Dentro del universo del relato aparece un nuevo actante, fray Godina que será desde hoy el carcelero de don Pablo. Las funciones y los ámbitos han cambiado. Las azoteas, jardines y zaguanes se transformarán en celdas oscuras y el mullido lecho en estrado.

—Aquí le dijo harás tu penitencia:
 aquí tienes un libro muy precioso
 que se intitula EXAMEN DE CONCIENCIA,
 léelo con cuidado y con reposo,
 nada contiene de la humana ciencia,
 y por tanto es más útil y gustoso:
 y entre tanto, Pax tecum, munda te.
 Dijo, dejólo y fuese fray José.

(D.P., p. 29)

Hasta aquí no sabemos la respuesta de don Pablo. Su nuevo sistema de vida puede ser o no aceptado por él gustosamente. Se presenta nuevamente el sistema de oposiciones y aparece una nueva antítesis: tenía poca afición a los libros, ahora tendrá que leer. Jamás se detuvo a explorar su conciencia, en cambio ahora las tomas de conciencia ocuparán su tiempo y serán su mayor quehacer. Era andariego, aventurero, ahora tendrá que ejercitarse en prácticas peni-

tenciales. El personaje-narrador, apela a las lectoras para que tomen conciencia del nuevo estado de don Pablo.

Figuraos, lectoras, el estado
 en que estaría nuestro pobre preso
 por más de un mes que estuvo allí encerrado
 ¡El que era tan alegre y tan travieso!
 La única diversión que había hallado
 era escribir en verso su suceso,
 que por lo que hace en componer en prosa
 entendía don Pablo poca cosa.

(D.P., p. 30)

Batres intercala su opinión personal y toma parte en la nueva vida de don Pablo. Considera y otorga más valor a la prosa que al verso. "por lo que hace en componer en prosa entendía don Pablo poca cosa". Nos da una nota temporal, un mes, este campo informativo nos sirve como preámbulo, principiaremos en seguida a conocer la nueva vida de don Pablo. El autor nos lleva a conocer el corpus del penitente y en forma explicativa nos describe las diversas clases de estrofa que maneja. Examinaremos a continuación la obra de don Pablo.

Hizo un ensayo en forma de terceto
 Garantía llamado individuales,
 y unas cuantas octavas y cuartetos
 contra los institutos monacales.
 Compuso dos bellísimos sonetos
 atestados de ideas liberales
 en loor al Habeas Corpus, que decía
 que algún día en su patria regiría.

(D.P., p. 30)

Además una sátira sangrante
contra don Diego y contra doña Luisa,
y hasta su mismo padre entraba en cuenta
con una gracia que movía a risa.

Escribió una elegía muy atenta
a Isabel, y muy tierna y muy sumisa,
en forma de canción de pie quebrado,
pero ni los fragmentos han quedado.

(D.P., p. 30)

Finalmente, hizo una oda de su mano,
en que, para Isabel pedía
el amparo del cielo soberano.

Alguno dirá que no debía
lo sagrado mezclar con lo profano,
y que aquello tocaba en herejía,
lo mismo digo yo, más en verdad
él podía excusarse con su edad.

(D.P., p. 31)

Si analizamos las creaciones de don Pablo las encontramos divididas en dos categorías: el primer corpus comprende un conjunto de derechos individuales que espera regirán su patria en días posteriores. Considera también la Exhibición Personal, como un derecho de todo ciudadano. El autor al hablar de su patria, no es ajeno a las dolencias de ella. Estas digresiones constantes que encontramos en la obra batesiana pueden ser consideradas como escapes de lo que el autor tenía en el corazón. El nacimiento de la república es cercano al marco histórico cultural de la obra y por consiguiente los aspectos censurables seguían vigentes y aún se habían agregado otros provenientes de la evolución cultural de la sociedad.

El segundo corpus agrupa estrofas líricas: una sátira, una elegía, una canción en pie quebrado, una oda.

Isabel no dejaba de ocupar el pensamiento de don Pablo. Los modificadores del objeto directo, sumisa, tierna, atenta, atribuidos a la elegía connotan el amor latente del enamorado. Don Pablo no olvidaba tampoco el rencor por las ofensas recibidas. La oda dedicada a Isabel en la que el penitente pedía protección al cielo para su víctima conlleva dentro del texto cierto vaticinio. El autor comenta que sus contemporáneos consideraran como herejía mezclar lo profano con lo sagrado. En la actualidad esto nos mueve a risa, pues no encontramos la razón de ello, todo lo contrario pedimos a Dios la protección para los que amamos, pero recordemos el marco cultural de la época del siglo XIX.

Una tarde de julio, al fin del mes
 (que creo, era, en el año del Señor
 milsetecientos y setenta y tres)
 en que hacía muchísimo calor,
 Pablo postrado hallábase a los pies
 de fray José, su sabio confesor,
 del templo en una nave lateral,
 confesando sus culpas bien o mal.

(D.P., p. 31)

Los índices narrativos nos indican que nos encontraremos frente a algo nuevo dentro del relato principal. La octava la encontramos enmarcada dentro de una historicidad. La nota temporal treinta y un días del mes de julio (al fin del mes) del año de 1773, la nota ambiental, tarde de mucho calor y un ámbito espacial, una nave lateral, nos ubican dentro de un marco referencial.

La actitud de don Pablo se encuentra en plena oposición a sus anteriores actitudes. A consecuencia de este cambio de relaciones, las funciones serán diferentes. Aquí lo vemos humillado, postrado a los pies de su confesor. ¿Habrá cambiado don Pablo? El autor aumenta la intriga, nos hace cómplices de su relato, pues deseamos sa-

ber pronto si el engaño surge nuevamente.

Y acabando la larga relación,
 ¡que sabe Dios que relación sería!
 le hizo una paternal adomición
 fray José Godina que decía:
 —Hijo, si quieres obtener perdón,
 llora por tus pecados noche y día,
 que el pecador contrito y convertido
 es más acepto al cielo y más querido.
 (D.P., p. 31)

Encontramos a don Pablo frente a fray Godina, quien le propone el cielo a cambio de sus pecados. Hay una trasmutación de actitudes; Don Pablo ayer reía, era travieso, chistoso, enamorado, ahora es invitado a llorar noche y día. Su confesor lo arenga a un cambio de actitudes.

Yo fuí un gran pecador y gran malvado,
 y tu difunta madre, si viviera
 te pudiera decir cuánto he pecado,
 que ella mejor que nadie lo supiera.
 Veme aquí arrepentido y humillado
 gracias a Dios y aquesta calavera
 que fue quien me sirvió de desengaño.
 Y al decirlo sacóla dentro de un paño.
 (D.P., p. 32)

La arenga de fray Godina desvía la secuencia del relato. El se toma a sí mismo para ejemplo de reflexión. Entra también otro personaje en escena, la madre de don Pablo. Si nos detenemos en la expresión verbal nos damos cuenta que es mencionada maliciosamente. La expresión "Ella mejor que nadie lo supiera", es una expresión que bien puede ser tomada desde dos puntos de vista: ¿Cuál es la ra-

zón por la cual la madre de Don Pablo podía dar fe de los desvíos de fray Godina? ¿Ella era acaso cómplice de las fechorías? ¿De quién era la calavera? Estas incógnitas nos llevan a formular deducciones importantes: fray Godina fue tan travieso como don Pablo y la madre de don Pablo. . .

Esta que miras calavera agora,
 Pablo, mujer fue en un tiempo muy hermosa:
 tras esta corre el hombre a toda hora
 como tras de la luz la mariposa.
 ¡Medita a solas cuan engañadora
 es la mujer, y cuan inútil cosa
 por este asquerosísimo fragmento!
 Esto dicho metióse en el convento.

(D.P., p. 32)

Al analizar el discurso de fray Godina encontramos que para llegar al convencimiento de Don Pablo, fray Godina se vale de dos comparaciones: en la primera compara a la mujer con la luz y al hombre con la mariposa; en la segunda la compara con una inútil cosa y con un asquerosísimo fragmento. El modificador está empleado en grado superlativo, pues no dice asqueroso, sino asquerosísimo. El juicio valorativo acerca de la mujer es negativo. Desde la estructura profunda las mujeres batresianas pueden ser consideradas **no** como modelos de virtud, perfección y castidad. Los juicios de Batres acerca de la mujer nos llevan a pensar en un tipo de mujer liviana, deshonesta, falsa. Con la entrada y salida de fray Godina de la escena el autor le da al relato la apariencia de un cuadro teatral.

Aquel fragmento había sido parte
de una bella mujer muy disoluta,
que de Venus seguía el estandarte
de hombres haciéndose amplísima recluta:
pues de engañar sabía a fondo el arte:
érase el hueso de una rica fruta
en cuya dulce pulpa, en cien lugares
habían caído las moscas a millares.

(D.P., p. 32)

La frase verbal **había sido**, evoca una lejanía de tiempo y descubre el engaño de la vida cifrada en la satisfacción materialista. Los sustantivos, Venus, mujer, recluta, con los que el autor rotula a las mujeres nos dan idea de la calidad de la muerta y de su fragilidad.

La carga de elementos polisémicos en la presente octava es considerable. En el lenguaje coloquial las mujeres que siguen el estandarte de Venus, son las mujeres de mal vivir. Las funciones, reclutar, enganchar, no son propias de la mujer decente. En este ejemplo el vocablo hueso tiene doble concepción. Las frutas tienen hueso, pero en el ejemplo del texto era un fragmento del hueso— de la mujer mencionada. Rica fruta, quiere decir agradable al paladar y aún agrega, **en cuya dulce pulpa**. Es decir una mujer jugosa, una fruta sabrosa. Los adjetivos hiperbólicos, cien, millares, aumentan la dimensión de la significación. La comparación poco agradable pero ingeniosa nos lleva a pensar en la vida disoluta de quien había hecho del amor un valladar. El autor pudo usar un símil elegante y un ámbito decente, pero compara a los hombres con las moscas, animales o bichos de por sí repulsivos. La comparación está revestida de palpitante realidad, al leer la octava inmediatamente pasa por nuestra vista un cuadro repugnante y si nos detenemos a contemplar el ámbito la repugnancia llega al grado máximo. Moscas = hombres. Estos cayendo en cien lugares o posándose en cien lugares. . . de aquel fragmento de mujer. Para suavizar su discurso irónico el autor apela a las lectoras y

al iniciar la estrofa se vale de una afirmativa negativa, y agrega para dulcificar el concepto: no pervierten, no seducen, no son engañadoras, no convidan al amor; son decorosas. Toda su incisiva ironía recae en cada frase.

No son así mis jóvenes lectoras,
que no pierden a nadie ni se envidian,
ni lanzan miradillas seductoras,
ni tienden redes, ni al amor convidan;
antes bien, del decoro observadoras,
de su beldad parecen que se olvidan:
que si el talle o el cuello nos descubren
es por descuido y presto se los cubren.

(D.P., p. 33)

En la siguiente octava nos encontramos nuevamente con la presencia de fray Godina. Vemos como el autor juega con sus personajes, los maneja a su antojo como movidos por hilos. La entrada y salida de fray Godina dan a la estampa una tónica dinámica.

—¿Habeis bastantemente meditado?
dijo al volver el fraile al penitente,
viéndole el rostro en lágrimas bañado;
el cual le respondió con voz doliente;
—Sí señor; vedme aquí desesperado
contemplando este ejemplo tan patente
de la humana miseria y desventura,
y este triste final de la hermosura.

(D.P., p. 33)

La respuesta del penitente nos lleva a meditar que realmente el arrepentimiento ha tocado al corazón de don Pablo y que su exclamación es la de un corazón constricto y afligido.

Conque ha dispuesto la fortuna avara
 hacer de tanto hechizo y embeleso
 que a los otros la carne les tocara
 y a mi tan solo me tocara el hueso!
 Se le alegraba al confesor la cara
 viendo de su elocuencia el buen suceso,
 más al oír aquella picardía
 dijo frunciendo el gesto: ¡Ave María!
 (D.P., p. 33)

La respuesta del penitente conlleva dos acciones: la primera es una acción reflexiva; la segunda es picaresca. El engaño hace nuevamente su aparición y es que la táctica irónica radica en ello; hacernos ver o creer lo que realmente no es. El fraile se sorprende y hace uso de una frase exclamativa: ¡Ave María!, con la cual fray Godina manifiesta su asombro y el desengaño sufrido, pues realmente creyó en el arrepentimiento del delincuente.

—¿Qué más dijera el jefe del Estado,
 hablado de las rentas nacionales,
 si de la patria el hueso le ha tocado
 cuya carne tocó a los liberales?
 Más volvamos al padre, que, espantado
 invocaba las iras celestiales
 contra aquel obcecado pecador,
 que se burlaba así del confesor.
 (D.P., p. 34)

El autor divide su octava en dos planos. Estas digresiones son frecuentes en los diversos campos versuales del relato. Es un anacolutos muy bien empleado. Alude al Estado que nada tiene que ver con lo que dice el penitente, ni con las reflexiones del confesor, pero sí con la sociedad de la que él forma parte. La primera digresión es de carácter político-social. La segunda es de carácter religioso-mo-

ral. El burlador don Pablo hace perder la paciencia al fraile quien invoca las iras celestiales. Esta invocación toma la apariencia de un conjuro el cual no tarda en surtir sus efectos que es el final del castigo. El Dr. Albizúrez Palma al referirse a la presente octava comenta: "Pepe Batres somete uno de los favoritos motivos románticos (la muerte) al juego de su incisiva ironía; así se observa en la famosa escena de Don Pablo en donde el asomo de la calavera, en vez de sobrecoger al ánimo impenitente, le hace lamentarse de que a otros haya aprovechado la fresca carne femenina que recubrió aquellos huesos." (10)

No desoyó sus súplicas el cielo,
 pues por medio de un fuerte terremoto
 parte de la cornisa la echó al suelo
 sobre Pablo, dejando el aro roto.
 Murió el mísero joven sin consuelo,
 y entre la confusión y el alboroto
 no faltó quien hubiera visto al diablo
 cargar en cuerpo y alma con don Pablo.

(D.P., p. 34)

La presencia de lo telúrico interviene como parte del castigo. La plegaria manifestada como un conjuro se une a lo cósmico, aniquilando a don Pablo. Se deduce que el autor iguala la muerte al castigo. La presencia de la fatalidad no es más que la trasgresión de la obediencia, en consecuencia es la paga de la culpa. Para aumentar lo sobrenatural hace referencia al mito y el personaje —diablo— penetra en la escena final. La desaparición del protagonista conlleva dos elementos importantes del cuento maravilloso; la muerte y el misterio.

Los personajes victimarios don Pascual, don Diego y doña Luisa desaparecieron aparentemente cuando surge el nuevo pequeño re-

(10) Albizúrez Palma, Francisco Op. Cit., p. 15

lato. Extrañamos también la presencia de Isabel. Para finalizar su relato versual, el autor reúne a todos sus personajes, los relaciona y les aplica el castigo.

Isabel profesó de capuchina
 cuando supo la muerte de su amante,
 a instigación de fray José Godina,
 que fue su confesor en adelante.
 Tomó por nombre Sor Escutufina
 de la Circuncisión: inombre elegante!
 Y la nombró portera la prelada
 porque la vió al zaguán aficionada.

(D.P., p. 34)

La separación de los amantes bifurca los destinos; los dos son conducidos a la muerte: don Pablo a la muerte física; Isabel al encastamiento que equivale a lo mismo. Ahora en la vida de Isabel se hace presente fray José Godina, pero como el mismo confesó anteriormente había sido un libertino y el autor dice que él instigó a Isabel a que entrara al convento ofreciéndose como su confesor es de suponer que no haya estado tan solitaria. . .

Don Diego, don Pascual y doña Luisa
 murieron de diversos accidentes;
 cuál, de haber ido con catarro a misa
 cuál, de unas calenturas remitentes
 por andar a deshoras sin camisa;
 cuál, de un disgusto contra sus parientes,
 que bien dice el proverbio si se advierte,
 ¡Que así como es la vida así es la muerte!

(D.P., p. 35)

Vemos que el núcleo del castigo es resuelto por la muerte. Ella pesa directamente sobre los actantes. Nadie escapa del castigo y pa-

ra comprobar la inevitable presencia de la paga de la culpa hace desaparecer uno por uno a los actantes. La muerte el autor la considera accidental. El castigo conlleva una tónica irónica marcadísima. Uno muere de catarro; el otro por caminar sin camisa a deshoras y doña Luisa por un disgusto, pero el autor advierte que ella se lo dió a sus parientes. Para cerrar la octava hace una reflexión moral, recordemos que es característica de todo cuento finalizar con una moraleja. Compara la fugacidad de la vida con lo inesperado de la muerte. Los núcleos que integran la estructura del cuento Don Pablo se cierran con la presente octava, pero el autor considera que la reflexión final era una amonestación a las lectoras y que ellas no necesitan de prédicas, por ello agrega una estrofa más. Hace la advertencia que quizá hagan más falta estrellas en el cielo, tigres en Bengala o periódicos en Guatemala.

Más, ¿a dónde me lleva el pensamiento?
 ¡A predicar a mis lectoras bellas
 un trozo de moral al fin del cuento!
 ¿Acaso, pues, lo necesitan ellas?
 Más valiera decir que el firmamento
 tiene necesidad de más estrellas
 O de más tigres la feroz Bengala:
 o de más populares Guatemala.
 (D.P., p. 35)

II.2. Polisemia en: la expresión verbal, en las funciones, en los actantes.

Al enfrentarnos con el relato versual encontramos una gama de elementos polisémicos que hacen de **Don Pablo**, una lectura amena y divertida. En las diferentes categorías literarias: descripciones, narraciones, formas dialogadas, existen vocablos, juegos de palabras, expresiones verbales que conllevan elementos de marcado valor bisémico.

Cuando analicé los diversos núcleos que integran la estructura del relato traté de demostrar la presencia de ellos. En casi todas las octavas encontramos en el campo de cierre vocablos maliciosos que hacen que lo rectilíneo del discurso se bifurque; ese cambio que sufrimos de pasar de lo rígido a lo blando es lo que causa en nosotros la risa.

“La risa no puede ser totalmente justa, y repito que no debe ser tampoco buena. Tiene la misión de intimidar humillando, y no la llenaría si la naturaleza en previsión de este defecto, no hubiera proveído hasta al mejor de los hombres, de un pequeño fondo de maldad, o por lo menos, de malicia. El que ríe reentra en sí mismo y, al afirmar con mayor o menor orgullo su yo, considera al prójimo como un títere cuyos hilos maneja a su antojo. Juntamente con esta presunción, encontraríamos también algo de egoísmo, y detrás un poco menos franco y más amargo, cierto pesimismo que se va acentuando a medida que el que ríe razona su risa.” (11) A continuación trataré de poner de manifiesto la presencia de la polisemia en: la expresión verbal, en las funciones, en los actantes.

II.2.1. Polisemia en la expresión verbal

Desde el inicio del relato el personaje-narrador se vale de expresiones bisémicas que dan al discurso un sabor agradable y placentero. Para cada destinatario de su mensaje tiene una frase de doble valor semántico.

(11) Bergson, Henri Op. Cit., Págs., 154-155.

AMABLES damas, que leéis gustosas
 alguna u otra alegre anecdotilla
 de aventuras galantes y amorosas,
 con tal que sea púdica y sencilla
 (Pues sé que sois honestas y virtuosas,
 ialmas puras, doncellas sin mancilla!
 Una os voy a contar, si no os molesta,
 por divertir el ocio de la siesta.

(9 D.P., p, 9)

En el texto el vocablo AMABLES, va con letra mayúscula. Ortográficamente no tiene razón de ser. El autor precisamente lo escribe así, para decir lo contrario, en ésto radica su ironía. El vocativo también es bastante significativo, pudo emplear uno más generalizador, que abarcara ambos sexos, pero es que el personaje-narrador consideraba que sólo las damas eran capaces de leer asuntos triviales. El diminutivo como sabemos disminuye la significación del nominal; no dice anécdotas, sino anecdotillas, es decir asuntos sin importancia. Los modificadores, **galantes**, **amorosas**, indican la calidad de las lecturas. Encierra entre paréntesis los modificadores elogiosos quienes son portadores de significación contraria a la que expresan. Asegura que lo que contará es divertido y no molestará a las damas ociosas.

Y aunque me lo contaron en secreto,
 porque sé quienes sois os lo confío:
 que no quisiera verme en un aprieto
 con quien me lo contó que fue mi tío,
 porque le tengo un diablo de respeto
 que ni hablo en su presencia ni me río,
 pero si se os escapa por acaso,
 no me deis por autor en ningún caso.

(D.P., p. 9)

El autor duda de la discreción de las lectoras y hace la advertencia que si lo confiado se escapa que no lo comprometan. Es decir que deslinda su responsabilidad reclamando honestidad en sus interlocutoras afectando notorio interés en ocultar algo que fue confiado por su familia. En los versos que anteceden aseguró, "porque sé quienes sois". Si sabe quienes son: ¿por qué desconfía? Con ello se demuestra el doble valor semántico que encierran los vocablos y las frases.

Sucedió, pues (y es cuento verdadero
bajo nombres supuestos y fingidos)
que había en Guatemala un caballero
de esos antiguos tipos escogidos,
rico de cuna y rico de dinero,
de setenta años largos y cumplidos
llamado don Pascual, ¡que de Dios goce!
De aquellos que dormían a las doce.

(D.P., p. 10)

En la obra batresiana nos encontramos con mayor número de retratos femeninos que masculinos. Cuando Batres se detiene a describir personajes masculinos generalmente lo hace para conseguir efectos caricaturescos derivados de lo grotesco de la figura. Al describir al vejete setentón, don Pascual, se vale de una proposografía muy bien lograda y reiterando sus rasgos nos dice: **rico de cuna y rico de dinero**. La ironía sutil nos hace bifurcar la mirada y vemos hacia dos polos:

rico de cuna



rico de dinero

el segundo término reiterativo devalora al primero, porque el linaje de la cuna no depende del dinero. En este juego de palabras vemos claramente lo malicioso de las formas expresivas del narrador.

Al hablar de la edad de don Pascual no dice largos años, sino años largos; al posponer el modificador este adquiere un valor connotativo diferente. Con ello nos conduce a pensar en unos años poco edificantes y además **tendidos**, esto pone entre dichos, la conducta de don Pascual. Al cerrar la octava se vale de una frase hecha, "que de Dios goce", que precisamente no equivale a que descansa en paz. Con esta expresión en la lengua popular de nuestro medio damos a entender nuestros deseos insanos para aquellos a quienes no amamos.

Hombre de honor, viudo, buen cristiano,
de calzón corto, bata de indianilla,
chupa dorada, capa en el verano,
zapatos en invierno, con hebilla,
peluquín con coleta, barbicano,
de carey los anteojos, sin patilla,
que rarísima vez los ocupaba,
pues solo para leer los empleaba.

(D.P., p. 10)

La vestimenta usada por el personaje conlleva una tónica maliciosa. La indianilla era una tela de poco precio; nuestro personaje llevaba capa en el verano, es una prenda para invierno; usaba zapatos en el invierno, con ello el narrador nos da a entender que corrientemente no los usaba y que probablemente para asegurarlos los sostenía con hebilla. En la enumeración de los aperos sigue derrochando ironía. Los anteojos carecían de patilla por lo que sería difícil sostenerlos, pero esto lo aclara con el superlativo, **rarísima**, pues con él nos explica que casi nunca los usaba, solamente para leer. Nosotros concluimos que si rarísima vez los usaba, también rarísima vez leía.

II.2.2. Polisemia en las acciones

Al detenernos a analizar las acciones las encontramos que todas

son sugeridas ingeniosamente:

Vestíase a las seis de la mañana,
 iba a misa, tomaba chocolate,
 asomábase a la ventana
 rezaba el Pueri Dominun Laudate,
 sentábase a comer de buena gana,
 fumaba su cigarro por remate,
 dormía siesta y cuando no dormía
 la cabeza sin falta le dolía.

(D.P., p. 10)

Las acciones se suceden una detrás de otras, pero en todas ellas encontramos algo risible, y es a causa del producto de la combinación de funciones expresadas con tanta rapidez que nos parecen ridículas. Se vestía, se asomaba a la ventana fumaba, hacía siesta, tomaba chocolate, le dolía la cabeza. El personaje está presentado como movido por un resorte ésta es precisamente la impresión que nos causa.

Era, pues, don Pascual hombre cumplido,
 don Pascual del Pescón (que en el tintero
 se me había quedado el apellido)
 muy bueno y muy honrado caballero
 que tres veces alcalde había sido
 y regidor, decano y tesorero
 de la Archicofradía del Santísimo,
 de cuyo honor estaba orgullosísimo.

(D.P., p. 11)

Con marcada malicia y en un juego de palabras nos dice que don Pascual había sido tres veces alcalde, decano y tesorero; inmediatamente asociamos conceptos y emitimos juicios valorativos, pero el autor con picardía pronto nos aclara que tan valiosos cargos los había desempeñado en la Archicofradía del Santísimo.

Aun no había venido el uso extraño,
 que desgraciadamente hay hoy en día,
 para sacar el vientre de mal año,
 de engullirse jamones a porfía,
 y tomarse después (si no me engaño),
 con pretextos de fiesta y de alegría,
 botellas de xerez y de cerveza:
 entiéndase, a botella por cabeza.

(D.P., p. 12)

Entonces era todo muy distinto:
 todo era sobriedad, todo medida:
 apenas se tomaba vino tinto,
 apenas se ostentaba la hermosura,
 apenas se salía del recinto
 de la estrecha, estrechísima clausura
 de la casa materna, y no a paseo,
 sino a misa mayor y al jubileo.

(D.P. p., 12)

Al llegar aquí el personaje narrador abandona a su personaje y se ocupa de enfrentar dos temporalidades: pasado y presente con agradable sabor picaresco.

PRETERITO

PRESENTE

Apenas se tomaba vino tinto	← - - - →	Se toma xerez y cerveza
Habría sobriedad	← - - - - - - - - - →	Se engullen jamones a porfía
Había medida	← - - - - - - - - - →	Se toma cerveza por cabeza
Apenas se salía a la calle	← - - - →	Se hacen fiestas

Si una niña tenía algún amante,
 o dos o tres, o cuatro, o cinco, o ciento
 era con recato edificante,
 y no hablaba con ellos un momento
 si sus padres hallábanse delante;
 ni entraban ellos nunca en su aposento,
 pues si los recibía sólo era
 de noche, en el jardín o en la cochera.

(D.P., p. 13)

A pesar que acumula al pasado una suma de valores, nos hace dudar de la honestidad de las damas. Para hacer más significativos los vocablos usa el sustantivo *niña*, en lugar de *dama*. Nos enfrentamos con una *niña* y con *amante* y no uno sino con *ciento* y para hacer más real el proceso de la descomposición social enumera como cuentas de rosario, uno, dos, tres, ciento, solamente que no son perlas, sino amantes. Esas niñas no hablaban con ellos, el autor agrega, delante de sus padres. No los recibían en su aposento, pero si de noche, en el jardín o en la cochera.

Más al presente ¡O tempora! ¡O mores!
 en la sala, en la calle, en el paseo,
 delante de diez mil espectadores
 con sus amantes a las damas veo
 tratar corrientemente sus amores.
 ¡Qué descaro! ¡Lo veo y no lo creo!
 Antiguamente el amoroso trato
 se hacía en la azotea, y con recato.

(D.P., p. 13)

El autor se asusta del tiempo presente y de las costumbres. Con rasgo hiperbólico enfrenta a las damas ante diez mil espectadores. Con ello nos da a entender que el amor perdió la intimidad y que ahora es todo un espectáculo por ello dice "lo veo y no lo creo".

II.2.3. Polisemia en los actantes

Tanto en las descripciones de los personajes como en sus funciones el autor hace enfrentamiento de valores y desvalores. Las funciones están íntimamente ligadas a sus actantes y por consiguiente si éstas tienen un doble valor semántico, los actantes tienen que manifestarse igualmente polisémicos. Batres describe generalmente una cualidad y la matiza con tonalidades irónicas precisamente para convencernos que nos quiere decir todo lo contrario de lo que expresa. Usa con frecuencia modificadores propios de objetos aplicados a sus personajes. Por ejemplo cuando habla de don Pablo le atribuye acciones propias de animales, lo compara con un insecto, a veces con el diablo.

Con respecto a los nombres de los actantes, no los emplea simplemente como etiquetas distintivas sino como vocablos connotativos.

Don Pascual del Pescón era el padre de don Pablo. Si nos detenemos a pensar en las actitudes de don Pablo encontramos el por qué del apellido. Don Pablo siempre estaba dispuesto a pescar lo que encontraba.

Don Diego de la Mella. El vocablo **mella** tiene varias acepciones en sentido figurativo: menoscabo, en el lenguaje popular, producir un efecto desagradable. En este último concepto considero que está empleado. Don Diego nos es desagradable por el castigo impuesto a Isabel.

Doña Luisa. El autor pudo emplear otro onomástico más femenino al nominar a la madre de Isabel, pero dado el carácter varonil de la señora y sus actitudes impositivas optó por adjudicarle un nombre de varón.

Fray Godina, el prior del convento, gustaba de torturar o mortificar inquisitoriamente a sus penitentes, no sólo con sermones incansables sino con penitencias extravagantes y ridículas. El autor con su picardía característica suavizó el vocablo, pero equivale a fray Jodina.

La oposición de Isabel cuando profesó de capuchinas, sor Escutufina de la Circuncisión, no aparece en el martirologio de la iglesia. Si intentamos separar el nuevo nombre obtendremos lo siguiente: Escu- tufina. Tufina deriva de tufo o maloliente. Circuncisión es un vocablo aplicable a los varones, solo ellos pueden ser circuncisos. Pensemos ahora en la picardía del autor si combinamos el tufo con la circuncisión. El nombre no parece nada agradable, pero el autor agrega con sorna: nombre elegante.

La muerte no detiene la ironía del autor quien para finalizar el relato hace desaparecer a los actantes del retablo en donde los había colocado.

Don Diego, don Pascual y doña Luisa
murieron de diversos accidentes:
cuál de haber ido con catarro a misa;
cuál de unas calenturas remitentes
por andar a deshoras sin camisa:
cuál de un disgusto contra sus parientes,
que bien dice el proverbio si se advierte,
¡Que así como es la vida así es la muerte!

(D.P., p. 35)

III LAS FALSAS APARIENCIAS

III.1. Estructura del relato

El presente relato versual aparece como segundo en el corpus versual **Tradiciones de Guatemala**, es el menos extenso, consta de 37 octavas. A diferencia de los demás no ofrece divisiones. Ofrece variantes con respecto a los demás. En los dos cuentos, **Don Pablo** y **El Relox**, hay un proceso anunciatorio para el desarrollo de la acción. En las Falsas Apariencias el hecho se nos presenta consumado. Asistimos al campo de los hechos, no hay preámbulo de inicio como ocurre en los demás. Las funciones son llevadas con mucha rapidez, a pesar de ello el personaje-narrador interrumpe constantemente el discurso y se divaga en constantes digresiones. Con frecuencia intercala sus opiniones, apelaciones y alusiones. Estas digresiones cumplen dos funciones: dan oportunidad al autor para denunciar la descomposición y corrupción de la sociedad en la que se mueve y además causa en nosotros suspenso, pues el narrador en los momentos de mayor tensión interrumpe y nosotros nos quedamos haciendo conjeturas.

Como nos enfrentamos con un hecho consumado no tenemos antecedentes, de lo que si estamos seguros es que nos enfrentaremos a un adulterio, algunos signos de indicio nos lo anticipan, por consecuencia el engaño será un núcleo importante.

III.1.1. VISIONES EN EL RELATO

Desde el punto de vista de la estructura formal y desde la estructura profunda el relato ha sido modificado. Sus aspectos ofrecen variantes. Desde el comienzo la historia narrada nos es presentada con un enfoque distinto. El personaje-narrador inicia su relato con el planteamiento de una hipótesis científica la cual confirma

en el campo de cierre de la estrofa.

Si me dicen que el sol, que por el cielo
 describir un gran círculo se mira,
 camina en torno de él con raudo vuelo,
 como se que es la tierra la que gira
 sobre sus mismos polos, sin recelo
 digo que lo que dicen es mentira
 aunque la vista así lo represente:
 ¿Por qué? Porque el discurso lo desmiente.
 (L.F.A., p. 36)

Con esta particular manera de iniciar su relato el autor nos manifiesta o nos anticipa que nos enfrentaremos a dos visiones distintas: lo que es en sí la historia; y lo que aparenta ser. Es decir que hace un enfrentamiento entre el ser y el parecer.

Si sumerjo en un líquido una caña
 y la veo quebrada desde afuera,
 entonces digo que la vista engaña,
 porque sé que la caña estaba entera

El autor nos lleva a reflexionar sobre la hipótesis planteada y nos da a entender que lo que vemos no es cierto porque la vista engaña. Valiéndose de esta ley científica: **Refracción de la luz**, nos lleva al campo de la experiencia mundana y plantea una falacia.

Si encuentro al regresar de la campaña
 a mi mujer con un galán cualquiera
 en alguna no lícita entrevista,
 digo también que me engañó la vista.
 (L.F.A., p. 37)

Con este sistema de oposiciones, falso y verdadero nos demuestra que no sólo el parecer sino el ser mismo es el que ha sufrido desviaciones. Es importante hacer notar que el autor no habla de una mujer cualquiera sino de su propia mujer en una forma hipotética. Si en una circunstancia posterior encontrara a su mujer en un acto delictivo ya no sería solo, el parecer, sino el hecho consumado el que tendría a la vista y por consiguiente ya no era el ver sino el no querer ver lo que ocurría.

Pues mal pudiera una mujer honrada
siendo yo su legítimo marido
recibir a un galán en su morada,
dando al diablo mi honor y mi apellido.
Antes creyera yo tener turbada,
la vista, el olfato y el oído.

(L.F.A., p. 37)

Su incisiva ironía recae siempre sobre la mujer. Su marcado misoginismo devalora la castidad femenina. Nos ha advertido que la vista engaña y por consiguiente los juicios valorativos son aparentes. La castidad y la dignidad de la esposa son falsas, y que no es capaz de semejante cosa, sino de algo más. La visión sobre el discurso se dirige a dos enfoques diferentes que presenta siempre bajo un sistema de oposiciones: valores positivos y valores negativos.

Las damas, la sociedad, su patria y el Estado preocupan su atención. La preocupación de este cuadrilátero es la causa de que el discurso cambie lo rectilíneo de su estructura y retroceda evocativamente. En el momento de mayor tensión y cuando los hechos están por consumarse el autor abandona la secuencia del relato, intercala juicios y contempla valores y desvalores y las frecuentes digresiones distraen la atención del lector quien se ve obligado a hacer tomas de conciencia, sobre la sociedad, sobre la política y la patria.

¡Cara y desventurada patria mía!
 ¡Con razón barre el polvo tu diadema,
 con razón tu existencia es agonía,
 con razón tu destino es anatema!

(L.F.A., p. 39)

Su lamento, su queja, se transforma en denuncias directas acerca de la situación que atraviesa la patria. Asegura que el destino es incierto, que su calvario interminable. No habla de muerte, sino de agonía que es aún peor.

El brillo de tu gloria vi empañado
 por los traidores que tu seno encierra,
 vi escupir en tu blasón dorado
 y vide hollar tu pabellón por tierra.
 Más de un gobierno, más de un diputado
 en vez de hacerte bien, te hicieron guerra
 y quisieron pintar ¡oh escarnio crudo!
 lagartos y colmenas en tu escudo.

(L.F.A., p. 40)

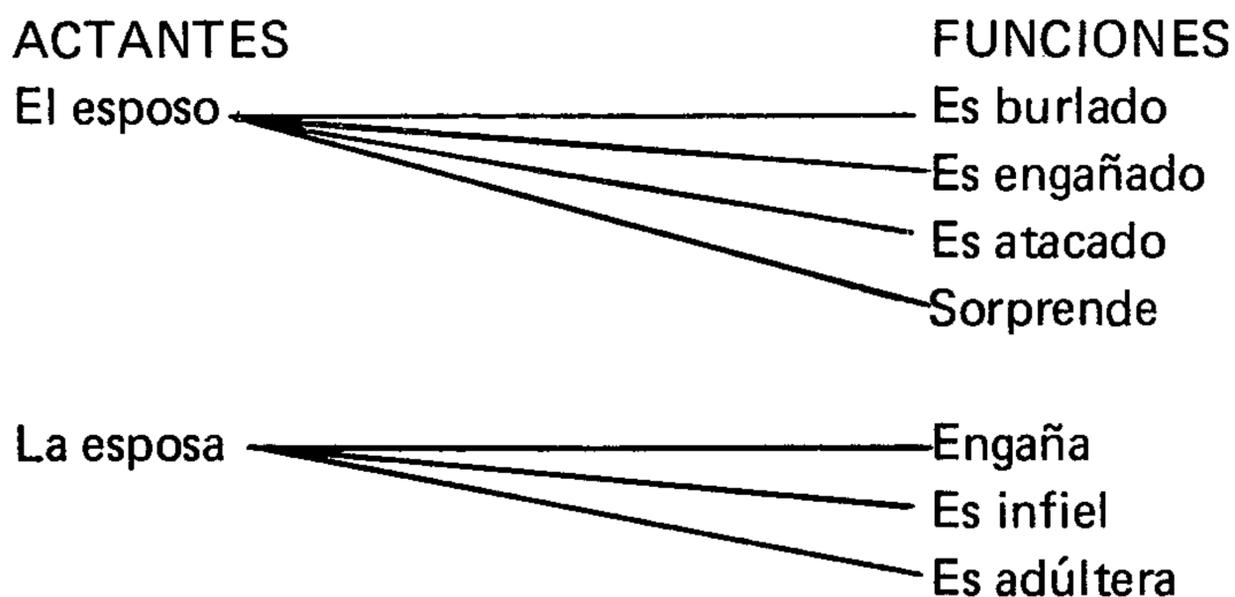
Escupir, hollar, escarnecer, son actitudes de los malos hijos de la patria, de los traidores que no ven en ella a la madre sino la fuente de explotación. Hace patente en su denuncia la pequeñez y la mesquindad de los poderes humanos y asume resueltamente una actitud política y pedagógica si se quiere cuando trata de poner ante sus compatriotas la realidad de la desventurada patria. Batres interpreta y revela una realidad tangente y se vale para ello de los recursos expresivos que esta misma realidad le ofrece. El desgobierno de la patria le preocupa y esa misma preocupación le hacen proferir quejas y lamentos.

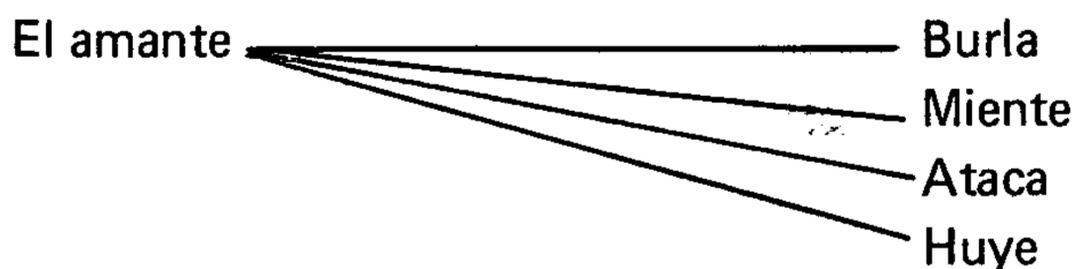
El nombre de la patria me enardece
 porque la adoro estando persuadido
 de ser ella quien menos lo merece
 de cuántas patrias hay y habrá habido.
 Más como otra no tengo, me parece
 que debo amarla como el ave al nido,
 y a los diablos me doy si considero
 que la quieren vender al extranjero.
 (L.F.A., p. 40)

Esta denuncia de carácter político-social que Batres configura en su mundo literario es lograda gracias a los elementos poéticos del mundo que lo circundan y a los estados del alma que la experiencia cotidiana le ofrece.

III.1.2. Intriga

La intriga del cuento que analizamos es corta, sencilla y breve. Al relacionar funciones y actantes tendremos lo siguiente:





Cada función está relacionada con sus actantes.

Don Juan del Puente un contrabandista hábil se ausenta con frecuencia de su casa y a veces llega sorpresivamente. En cierta ocasión al regresar a su hogar y acercarse al lecho matrimonial encuentra a un extraño. Su esposa doña Mariquita, trata de convencerlo diciéndole que lo que ve no es cierto, que lo engaña la vista. Don Juan no se convence porque al acercarse a besarla se encuentra con un bigote. Don Juan ataca al amante con una espada y éste se defiende con una tranca. Don Juan sale herido y su esposa y el amante huyen.

III.1.3. Desarrollo de la acción

La secuencia del cuento versual presenta tres acciones básicas que son decisivas en el desarrollo de la acción.

EL ENGAÑO

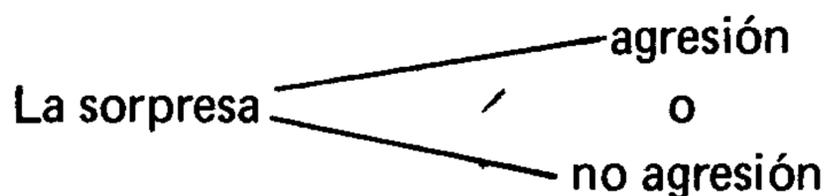
LA SORPRESA

EL CASTIGO

Cada uno de estos núcleos necesita del otro: no puede haber sorpresa sin engaño, ni engaño sin castigo. Cada uno de ellos nos ofrece una alternativa o se sigue un camino o se sigue otro.



En el relato la acción se resuelve con violencia



En el relato la acción se resuelve con agresión



En el relato la acción es resuelta con la huida.

III.1.3.1 El engaño

En el relato ha sido planificado con anterioridad; no sabemos cuando puesto que solo asistimos al lecho consumado. Los índices señaladores son escasos, el autor nos da solamente un signo temporal: la noche. Ella es la ayudante de los amantes y quien encubre el lecho delictivo.

Una noche que a casa regresaba nuestro contrabandista muy contento, después de acomodar lo que llevaba acercóse al tapiz y con gran tiento quitó la llave, levantó la aldaba abrió la puerta, entróse en su aposento y se llegó a la cama de la esposa que era una morenilla deliciosa.

(L.F.A., p. 41)

El engaño abarca solamente dos estrofas; la llegada del marido a su hogar y la preocupación que llevaba de ver a su mujer y estar con ella.

¡Cómo duerme decía, cómo duerme
 mi hermosa, mi querida Mariquita!
 ¡Los suspiros que da, lo que se agita!
 Grande es el gusto que tendrá de verme
 y de darme un abrazo ¡pobrecita!
 Yo te adoro también querida mía,
 más que el Inca adoró la luz del día.
 (L.F.A., p. 41)

El esposo como vemos entra ansioso, cree a su mujer dormida o si despierta lo espera para estrecharlo entre sus brazos, por esta razón se acerca suavemente para no despertarla. Como vemos no podemos detenernos en el engaño porque los actantes se supone han tenido una cierta comunicación anterior, pero permanece latente y es el núcleo principal. Si la esposa no hubiese sido infiel el cuento no hubiera podido ser realidad. Considero que como la historia es tan picaresca las acciones se dan con demasiada rapidez. Todo sucede en un instante. La octava siguiente conlleva dos funciones: el engaño que está por finalizar y la sorpresa.

III.3.2. La sorpresa

Se supone que el esposo que se ausenta demasiado de su casa está expuesto a encontrar cambios en ella si no tiene por compañera a una mujer fiel. El personaje-narrador nos indica desde el principio del relato que nos enfrentaremos con una falsedad, puesto que alude a la frase hecha "que la vista engaña". El amante no tiene nombre, el autor se recusa ponérselo, lo conocemos únicamente por el del bigote. Lo único que sabemos es el nombre de la pareja matrimonial.

Decir esto, quitarse su capote,
 inclinarse a besar la esposa amada
 y dar un furiosísimo rebote,
 cosa fue casi a un mismo tiempo ejecutada.
 Y ¿por qué? Porque dió con un bigote
 en lugar de la boca delicada
 de su cara mitad y oyó un bufido
 al resuello de un toro parecido.
 (L.F.A., p. 42)

Después del engaño el esposo tiene la primera sorpresa. El bigote del amante se interpone entre sus labios y esto necesariamente causa sorpresa en don Juan. El bufido nos hace pensar que el amante dormía tranquilamente después del acto delictivo. Esto comprueba que el adulterio ya estaba consumado cuando don Juan llega a su casa. El autor hábilmente nos lleva de sorpresa en sorpresa. Considero que estas sorpresas pueden ser clasificadas así: sorpresa del esposo; sorpresa del amante y sorpresa de la esposa.

El marido por fin habló primero
 con furor dirigiéndose al amante:
 —¿Qué hace usted en mi cama caballero?
 Y aquel volvió su estúpido semblante
 (porque era un animal, un majadero)
 a la dama que estaba allí delante
 con turbación y duda manifiesta
 como quien le consulta la respuesta.
 (L.F.A., p. 43)

El autor interviene directamente en la octava y toma parte en ella de una manera agresiva y llama al amante majadero, animal. Todos los calificativos dados al amante nos manifiestan que doña Mariquita no era la primera vez que engañaba al esposo, puesto que el

amante era un majadero; un burlador de oficio.

Repitió la pregunta el impaciente
don Juan con voz sonora a su enemigo
diciéndole: —Canalla, últimamente
¿Responde usted o a responder le obligo?
¿Qué hace aquí? Y el amante balbuciente,
díjole— Esto es lo mismo que yo digo,
¿Qué hago yo aquí? Yo mismo no lo sé.
—Pues yo, dijo don Juan, se lo diré
(L.F.A., p. 44)

Esta estrofa contiene dos sorpresas: la del esposo que se asombra ante la respuesta del intruso y la del amante que según él no sabe qué está haciendo en ese sitio. La picardía del autor llega al climax, pues las respuestas colocadas en la boca de su personaje mueven a risa.

Y echando a su mujer una mirada
con los ojos de tigre que tenía
crujió los dientes y sacó la espada.
En vano le juró doña María
que no le habían ofendido en nada
que era equivocación, que no sabía
que estuviese aquel hombre allí cubierto.
Y el del bigote le decía: — ¡Es cierto!
(L.F.A., p. 44)

En la estrofa está planteado el castigo. Las actitudes de don Juan nos lo demuestran. Se prepara una batalla, pues el hecho de sacar la espada nos advierte que algo tendrá que ocurrir entre los dos rivales.

La astuta dama en medio de su apuro
discurría por cientos las mentiras:
—Mira que todo es falso, te lo juro,
le decía a don Juan, calma tus iras,
es falso eso que piensas te aseguro
que no es más de apariencias lo que miras.
Perezca yo, si miento en un cadalso.
Y repetía el del bigote:— ¡Es falso!
(L.F.A., p. 45)

La respuesta del amante sorprendido hace más comprometedora la situación de doña María. El amante se hallaba en una situación difícil de resolver, pues estaba enfrente de su rival el que se encontraba armado. Todo ello hace que sus respuestas sean confusas. El esposo estaba decidido a castigar al amante. Doña Mariquita en vano se valía de mil ardides para convencerlo diciéndole que lo que veía era falso y el amante aturdido contestaba ¡es falso!

III.1.3.3 El castigo

Don Juan era un tipo resuelto y por consiguiente no era fácil de convencer. Todas las mentiras de doña María no podían ser creídas por él. Dado el carácter de don Juan el castigo tiene que llegar con prontitud y en las estrofas siguientes vemos sus actitudes de violencia. Doña Mariquita necesariamente ante la forma de desarrollarse los hechos tenía que actuar.

Ella, entre tanto alzabase del lecho,
 lánguido el rostro, sueltos los cabellos,
 mal encubierto el palpitante pecho
 bien dibujados, los contornos bellos.
 Fatiga, amor, placer, temor, despecho
 retrataban sus ojos, y por ellos
 corría un llanto tal que, si lo viera
 las entrañas de un turco conmoviera
 (L.F.A., p. 45)

El castigo esta puesto de manifiesto. Doña María consideraba que don Juan tomaría represalias. La acumulación de sustantivos distinguidores del estado de ánimo de la dama hacen señalamientos de varias funciones. Estaba fatigada, pero en el momento de entrar el esposo ella estaba en el lecho, a pesar de ello estaba fatigada, es necesario buscar dicha fatiga en otra causa. En ese momento había en doña Mariquita confusión en su interioridad, pero lo único que notamos es que no presenta arrepentimiento. Está temerosa, despechada, pero no arrepentida.

No niego que tuviese fundamento
 don Juan para pensar alguna cosa
 que pudiera entenderse en detrimento
 del honor y pureza de la esposa.
 Pero, ¿qué más quería aquel jumento
 que verla asegurar toda llorosa
 que el hombre se introdujo sin su anuencia?
 ¿Podría estar más clara su inocencia?
 (L.F.A., p. 46)

La digresión hecha por el autor es para confirmar su hipótesis planteada anteriormente. También aquí lo vemos tomar parte en el relato y defender a la esposa, pero sabemos que lo hace siempre con marcada ironía.

Pues no señor, el terco del marido
 se arrojó sobre el hombre del bigote
 tirándole un revés, que al no haber sido
 porque topó la espada en un barrote,
 sin remedio le deja allí tendido;
 Más él hurtóle el cuerpo y dando un bote,
 y saltando por cima de una banca
 corrió a la puerta y agarró la tranca.

Con tranca el uno, el otro con espada
 trabaron un combate semejante
 en el tajo, el revés y la estocada
 al que suelen contar del elefante
 con aquella su trompa ponderada
 contra el cuerno que tiene hacia adelante
 su rival, el feroz rinoceronte,
 cada vez que se encuentran en el monte.

(L.F.A., p. 46)

El autor con esta comparación pone de manifiesto la lucha entre dos animales y hace igual a los dos rivales. El cuerno nos recuerda a Quevedo en **Sus Sueños**, cuando habla del cornudo al referirse al esposo engañado. Esta batalla es muy significativa y rica en valor semántico.

Al patio se salieron con presteza
 lidiando cuerpo a cuerpo y brazo a brazo
 iguales en la fuerza, en la destreza,
 en el valor y en el desembarazo
 El del bigote al fin con gran fiereza
 en una pierna le acertó un trancazo
 a don Juan, que le trajo medio mudo
 a tierra, y se largó por donde pudo.

(L.F.A., p. 47)

El castigo con la presente estrofa llega a su fin. El autor coloca en el mismo plano de valentía a los dos rivales. Necesariamente el que soportó mayor castigo fue el esposo puesto que salió herido en una pierna. La acción finaliza aquí, pero las digresiones del autor continúan. Además evocando tiempos viejos el autor nos dice lo siguiente:

Yo me acuerdo allá lejos de una cosa,
y es que don Juan ya ciego del un ojo
muy viejo con la frente muy canosa
y algunas hebras de cabello rojo,
tenía una tienda frente a Santa Rosa;
usábanle llamar "Don Juan el Cojo"
y arrugaba la cara todavía
cuando algunos bigotes descubría.

(L.F.A., p. 47)

III.2. POLISEMIA EN LA EXPRESION VERBAL, EN LAS FUNCIONES, EN LOS ACTANTES

El presente cuento versual es rico en elementos polisémicos. Con frecuencia nos encontramos con ellos en el transcurso de la historia. En su particular manera de narrar el autor en el campo de cierre de las octavas acentúa su expresión irónica. Como todos los relatos obedecen a los mismos índices señalados, éste también resulta interesante, gracias a la distribución que el autor hace de ellos.

III.2.1. Polisemia en la expresión verbal

El personaje narrador desde la introducción de su relato versual nos pone en contacto con elementos modalizantes que confieren al discurso una tonalidad bifurcada. Pondré a continuación varias estrofas portadoras de elementos polisémicos que dan a la es-

estructura versual una gama de tonalidades irónicas.

SI ME DICEN QUE EL SOL, que por el cielo
 describir un gran círculo se mira
 camina en torno a él con raudo vuelo,
 como sé que es la tierra la que gira
 sobre sus mismos polos, sin recelo
 digo que lo que dicen es mentira
 aunque la vista así lo represente:
 ¿Por qué? Porque el discurso lo desmiente.
 (L.F.A., p. 36)

La proposición condicional, "Si me dicen que el sol", da a la expresión verbal un carácter hipotético. El autor alude al movimiento de traslación de la tierra, pero que por una ilusión visual el movimiento lo vemos al revés. Confirma con ello que la vista engaña. En el cierre de la estrofa encontramos un juego de palabras: Por qué. . . porque. Desde aquí el autor nos introduce en el primer núcleo de su secuencia: el engaño. Es importante recordar que el engaño es una acción compleja, conlleva implícita dos sub-acciones: **disimular y simular**. Disimula lo que es y trata de aparentar lo que no es. Esta apariencia es lo que nos hace reaccionar como ante algo verdadero.

Si sumerjo en un líquido una caña
 y la veo quebrada desde afuera,
 entonces digo que la vista engaña,
 porque sé que la caña estaba entera.
 Si encuentro al regresar de la campaña
 a mi mujer con un galán cualquiera
 en alguna no lícita entrevista,
 digo también que me engañó la vista.
 (L.F.A., p. 37)

El planteamiento de dos hipótesis nos conducen a dos consecuencias antitéticas. La primera es una verdad; la segunda es una falsedad.

En la primera el poeta sustenta una verdad científica: "El principio de la Refracción de la luz". Sí es una ilusión visual al ver quebrada la caña.

En la segunda plantea una realidad personal, pero la consecuencia es falsa. En este caso la vista no engaña.

El autor con un manejo hábil del lenguaje nos plantea un discurso bifurcado: una verdad y una falsedad. Este juego lo vemos por todo lo largo del presente objeto poético.

Para lograr su objetivo se vale de una pareja disyuntiva:

caña	<----->	entera
caña	<----->	quebrada

Estos dos aspectos de ver la caña los compara irónicamente con su mujer y hace en el discurso al signo lingüístico caña = mujer. Indiscutiblemente que esta comparación conlleva un valor bisémico que proporciona al destinatario un mensaje malicioso o de doble valor semántico.

El ámbito en la primera proposición es un líquido cualquiera, el actante una caña y las funciones, sumergir, ver, engañar.

En la segunda el ámbito supuestamente es su hogar, las parejas de actantes: su mujer y un galán cualquiera. Este último signo lingüístico tiene aquí un valor despectivo.

Las funciones en esta segunda hipótesis: engañar, sorprender,

no ver; la solución dada es lo que nos parece divertido. En la secuencia se ha filtrado algo que no esperábamos: la falsedad del engaño de la vista o el no querer ver del esposo engañado. El planteamiento de la oposición del ser y el parecer es lo que nos causa gracia.

Pues mal pudiera una mujer honrada
siendo yo su legítimo marido
recibir a un galán en su morada,
dando al diablo mi honor y mi apellido.
Antes creyera yo tener turbada
la vista, y el olfato y el oído,
que creer que mi casta y digna esposa
fuese capaz de semejante cosa.

(L.F.A., p. 37)

El poeta inicia su estrofa con la proposición: Pues mal pudiera una mujer honrada. En el campo de la significación esta frase puede interpretarse así: Que la esposa sí lo puede hacer, pero que al hacerlo hace mal puesto que se supone que es una mujer honrada, encontrándonos nuevamente con un elemento de doble valor semántico. Agrega, siendo yo su legítimo marido. Se deduce que si es legítimo no puede compartir su hogar con un extraño, lo que si podría efectuarse si fuese lo contrario.

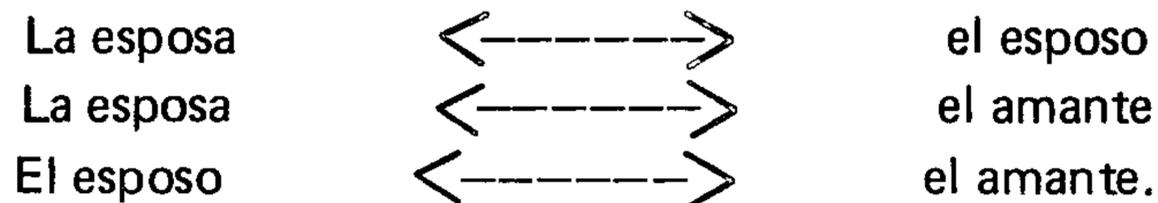
Dando al diablo mi honor y mi apellido. Ahora bien, el diablo significa el ángel del mal, de las tinieblas, de la catástrofe. ¿Qué da al diablo la esposa? Lo mejor que él posee: el honor y el apellido.

Anteponiendo a la acción el pensamiento considera que es preferible creer que tiene algún defecto en la vista, ello puede ser normal, pero no capaz de cambiar la dimensión de la acción, pues no hay defecto visual que nos haga ver una escena por otra. Forman parte de esta acción otros sentidos: el olfato y el oído. El olfato es un

giro que desvía lo rectilíneo del discurso, atribuye al esposo en este caso una acción impropia del hombre, los animales huelen u olfatean a la hembra.

III.2.2. Polisemia en las acciones

Las acciones de los personajes se derivan de una combinación sutil. Esta combinación confiere a los actantes una intimidad de relaciones y ardidese formándose dentro de la estructura del verso una serie de parejas.



Una noche que a casa regresaba
 nuestro contrabandista muy contento,
 después de acomodar lo que llevaba
 acercóse al tapiz y con gran tiento
 quitó la llave, levantó la aldaba,
 abrió la puerta, entróse en su aposento
 y llegó a la cama de su esposa,
 que era una morenilla deliciosa.

(L.F.A., p. 41)

Las acciones se suceden una tras otras. En ello todo es normal quita la llave, levanta la aldaba, abre la puerta, entra en su aposento, y llega a la cama de su esposa. El autor nos prepara paso a paso para lo que nosotros sospechamos y agrega maliciosamente: que era una morenilla deliciosa. Esta última frase nos hace pensar de una manera particular en la calidad de la esposa.

¡Cómo duerme, decía, cómo duerme
 mi hermosa, mi querida Mariquita!
 ¡Cuál demuestran su ardor para quererme
 los suspiros que da, lo que se agita!
 Grande es el gusto que tendrá de verme
 y de darme un abrazo ¡pobrecita!
 Yo te adoro también, querida mía,
 más que el Inca adoró la luz del día.
 (L.F.A., p. 41)

La disyunción en esta octava se basa en la actividad mental del esposo quien piensa encontrar a su mujer en espera de su regreso y considera que lo sueña, pues los suspiros y la agitación así se lo demuestran. La justificación es falsa, es debilitada por una prueba que confirma la falsedad de lo pensado.

Decir esto, quitarse su capote,
 inclinarse a besar la esposa amada
 y dar un furiosísimo rebote,
 cosa fue casi a un tiempo ejecutada.
 Y ¿por qué? Porque dió con un bigote,
 en lugar de la boca delicada
 de su cara mitad, y oyó un bufido
 al resuello de un toro parecido.
 (L.F.A., p. 42)

Lo normal hubiese sido encontrar realmente a la esposa conforme a la estructura mental del engañado, pero se hizo necesaria la presencia de un elemento más intensificador para que la pareja normal se convirtiera en antitética y nos pareciera más placentera. En este caso como vemos el disyuntor polisémico no está precisamente en la expresión verbal sino en la acción. El esposo va a besar a la esposa, pero da un salto de sorpresa, la acción de besar y saltar corren paralelas, son ejecutadas al mismo tiempo y en el mismo espa-

cio. ¿Qué es lo que ocurre? Que el esposo no encuentra los labios delicados de su mujer, sino los bigotes del amante. Podemos constatar que nos encontramos frente a un sistema de oposiciones en el cual distinguimos las siguientes categorías:

la actitud de besar	←-----→	rebote
el suspiro delicado	←-----→	resuello

III.2.3. Polisemia en los actantes

El autor deja en suspenso la acción. No hay preguntas ni respuestas entre el locutor y el interlocutor. Una atmósfera densa envuelve la escena. Los dos rivales se encuentran atrapados y el pensamiento de uno se sumerge en el del otro sin poder salir de su asombro. Los actantes se encuentran bloqueados. Batres juega con el humor, lo aprovecha, lo atrapa y lo traslada a una realidad inmediata. Como buen conocedor de la simpatía que goza la broma en la idiosincracia del pueblo chapín hace gala de ella en su relato.

Ardía en un rincón del aposento
un angosto candil con débil llama
del cual don Juan se apoderó violento
y lo acercó a la orilla de la cama.
Miráronse las caras un momento
los suspensos rivales y la dama
sin decirse palabras, como muertos,
con los ojos estáticos y abiertos.

(L.F.A., p. 43)

Encontramos aquí dos actitudes: la actitud furiosa de don Juan frente a la actitud que adoptan los amantes. La presencia de don Juan nulifica la acción de los amantes, no hablan, sólo miran.

El marido por fin habló primero
con furor dirigiéndose al amante:
—¿Qué hace usted en mi cama, caballero?
Y aquél volvió su estúpido semblante
(porque era un animal, un majadero)
a la dama que estaba allí adelante,
con turbación y duda manifiesta,
como quien le consulta la respuesta.

(L.F.A., p. 43)

En el presente grupo versual el humor actualiza la problemática planteada y las relaciones de los personajes se hacen más tensas. Nos encontramos frente a una pareja generalizable de individuos, el locutor frente a su interlocutor. La dama turbada ante el majadero que la acompañaba. La furia del esposo frente a la estupidez del amante.

Repitió la pregunta el impaciente
don Juan con voz sonora a su enemigo
diciéndole: —Canalla, últimamente
¿responde usted o a responder le obligo?
¿Qué hace aquí? Y el amante balbuciente,
díjole: Eso es lo mismo que yo digo,
¿Qué hago yo aquí? Yo mismo no lo sé.
—Pues yo, dijo don Juan, se lo diré.

(L.F.A., p. 44)

IV. EL RELOX

IV.1. ESTRUCTURA DEL RELATO

Conforme al ordenamiento del corpus versual batresiano, **El Relox**, ocupa el tercer lugar de los relatos, consta de dos partes y es el más extenso.

En el inicio de la primera parte encontramos un epígrafe, que es una alusión al **Libro del Buen Amor**: la segunda parte se inicia con una nota sepulcral, un epitafio el cual indica que los protagonistas han desaparecido físicamente de la escena, "aquí yacen Alejo y doña Clara."

Como los tres relatos versuales mantienen la misma estructura considero que el presente puede ser analizado bajo los mismos puntos de vista, es decir desde la estructura formal y desde la estructura profunda.

Con respecto a la primera, los juegos de palabras, los elementos polisémicos, los encabalgamientos ingeniosos, las antitesis, los contrastes son instrumentos hábilmente manejados por el autor y confieren al relato una tónica picaresca.

Con respecto a la estructura profunda Batres hace del material literario una realidad de su experiencia y revela hechos ocurridos como vivencias de sí mismo.

Al examinar desde este punto de vista su obra es imposible negar la preocupación que siente por la descomposición social y política de su patria. Al iniciar su discurso nos advierte que no quiere aparecer como moralista, pero la tónica pedagógica no escapa a su intención; considerando a la mujer como los basamentos de la socie-

dad, alude constantemente a sus formas de conducta. Hace señalamientos de las condiciones reales de vida en donde se desenvuelve, por lo que sus constantes digresiones pueden ser tomadas como reflexiones oportunas de tomas de conciencia en aquel mundo descompuesto. Alude con frecuencia a las raíces antiguas porque considera que muchos de los aspectos mencionados están vigentes todavía en medio de los procesos efectuados y dentro de las circunstancias en que se desenvuelven. Las secuencias interdependientes perfectamente compactadas confieren al relato un carácter de unidad. Dentro de la estructura analizaremos las visiones en el relato, la intriga y el proceso que sigue la acción en su desarrollo.

IV.1.1. Visiones en el relato

Algo importante al hablar de las visiones es la red de relaciones que se establece entre el narrador y los personajes. Según Todorov esto tiene o constituye un sistema que se bifurca puesto que es necesario ver como el personaje se comporta en el relato con respecto al narrador y también como el narrador considera a sus personajes. "El personaje-narrador no es un personaje como los otros; pero tampoco se parece al narrador desde afuera. Esto sería confundir el "yo" con el verdadero sujeto de la enunciación que cuenta el libro. Desde el momento en que el sujeto de la enunciación se convierte en sujeto del enunciado, ya no es el mismo sujeto quien enuncia. Hablar de sí mismo significa no ser ya el mismo "sí mismo." (12)

Siguiendo a Todorov consideraremos al narrador como un personaje dentro del universo del relato.

Batres al hacer suyo el material histórico pretende poner de manifiesto su no abandono a las raíces nacionales, de donde capturó el material literario. Por ello su discurso desde el punto de vista de la enunciación se muestra matizado de gran riqueza expresiva.

(12) Todorov, Tzvetan. Ob. Cit., 123

Algunas veces se manifiesta como un simple discurso personal en donde los índices señaladores caracterizan la doble relación de designación e indicación.

Pienso por tanto hacer en adelante
 disertaciones líricas completas,
 en verso misterioso y delirante
 como el canto mortal de los profetas.
 Quiero así que mi nombre se levante
 sobre el común de los poetas,
 más por hoy tolerad la poca lima
 la humilde prosa de mi octava rima.

(E.R., p. 105)

En otras ocasiones formula juicios de valor y en un sistema de oposiciones manifiesta lo positivo y negativo de la sociedad en la que le tocó vivir. La mujer cautiva su atención, constantemente emite juicios valorativos sobre su particular complejidad.

Creo también (lo digo con verdad)
 en el desinterés de la mujer,
 en su fina y constante lealtad,
 en su modo sublime de querer:
 la mujer es un ángel de bondad
 incapaz de engañar y de ofender;
 ni tiene gracia que lo diga yo,
 ellas mismas dirán si es cierto o no

(E.R., p. 70)

Precisamente porque el alma femenina es un laberinto complicado Batres se ve precisado a hacer señalamientos de valores frente a desvalores. En ciertas ocasiones por medio de exclamaciones líricas critica duramente las actitudes de sus compatriotas, pero al final con-miserándose de ellas afirma que las acepta tal como son, inaccesi-

bles, extrañas y complejas.

¡Mujer falaz, artificiosa, ingrata!
 ¡Al escuchar tu nombre me enfurezco
 porque es tu nombre tóxico que mata!
 ¡Yo no quiero tu amor, yo no apetezco
 tu corrompido corazón de plata,
 que solo vibra al retintín del oro!
 Mujer. . . ¡Maldita seas!. . . Yo te adoro.
 (E.R., p. 67)

El autor incapacitado ante las circunstancias de contener su emoción transforma su discurso en emotivo. Ocurre también que algunas veces sin desvincularse de la secuencia del relato su discurso se transforma en modalizante; los índices modales relacionan directamente al sujeto de la enunciación con el proceso narrativo.

Fue el testo que tomó: testo que quiere
 decir que algunas veces la mujer
 hace burla de aquello que prefiere:
 y lo que más finge aborrecer
 es lo mismo talvez porque se muere
 ni de su burla hay que asustarse tanto,
 que lo que empieza en risa acaba en llanto.
 (E.R., p. 67)

En el presente relato las digresiones abundan y el proceso de la enunciación se ve interrumpido con frecuencia. Esto no significa que el texto pierda su valor de coherencia, pues la habilidad artística de Batres relaciona cada digresión con el contexto y esto permite que tome el aspecto de reflexión. Considerando la acumulación de ellas me permití agruparlas conforme a su particular naturaleza, políticas, científicas, sociales, costumbristas y sentimentales o emotivas.

En sus **digresiones políticas** hace una denuncia de la atmósfera que respira su patria y presenta en concreta realidad las lacras gubernamentales y los hechos que han herido el espíritu de su pueblo. Así vemos en la siguiente octava cuando habla de los libros científicos que hablan de la evolución de la vida, aparenta tener un conocimiento parcial y no omnisciente. Al referirse a los libros del Gobierno dice que no los entiende, pero no precisamente por carencia de comprensión o captación sino, porque la maquinaria estatal trata de enredarlos.

Y en los libros que tratan del gobierno,
del código Ateniense, del Romano,
del régimen antiguo y del moderno,
monárquico, feudal, republicano:
cuándo debe un Congreso ser eterno,
cuándo se erige un déspota en tirano,
qué se entiende por Ley de Garantías
y por qué se han de hollar todos los días.

(E.R., p. 54)

En su **digresión científica** alude al conocimiento de los autores y las obras de este mismo carácter que le son familiares, pero no lo hace precisamente como alarde de sapiencia, sino que trata de configurar desde esa sutil manera de exponer las cosas, una realidad concreta de lo vivido y sentido incorporándole necesariamente su propia emoción perceptiva.

Es un gusto aprender en los autores
que tratan de las ciencias naturales,
por qué de las semillas nacen flores,
cómo hacen para andar los animales,
para qué fin hay rayos y temblores,
o de qué se componen los metales.
Cosas que cada día estoy leyendo,
que siempre admiro y que jamás entiendo.

(E.R., p. 53)

Las costumbres de su época y la sociedad un tanto abigarrada absorben su particular manera de pensar y por ello con frecuencia dirige su crítica y sus constantes digresiones a la familia guatemalteca. En su crítica reveladora asume un temple de ánimo moralizante, derivado quizá de la concepción y la experiencia de las cosas con las que convive e impregna de aspectos vitales y denuncias su expresión verbal.

Aunque el aconsejar a las señoras
lo juzgo necesidad y es uso extraño
hace tiempo, bellísimas lectoras,
que estoy pensando en daros un consejo
y es el que robeis algunas horas
a la ventana, al piano y al espejo,
y os dediqueis un tanto a la lectura
por prevención para la edad madura.

(E.R., p. 52)

Las digresiones de mayor valor literario son las referentes al amor, revela en ellas su gran desaliento y a base de interrogantes líricas reiteradas plantea sus conceptos sobre el amor. En sus soliloquios se manifiesta como un ser dolorido, fatalista, frustrado ante los designios de la adversidad.

¿Qué es el amor? Es un sublime arcano
símbolo del misterio de la vida.

¿Qué es el amor? Es un capricho vano,
un simple antojo, una ilusión fingida.

¿Qué es el amor? Es un delirio insano
que roe una existencia maldecida.

No hay del amor definición correcta
y la da cada cual según su secta.

(E.R., p. 69)

En su primer interrogante plantea una incógnita. El mismo la resuelve: un tirano, un Dios que aprisiona nuestro ser, que rige nuestra existencia. En su trayectoria emocional el poeta escapa por un momento a la dimensión espacial y se eleva a la dimensión infinita y confusa y confirma al cerrar la octava, "es un misterio de la vida". En este artístico contraste de lo finito con lo infinito, se puede escuchar el gemido doliente y el lamento de su tétrica soledad.

En el segundo soliloquio reiterativo la respuesta no es la misma.

¿Qué es el amor? es un capricho vano,
un simple antojo, una ilusión fingida.

La reprimida pesadumbre del poeta acumulada angustiosamente lo hace exclamar una acusación dolorida. La acumulación de modificadores ponen de manifiesto la carga afectiva y abre válvulas de expresividad: "capricho vano", "simple antojo", "ilusión fingida". La presencia amorosa es temida como un poder destructivo. El pensamiento y el sentimiento del poeta crecen y rebasan la superficie en diversas diversificaciones expresivas de una interioridad cuyo contenido lo veremos revelado al final de la estrofa. Para finalizar la octava hace uso de una tercera reiteración y surge otra nueva interrogante.

¿Qué es el amor? Es un delirio insano
que roe una existencia maldecida.

En el campo de cierre el poeta deja entrever la pesadumbre tremenda. El patetismo se desarrolla en una gradación intensificadora. La proposición subordinada, **que roe una existencia maldecida**, subordinada al predicativo "es un delirio insano", deja entrever la amargura, la desesperación, la soledad del yo poético.

En estas líneas sentenciosas, conceptistas a lo quevediano, se oye el grito desgarrado de lo efectivo, lo que termina por acentuarse en el encabalgamiento de la quinta y sexta línea versuales. El concepto queda a merced de la emoción y el pensamiento en perfecta simbiosis con el habla del autor envuelve toda la octava.

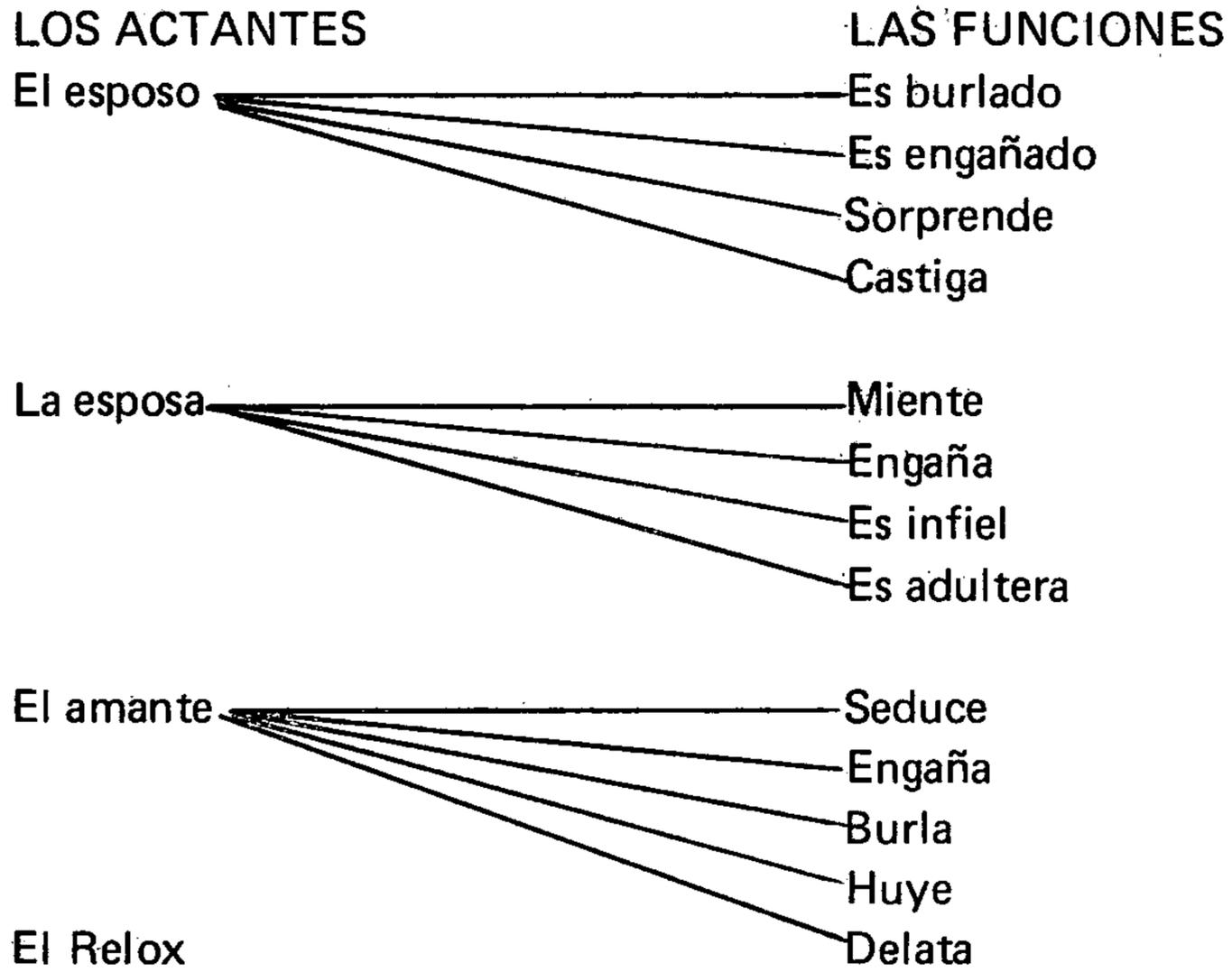
El campo de cierre es un recuento afectivo conceptual. El sentimiento fatalista envuelve el pensamiento conceptual que se desliza por la breve y condensada estructura de la octava. El poeta para la plasmación de su labor artística da la palabra exacta reflejo de su yo y por ello vemos como atrapa las palabras que hablan de su realidad, de la intimidad de sus vivencias y de todo el manantial luminoso que bulle en su interior.

IV.1.2. Intriga

La intriga está basada en acontecimientos que según el autor fueron reales y que él extrajo de las crónicas que guardan los archivos. Para el desarrollo de la acción relaciona actantes y funciones y nos ofrece un hecho que gracias a la sutil ironía empleada nos parece divertido; el autor logra con ello que los acontecimientos de una sociedad en descomposición nos parezcan divertidos y nos muevan a risa.

Considero que los actantes en este relato pueden clasificarse

en principales y secundarios, partiendo siempre de la función que les es encomendada en las esferas correspondientes.



ACTANTES SECUNDARIOS	FUNCIONES CATALIZADORAS
Los clientes	Intrigan
Los vecinos	Llevan chismes
Los amigos	Comentan
El confesor	Aconseja

Don Alejo Veraguas posee el primer reloj de campanilla que vino a Guatemala, los vecinos le ofrecen a cambio diversos objetos los que son rechazados por don Alejo.

Don Cornelio Peléznez del Cabral, Alférez Real, tiene por esposa a doña Clara Roblete quien llama la atención por su belleza;

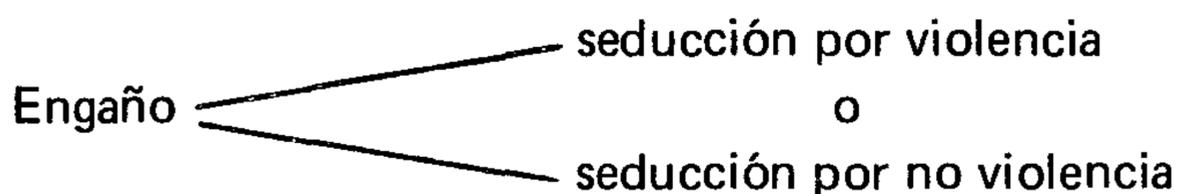
don Alejo se enamora de doña Clara. Mientras el esposo duerme los enamorados celebran entrevistas clandestinas. Al término de dos meses doña Clara recibe a don Alejo en su alcoba. Don Cornelio se ausentaba con frecuencia. En cierta ocasión regresa sorpresivamente y doña Clara esconde a don Alejo debajo de la cama. Don Cornelio trata de llevar a doña Clara a la cama pero ella se resiste y trata de distraer a su marido con zalamerías y burlas. Después de una batalla los esposos llegan al lecho matrimonial. A las once de la noche el reloj da la hora. Don Cornelio se sorprende, sabe que el poseedor de dicho objeto es don Alejo, Principia a sospechar e interroga a su esposa. Doña Clara trata de disuadirlo y convencerlo. Don Alejo debajo de la cama es testigo de los coloquios de los esposos en la cama, considerando que doña Clara se encuentra con problemas trata de solucionarlos y le alcanza el reloj con mucha cautela. Doña Clara muestra el reloj a su marido y le dice que se lo ha comprado a don Alejo por doscientos pesos. Discuten el precio. Don Cornelio vuelve a sus galanteos. Doña Clara cede a las ansias del esposo a cambio de salir del apuro. Don Alejo debajo de la cama es testigo de todos los sucesos. Cuando don Cornelio rendido se duerme, don Alejo aprovecha para salir de su escondite.

A la mañana siguiente los clientes le preguntan la hora. Los vecinos y los amigos se encargan de indicarle la verdadera presencia del reloj. Don Cornelio consulta con su confesor y resuelve encerrar a doña Clara en su casa. Un día de tantos doña Clara sale con el pretexto de visitar a una amiga y tiene una entrevista con don Alejo en la ventana; el relato termina así. El autor con un epígrafe muy bien logrado principia su relato y con un epitafio inicia la segunda parte. La nota sepulcral no se cumple, pues los amantes no se mueren, pero si adentramos en la estructura profunda los amantes finalizan sus funciones pues no se sabe el verdadero fin. Ahora si comparamos muerte con separación, si podríamos decir que realmente los esposos yacen, pues yacer no es solamente estar muerto, yacer puede interpretarse por estar estáticos o quietos.

IV.1.3. Desarrollo de la acción

Dentro del relato hay varios núcleos básicos que constituyen el sostén de la narración. Estos núcleos funcionan como patrones de apoyo y establecen la relación entre índices y catálisis que indican acciones secundarias actúan como rellenos, desempeñan también funciones importantes porque crea o intensifican la expectativa y favorecen la tensión literaria. En la extensión del relato cada uno de los núcleos presupone al otro. Además cada uno ofrece una alternativa, o se sigue un criterio o se sigue otro.

El engaño puede conducir a:



En el relato la acción se resuelve por no violencia.

La sorpresa puede conducir:



En el relato se resuelve por castigo.

El castigo puede conducir a la muerte o a la salvación.



Dentro del relato la acción es resuelta por la muerte, según el

epitafio. Esto es conforme a la estructura formal, pero conforme a la estructura profunda la separación de los amantes equivale a la muerte del amor.

IV.1.3.1 El engaño

En este tercer relato del corpus versual el engaño abre la secuencia. El esposo como en los anteriores relatos versuales, es siempre el engañado. La situación opositiva de víctimas frente a victimarios prevalece en el discurso y encontramos entre las perspectivas del engañador siempre una víctima por atrapar.

Don Alejo era mozo muy amable,
de buena educación de buenos modos,
más tenía un defecto bien notable
que con razón le criticaban todos.
Por la menor cuestión sacaba el sable,
y siempre se metía hasta los codos
en negocio de intrigas y de amores,
de los cuales contaban mil horrores.

(E.R., p. 58)

Al describirnos al personaje don Alejo, el autor lo enmarca dentro de un ámbito poco recomendable. Don Alejo era un negociante, pero de amores y de intrigas. Nos lo presenta como un individuo de buenos modales, pero contradice lo dicho pues agrega que era agresivo, además dice en forma hiperbólica que se contaban de él mil horrores. La conducta observable del engañador está acondicionada siempre a dos formas particulares de actuar: negociación o agresión. Es decir una pacífica y una ostil. Si adopta la primera elimina a su adversario por pura convicción y este se convierte en su cómplice sin sospecharlo. Si adopta la segunda el engañador recurre a la violencia y con esta actitud obliga a su adversario a retirarse y dejar el campo libre a su victimario. El personaje-narrador para enfatizar

en las virtudes del personaje nos relata una aventura más del devocionario de don Alejo.

Decíase que a un cierto Timoteo,
marido de una linda tocoyana,
halló medio de enviarle de correo,
por pasarse con ella la semana.
El lance ivive Dios! estuvo feo,
y después de conducta tan villana
siempre que se acordaba del asunto,
en carcajadas prorrumpía al punto.
(E.R., p. 58)

El engaño conlleva astucia. Vemos acá los medios empleados por el engañador para eliminar a su adversario. El proceso de la negociación es claro. El marido era el obstáculo que don Alejo tenía que vencer para satisfacer sus ambiciones. En forma astuta solicita los servicios de Timoteo el cual sin sospechar las intenciones de su adversario acepta gustoso su propia deshonra. Don Alejo no obliga a su contrincante, simplemente le encomienda una acción para alejarlo del ámbito y poder con arte y maña satisfacer sus deseos. Timoteo se convierte en cómplice y el victimario cínicamente lanza una carcajada.

De cada nuevo amor, cada conquista,
cada beldad que a su pasión rendía,
iba apuntando el nombre en una lista
que debiera llamarse letanía.
Era muy socarrón, gran pirronista,
y a todas las mujeres las tenía
en concepto de falsas, caprichosas
y de. . . qué sé yo cuántas otras cosas.
(E.R., p. 59)

Don Alejo no discriminaba a sus amantes. Si recordamos a don Pablo protagonista del anterior cuento versual, su función principal era la escogencia de las mujeres, don Alejo no las escogía, simplemente las apuntaba en una lista, "que debiera llamarse letanía". La letanía es una invocación a las santas del martirologio cristiano. Las mujeres apuntadas en la lista de don Alejo no eran "tan santas". El autor da a entender que don Alejo podía recurrir a ese devocionario cuando tuviera mayor necesidad.

Se ve que era un insigne libertino
que siempre del amor había hablado
como de una botella de buen vino,
de un plato de perdiz o de pescado.
Al cabo castigóle su destino,
y aquel soberbio corazón osado
que jamás doblegaba la cabeza
cayó redondo al pie de una belleza.

(E.R., p. 59)

La comparación de don Alejo al hablar del amor está llena de suspicacia. Dos comparaciones se manifiestan en la octava: en la primera el amor es comparado con una botella de buen vino, el autor advierte que es un buen vino, no un vino corriente, sino de un vino virtuoso, un licor agradable al paladar y que embota los sentidos. En la segunda comparación el amor es identificado con un plato de carne, pero no de la carne corriente sino de carne seleccionada. La carne aludida en la estrofa está considerada entre las carnes nobles o carnes suaves o blandas; en el lenguaje popular carnicero, "carnes a las que les entra el diente".

El engaño surge en todos los actantes. Valiéndose de una figura prosopopéyica el autor nos acerca a la figura del engañador y así vemos aparecer en el retablo a don Cornelio Peléznez del Cabral.

Por tanto conservó el apelativo
de Cabral, sin Peléznez, liso y llano:
era chico de cuerpo, de ojo vivo,
de carácter tal cuál: algo liviano,
un poco tonto, un poco vengativo,
un poco sinvergüenza, un poco vano,
un poco falso, adulator completo,
por lo demás, bellísimo sujeto.

(E.R., p. 60)

El autor en forma reiterativa va agregando las características dosificadas, como si fueran ingredientes que se agregaran uno a uno. Forma a su rídiculo personaje como el farmacéutico en una retoma prepara la poción. La creación de don Cornelio está a base de tonteras, venganza, desvergüenza, vanidad, falsedad, adulación. Después de poner de manifiesto todos estos desvalores el autor agrega, que es bellísimo sujeto. En esta forma irónica los actantes van apareciendo a nuestra vista no con la frialdad del relato corriente sino con delicadeza, gracia y magia artística. Nadie escapa a la incisiva ironía del autor. Doña Clara esposa del Alférez Real, al ser descrita deja entrever la astucia y el engaño de que es poseedora; a pesar de su onomástico Clara, todo en ella era engañoso.

Más no era fácil semejante empresa
con mujer tan preciada y orgullosa,
que se tenía en más que una princesa
y tenía más humos que una diosa;
mujer que su virtud guardaba ilesa
por vanidad y no por otra cosa;
ni este orgullo salíale a la cara,
que antes era un almíbar doña Clara.

(E.R., p. 62)

Como podemos darnos cuenta las conductas de los actantes son engañosas. Todos tratan de disimular sus pasiones a la vista de los demás. Mientras Cabral dormía, doña Clara simulaba dormir a su lado, pero velaba y esperaba el momento propicio para reunirse con el amante. Las formas antitéticas planteadas por el autor descubren con claridad las funciones de los personajes dirigidas todas a una forma perfectamente delineada del engaño. El esposo crédulo confiaba en la fidelidad de su mujer y descansaba. El amante en acecho de su amada rondaba la casa y esperaba el momento oportuno para atrapar a la presa.

Prosigamos. Aquella serenata significaba "ven a la ventana" y aunque no en aquella noche, en la inmediata la súplica del bardo no fue vana: envuelta doña Clara en una bata, hasta más de las dos de la mañana, en gran coloquio estuvo con su amigo, al través de una reja y un portigo.

(E.R., p. 97)

El índice de temporalidad, dos de la mañana, es un signo de indicio con el cual el autor nos pone al descubierto la castidad de doña Clara. La vestimenta de la dama nos hace suponer que doña Clara, no era tan clara como la significación de su nombre.

Y no obstante estar enamorada hizo la resistencia más lucida, cual valerosa guarnición sitiada, y antes de dar la plaza por vencida: el "no puedo", el "no debo", el "estoy casada" a su tiempo vinieron, en seguida un silencio obstinado, un aire inquieto, por último el encargo del secreto.

(E.R., p. 97)

El engaño en esta octava lo encontramos bifurcado. Doña Clara engaña doblemente. Engaña al esposo quien la cree dormida; engaña al amante, pues en el momento preciso trata de aparentar que siente pena, que es muy casta; "no puedo", "no debo", "estoy casada". Todas estas expresiones hábilmente colocadas en labios de los interlocutores oscilantes entre claridad y oscuridad nos transportan a una escena digna de una acción teatral. En la última línea versal o sea en el campo de cierre el autor habla del secreto. Este vocablo lo encierra todo, con él nos da a entender que el hecho se ha consumado.

Guardar secreto es condición forzosa
que impone la mujer con el objeto
de mostrar que si cede es pesarosa:
"Te quiero, pero guárdame el secreto."
Y el hombre por jurar alguna cosa,
le jura con mil cruces ser discreto:
ambos juran callar, y a sus amigos
del juramento ponen por testigos.
(E.R., p. 98)

Los amantes establecen un convenio el cual tiene carácter de duplicidad. Doña Clara ofrece querer a don Alejo a cambio de que guarde el secreto; don Alejo acepta le jura por jurar, no divulgarlo. Le ofrece ser discreto. El segundo convenio es el juramento de los dos, ambos juran callar, pero el autor con malicia dice que del juramento pusieron por testigos a sus amigos. Desde ese instante hay una ruptura tanto en el juramento como en el secreto y los amigos se convierten en cómplices del hecho. Vemos en este aspecto formal como el autor con claras expresiones verbales enreda la trama del relato y nos hace partícipes de su gozo. El engaño va ganando escalones y el autor nos prepara para el encuentro final de los actantes.

Oculto don Alejo en los dobleces
de la capa, calado su chapelo
y bajo el brazo la ancha toledana,
como un Cid acediaba la ventana.

(E.R., p. 98)

Mientras el eposo dormía ingenuamente, doña Clara clandestinamente se entrevistaba con su amante. La comparación en la última línea versual es ingeniosa. El Cid es un héroe; don Alejo, un burador. La acción asediar del latín, *ad* y *sedere*, estar sentado, equivale a esperar sentado la salida del enemigo de la guarnición. La postura de don Alejo era combativa, pues no sabía si saldría su amada o el marido.

Ello es que a pocas noches doña Clara
hallándose en la hacienda su marido
a solas en su alcoba y cara a cara
tuvo ocasión de hablar con su querido.
Con aldaba tenían la mampara
y cubierto el velón, aunque encendido,
iluminando apenas el estrado
en que los dos se hallaban lado a lado.

(E.R., p. 101)

Los amantes han dejado la reja y la ventana. Ahora en más intimidad, la estancia a media luz.

Más ¡ay! que entre el silencio interrumpido
por el trino larguísimo de un beso,
entre el hondo y patético gemido,
del labio ardiente entre los labios preso,
la sorda voz y hueca del marido
dejóse oír llamando en el ingreso,
como la voz que en la tragedia suena
de un espectro feral que entra en la escena
(E.R., p. 102)

La sonoridad del beso no deja oír a los amantes la llegada del marido. El autor compara al esposo con una fiera fantasmal y nuevamente alude a un objeto dramático. Al hacer remembranza de la tragedia nos anticipa el fin del espectáculo al que asistimos.

¿Qué hacer? ¿Por dónde huir? ¿Por qué camino
evitar el encuentro del tirano?
¿Cómo parar el golpe del destino?
Cualquier arbitrio les parece vano.
La dama por instinto femenino
mostró al galán la cama con la mano,
más no para brindar la mitad de ella;
¡ay! que no era tan próspera su estrella.
(E.R., p. 103)

Doña Clara recurre a un nuevo ardid. Se encuentra atrapada entre sus propias redes y tiene que optar por resolver sin demora la situación. Sus acciones, huir, evitar, parar, golpear, atormentan su pensamiento, pero el instinto le aconseja que el mejor sitio es la cama, solamente que en este momento sorpresivo no será para gozar en ella.

Mientras fue doña Clara a abrir la puerta
 don Alejo mas presto que una llama,
 alzando el rodapié de la cubierta,
 a gatas se metió bajo la cama.
 Quiero dejar allí: que se divierta
 oyendo los coloquios de madama
 con su marido, sin perder vocablo:
 ¡¡imagínad que posesión del diablo!
 (E.R., p. 103)

En esta octava el personaje-narrador toma parte activa en el desarrollo de la acción. Puede considerarse como un personaje más, puesto que él mismo dice que quiere dejar al protagonista allí para que se divierta. Esta forma verbal **divierta** tiene doble valor semántico. Don Alejo en su incómoda postura estaba muy lejos de divertirse puesto que ello era una tortura, pero en cambio si tendrá oportunidad de divertirse con los coloquios amorosos de doña Clara y su marido. Don Alejo no veía, pero escuchaba y suponía las escenas de la cama.

Con esta estrofa el autor pone fin a la primera parte. Si nos detenemos a analizar encontramos que hay una inversión de funciones. Podemos decir que ocurre lo mismo que en **Don Pablo**. Los victimarios ahora se transforman en víctimas. El tirano es el marido quien se transforma en inquisitor sin saberlo. La pareja doña Clara y don Alejo se sentirán como delincuentes ante el legítimo marido. Este cambio de funciones complica el relato. La sorpresa aún no ha finalizado pues en la segunda parte las sorpresas serán mayores.

La segunda parte la inicia el autor con un epitafio: "Aquí yace Alejo y doña Clara". El modificador **don**, ha desaparecido del sujeto, durante todo el relato siempre lo ha llevado; ello nos lleva a pensar que una mano amiga pudo colocarlo, o que a don Alejo *con la muerte se le han esfumado las glorias*. La forma *yacer*, puede to-

marse desde dos puntos de vista: estar los dos personajes de nuestra historia en un mismo lugar o estar muertos. El vocablo epitafio que equivale a inscripción sepulcral nos conduce a pensar en la muerte de los amantes, como castigo a su infelidad, pero dentro del universo del cuento el epitafio tomado en su segunda acepción no se cumple. La línea versual de cierre conlleva una reticencia intencional que deja en suspenso el pensamiento invitándonos a deducir lo que se calla. Al no coincidir el epitafio con el cierre del relato puede ser interpretado como la separación de los amantes puesto que el autor en la octava siguiente nos dice:

Un epitafio por leyenda acabo
de dar a este capítulo, y propongo
que me tengais por rústico y por zafio
si a buen puerto no llevo el epitafio.

(E.R., p. 105)

IV.1.3.2 La sorpresa

La sorpresa ocupa el segundo lugar en la secuencia del relato. El autor hilvana perfectamente sus núcleos narrativos. Nosotros preveemos que todo engaño tiene que ser descubierto y necesariamente el descubrimiento tiene que ser sorpresivo. En la primera parte del relato Batres como el narrador que maneja a su antojo a los personajes, deja a los actantes en situaciones difíciles y en los momentos más significativos de la acción. Hábilmente la sorpresa ha sido preparada por el autor. Dadas las características la sorpresa puede ser dividida en sorpresas primarias; la segunda parte recopila todas las funciones sorpresivas. La primera sorpresa está intercalada en el final de la primera parte; la constituyen tres estrofas. Antes de ponernos en contacto con ella el personaje-narrador nos ha puesto en antecedentes: coloca a los amantes en momentos propicios, en un ámbito adecuado, a media luz, aleja al esposo del escenario y luego en el momento de mayor tensión hace aparecer al marido ardiendo en

deseos. Las estrofas que integran la primera sorpresa ya fueron comentadas porque estaban intercaladas dentro del engaño, en la primera parte.

La segunda sorpresa la constituye el asombro de doña Clara ante los gestos indecentes del marido, los ademanes descompuestos, las miradas lascivas, los arrebatos lujuriosos. El autor irónicamente indica que para la casta esposa esto es sorpresivo e indecoroso. La **fiel** doña Clara hace desaparecer al amante de la escena para no exponerse a las iras del marido. Don Cornelio no desiste de sus intenciones y trata de acercarse a su mujer a la cama.

Así fue que jamás desde su boda
Cabral había estado más galante,
y aunque estaba reñido con la moda
un espejo se puso por delante
en que su estampa recorriendo toda
se le pintaba el gusto en el semblante,
al verse chico, gordo, colorado
ancho de facciones y cuadrado.

(E.R., p. 110)

No entendía la dama aquellos gestos
hacia qué fin estaban dirigidos,
ni aquellos ademanes descompuestos,
ni el saltar de los músculos henchidos,
ni el dirigir dichos inmodestos,
ni el clavarle los ojos encendidos:
que todo esto en la calma de un esposo
era, además de extraño, indecoroso.

(E.R., p. 111)

La tercera sorpresa la constituye una actitud inesperada de don Cornelio quien trata de buscar algo debajo de la cama. Doña Clara

considera que todo ha llegado a un final, pero vuelve a su natural calma cuando ve que su marido lo que buscaba era un objeto para satisfacer una necesidad fisiológica; cumplida dicha función el esposo retorna a sus actitudes impulsivas.

Y cual fue su sorpresa cuando vido
que la mano metió bajo la cama,
buscando alguna cosa su marido!
¡Perdida soy! dijo entre sí la dama.
Mas presto vió que solo había sido
para alcanzar. . . (no se cómo se llama)
algún objeto, que al que está debajo
no le sirve de alivio en su trabajo.

(E.R., p. 111)

La cuarta sorpresa es dentro del relato la de mayor importancia. Es precisamente la que conlleva el por qué del título, **El Relox**, que hasta ahora no había aparecido. La tríada, esposo - esposa - amante, sufren algo verdaderamente inesperado. El ámbito espacial ha sido preparado con toda perfección por el autor. Las batallas libradas por los esposos en la cama, la del amante con la pared, han dejado a los actantes en completo agotamiento, pero dispuestos para nueva lid. El ámbito espiritual es conflictivo. todo está en silencio y cada quien está recuperándose para un nuevo encuentro, cuando sorpresivamente el relox da la hora. La sonora campanilla saca a cada quien de sus pensamientos. Los actantes se atribulan y el asombro se apodera de ellos.

En estos armisticios y demoras
 las once dan, y empieza del amante
 el maldito reloj a dar las horas
 con su campana, sin piedad vibrante,
 tan pausadas, tan claras, tan sonoras,
 que a sofocar su son no fue bastante
 la repentina tos, y la algazara
 que metió al escucharlas doña Clara.

(E.R., p. 113)

Las estroas siguientes ponen de manifiesto el proceso de la sorpresa en cada uno de los actantes:

Sorpresa de don Cornelio

—¿Qué significa ese reloj maldito?
 exclamó don Cornelio echando un terno
 en voz tan clara que rayaba en grito.

Sorpresa de don Alejo

Con la mano apretábase el bolsillo
 don Alejo, al sonar de la campana,
 por apagar el golpe del martillo

Sorpresa de doña Clara

A medida que el diálogo lo indica
 quitándose del cuello la cadena,
 el reloj por el borde de la cama
 puso el amante en manos de la dama.

Cuando doña Clara se cree perdida por segunda vez y considera que no hay solución para el conflicto, el amante soluciona el problema con asombro de doña Clara, pues ve aparecer como por arte de magia el reloj debajo de la cama.

Aquí está lo que tanto te alborota—
 díjole doña Clara. No te asustes.
 ¡Jamás creí que fueras tan idiota!
 Y respondió Cabral:— Di lo que quieras
 que bien sé que lo dices por chacota.
 Pero, por fin, dejándonos de embustes,
 ¿Quién trajo este reloj y con qué objeto?
 Vamos mujer descúbreme el secreto.
 (E.R., p. 115)

Surge aquí una nueva sorpresa de la que nosotros formamos parte. Formulamos interrogantes acerca de la solución que doña Clara dará al conflicto, puesto que está sujeta al interrogatorio del esposo, pero somos sorprendidos por la astucia de doña Clara.

Pues bien— repuso entonces doña Clara,
 supe que don Alejo lo vendía,
 y antes que otro ninguno lo comprara
 le mandé a decir que lo quería,
 que me enviase el reloj y que aguardara
 hasta que tú volviesses, que sería
 mañana a más tardar para pagarlo:
 y don Alejo no tardó en mandarlo
 (E.R., p. 115)

Lo que suponíamos sería realmente conflictivo y de difícil solución, para doña Clara fue sumamente fácil, gracias a su hábil imaginación.

IV.1.3.3 El castigo

Toda falta cometida o toda transgresión puede ser tomada como un delito y por consiguiente tendrá que ser sancionada. En la estructura del relato que analizamos el castigo puede considerarse bivalente

pues se dirige a dos núcleos: al engaño de doña Clara y al engaño de don Alejo. Entre los dos actantes se interpone don Cornelio y el Relox, ambos actúan como victimarios y castigan a los delincuentes. Batres se vale de un objeto que en la secuencia del relato versual adquiere la categoría de un verdadero personaje. La actitud de don Cornelio ante su rival y la actitud del relox ante su propietario tienen la formalidad de un verdadero castigo. Es la paga de la culpa. La dama a pesar de su astucia para engañar al esposo es castigada al ser descubierta. Este castigo lo viene sufriendo antes de ser descubierta: primero por el temor de que don Cornelio se enterara; segundo porque tiene que actuar frente al amante, comportándose cariñosa y zalamera con el esposo. Don Alejo también sufre el castigo, quizá es el más castigado de todos; tiene que soportar debajo de la cama los coloquios amorosos y en una postura lo suficientemente incómoda. No ve la actuación de los cónyuges, pero lo supone, además escucha la discusión y los calificativos dados por el marido. Batres castiga a sus creaturas, las hace actuar, juega con ellas como personajes de retablo y al final les adjudica la pena, la cual es aplicada como recompensa a sus actitudes. Hemos visto anteriormente que el castigo es resuelto algunas veces con la muerte y otras con la separación, que es lo mismo. En el presente relato el castigo final de doña Clara es el encierro en su propia casa cuando el esposo por chismes de los vecinos se entera de la verdad de la procedencia del relox.

No, querida no creas que me engañas
 le decía Peléznez. ¡No lo creas!
 Conozco tus malicias y tus mañas,
 por más astuta y más falaz que seas.
 Tú misma te descubres y te engañas
 con las artes torpísimas que empleas:
 ese muliere datur ivoto a Cristo!
 ¡No sé cómo la cólera resisto!

(E.R., p. 127)

Esta estrofa nos demuestra la reacción de don Pascual. Doña Clara estaba sufriendo el castigo de su falta.

Es principio asentado y conocido,
que toda acción la reacción provoca,
ya sea de un gobierno, de un marido,
o de una masa que con otra choca.
La mujer de Cabral así que vido
su prisión más guardaba que una roca,
cual la de Gibraltar o Santa Elena,
despechada mordía su cadena.

(E.R., p. 127)

La incomunicación de los amantes puede interpretarse como un castigo pues la separación se ha interpuesto entre ellos. Según el epitafio los amantes fallecieron, puesto que la nota sepulcral así lo indica, pero llegamos al final de los acontecimientos y la muerte no aparece. Es de suponer que en todo conflicto amoroso de esta categoría la separación equivale a la muerte, pues los amantes dejarán de verse y de comunicarse. A pesar de ello en la estrofa de cierre vemos que doña Clara logra burlar la vigilancia del marido y tiene una entrevista final con don Alejo. El autor suspende el curso del pensamiento, deja incompleta la expresión, lo que invita a formar juicios acerca del final de los amantes. La reticencia empleada nos conduce a suponer que la conversación sostenida por los amantes no es una nueva unión sino un alejamiento de la trayectoria amorosa.

Descuidóse por fin una mañana,
 y permitióle el vigilante esposo
 ir a ver a su amiga doña Juana,
 mujer de don Jerónimo Cardoso.
 Poco tardó en hallarla en la ventana
 don Alejo, solícito y ansioso,
 y en comenzar un diálogo con ella,
 o sea idilio en forma de querella.

(E.R., p. 127)

Esta entrevista nos hace pensar que no fue tan inesperada como puede imaginarse, pues no pudo ser coincidencia el que don Alejo encontrara a doña Clara en la ventana de su amiga. No cabe duda que un ayudante intervino para lograr la comunicación de los amantes.

— ¡En fin te vuelvo a ver! En fin te miro
 decía don alejo—; mi tesoro!
 Tú, más cara que (la lu) el aire que respiro,
 tú más tierna que el llanto que devoro.
 ¿Eres, bien mío, tú? ¿O yo deliro?
 ¡En fin permíte la fortuna avara
 que yo te vuelva a ver!— Y doña Clara. . .

El relato finaliza aquí y los amantes llevan sus amores hasta esta última función. No sabemos si doña Clara fuese sorprendida nuevamente por don Cornelio o huyó con don Alejo.

IV.2 POLISEMIA EN LA EXPRESION VERBAL EN LAS FUNCIONES EN LOS ACTANTES

De los tres relatos analizados *El Relox*, es el más rico en elementos polisémicos. El código lingüístico revela peculiares matices expresivos dinamizados por una riqueza verbal.

Las diversas categorías literarias se encuentran salpicadas de vocablos de doble valor semántico que conducen al lector a un entretenimiento placentero.

Batres con un tono burlón y con una rememoración hacia el pasado nos pone en contacto con un retablo de figuras humanas perfectamente delineadas. Como buen conocedor del arte de narrar y versificar nos presenta con la gracia y sutileza del recolector: historietas, chismografías aconteceres políticos y sucesos de la vida social del pueblo chapín. Ni una sola octava escapa a su incisiva ironía; nos vemos por consiguiente obligados a interpretar sus juegos de palabras, sus vocablos polisémicos para comprender el particular enmarcamiento que hace en sus relatos.

Inicia su relato con un epígrafe; hace alusión a los versos del Arcipreste de Hita; ello es una advertencia al lector indicándole que si se encuentra con una mujer risueña que no tenga temor de contarle sus penas de amor, que se anime y que no sienta vergüenza. Esto es el indicio de que nos encontraremos con mujeres que gustan del galanteo y de la frivolidad.

Todos los relatos van dirigidos a las damas, pero éste especialmente a las señoras es decir que bien podemos interpretar el vocablo, señoras como referido a mujer casada.

IV.2.1. Polisemia en la expresión verbal

Desde el instante que el autor nos pone en contacto con su obra nos encontramos con marcadas características en la expresión verbal.

Aunque el aconsejar a las señoras lo juzgo necesidad, y es uso extraño hace tiempo bellísimas lectoras, que estoy pensando en daros un consejo y es el de que robeis algunas horas a la ventana, al piano y al espejo, y os dediqueis un tanto a la lectura, por prevención para la edad madura.

(E.R., p. 52)

En la presente octava encontramos reunidos a tres sustantivos: piano, ventana y espejo. Con estos tres elementos forma el universo de las mujeres de su época. Estos tres núcleos manifiestan: la holgazanería, la vanidad y el artificio de las lectoras. La ventana es un medio de comunicación muy usado por las damas holgazanas para ponerse en relación con su mundo circundante. El espejo es un artefacto de coquetería femenina pues el hombre lo usa con mesura. El piano un entretenimiento sano, pero manifiesta también el ocio de las lectoras.

Ahora viene el consejo que se manifiesta como una receta que conlleva incluida la medicina para los postreros tiempos. Esto nos hace pensar en el ocio de las mujeres batresianas.

Sin embargo, cual íbamos diciendo, aunque tan bellas sois, vuestra hermosura nada puede perder a lo que entiendo, por un poco de estudio y de lectura, más cuando la lectura recomiendo no me limito a la literatura pues novelas y dramas ya sospecho que bastante leeís y con provecho.

(E.R., p. 53)

Vemos el tono despectivo con que Batres hace referencia a la literatura y el tratamiento de la novela y el drama. Importante es recordar el enfoque de la novela del XVIII, saturada de aventuras inverosímiles, de amorillos amelcochados. Es a la altura del XIX cuando la novela toma perfiles nuevos; el alma humana principia a deleitarse con la realidad inmediata.

Al referirse al drama considera que las mujeres de su tiempo tomaban muy de cerca y en serio el papel de las heroínas y que cada una de ellas en varias ocasiones se habría sentido una protagonista más. La última línea versual lo demuestra: "bastante leeís y con provecho". Como decía anteriormente la obra batresiana hay que leerla con un doble mirar.

Es un gusto aprender en los autores
que tratan de las ciencias naturales,
por qué de las semillas nacen flores,
cómo hacen para andar los animales,
para qué fin hay rayos y temblores,
o de qué se componen los metales.
Cosas que cada día estoy leyendo,
que si siempre admiro y que jamás entiendo.

(E.R., p. 53)

En la línea de cierre nos encontramos con una antítesis: en el primer verso el autor dice que es un gusto el aprendizaje científico, la adquisición de los conocimientos que pueden proporcionarnos los autores contemporáneos, la reproducción de las plantas; el por qué de los fenómenos telúricos y cómo hacen para andar los animales, pero al cerrar la estrofa advierte que a él también le es grato, que admira los textos científicos, pero que no los entiende.

Continúa su enumeración y con ella el valioso consejo:

Y en los libros que tratan del Gobierno,
del código Ateniense, del Romano,
del régimen antiguo, y del moderno.
monárquico, feudal, republicano:
cuándo debe un Congreso ser eterno,
cómo se erige un déspota en tirano,
qué se entiende por Ley de garantías
y por qué se ha de hollar todos los días.

(E.R., p. 54)

Nuevamente las oposiciones hacen su reaparición. Si las lectoras no eran amantes de las buenas letras en qué forma podían interesarse por un código de leyes, o cómo serían capaces de entenderlas. Se sobrentiende que en el siglo XIX, a la altura de la segunda mitad, Guatemala era una nación independiente y que la república estaba dando sus primeros pasos. En su denuncia al hablar del régimen no establece diferencias y hace igual a la monarquía, al feudalismo y a la república. Dice además que en los libros del Gobierno se aprende a elaborar un Congreso, y agrega **eterno**, a **convertir a un déspota en tirano**. Que se aprende a conocer las Garantías y que allí mismo se aprende a no respetarlas. En el texto la palabra ley está escrita con mayúscula y la palabra garantía con minúscula lo cual significa la poca importancia que en sus tiempos se daba a los derechos humanos. Este señalamiento es importante, pues nada ha cambiado hasta la fecha.

Yo no quiero demostraros que no miento
cuando digo que es una maravilla
lo que estos libros cuentan, y al intento
os voy hacer la narración sencilla
del lance ocurrido a un avariento
por el *primer reloj de campanilla*
que vino a Guatemala- de contado
fue reloj muy famoso, muy sonado.

El autor insiste en la veracidad de lo que cuenta. El elemento polisémico que conlleva el vocablo-sonado, no se refiere precisamente a la sonoridad del reloj, sino al hecho que conmovió a la sociedad guatemalteca de aquel entonces. Además de sonado, fue famoso. Sabemos que la fama se conquista. En el relato, el reloj, se hace famoso porque interviene como un tercero en discordia; al actuar como un personaje más pone en situaciones conflictivas a los actantes. Algunas veces en los gentilicios que utiliza para señalar a sus personajes encontramos un desborde de vocablos de doble valor semántico.

Era por aquel tiempo Alférez Real
de la noble ciudad de Guatemala
don Cornelio Peléznez del Cabral,
bajo cuyo apellido lo señala,
un viejo cronicón municipal:
más él dejó el Peléznez por la mala
pronunciación que daba muchas veces
ocasión a llamarle Pelanueces.

En este gracioso juego de palabras de Peléznez frente a Pelanueces la expresión verbal toma un giro sorpresivo y agradable.

Por lo tanto conservó el apelativo
de Cabral, sin Peléznez, liso y llano
(E.R., p. 59)

La supresión de Peléznez hace de don Cornelio un tipo más significativo que el despectivo anterior; del Cabral significa, poseedor de muchas cabras, más tarde en el desarrollo de la acción nos damos cuenta del por qué del apellido.

IV.2.2. Polisemia en las acciones

Las acciones de los personajes con frecuencia nos mueven a risa; unas veces por la rapidez de su ejecución, otras por lo absurdo; otras por lo ridículo. Algunas veces vemos a los personajes moverse como títeres; otras no queriendo ver lo que realmente es. Tenemos la octava siguiente que bien vale la pena ponerla de ejemplo:

Cúal su garbo elogiaba y su despejo,
cuál su buen gusto y su vestir prolijo;
va: don Alejo y torna don Alejo,
don Alejo hace, don Alejo dijo.
¿Había algún convite algún festejo?
Con él antes contaban; era fijo;
y los hombres tomándolo a sonrojo
comenzaron a verle de reajo.

(E.R., p. 57)

Vemos moverse a don Alejo por todo lo largo de la estrofa. Su nombre andaba de "boca en boca". **Va, viene, torna, hace dice.** Al decir que era fijo nos da la idea de un cartel, de un cuadro, o que su nombre ya estaba impreso en todas las programaciones. Cuando enfrenta a los actantes y los pone a funcionar se vale de ingeniosos juegos de palabras para causar un efecto jocoso. En lugar de darle prestigio al personaje don Alejo desciende de personas a objeto. Novedosas son las batallas libradas por los actantes en la alcoba matrimonial: Don Cornelio luchaba para convencer a doña Clara; doña Clara trataba de evadir las caricias de su marido; don Alejo peleaba con la pared y se desquitaba con las uñas.

Empeñóse un combate muy reñido
(sobre el cual será justo echar un velo)
entre la casta esposa y el marido
no tan casto como ella, en cuyo duelo
el Alférez Real, quedó vencido:
y el amante escuchando atormentado
servía de padrino desde el suelo
de pensar cuál sería el resultado.

(E.R., p. 112)

Cobrando aliento para nueva lid,
entre su vencedora y la pared
yacía rasguñado el adalid,
devorado de saña, amor y sed;
cada cual meditaba algún ardid
para rendir al otro a su merced,
guardando tal silencio y tal quietud
que el lecho parecía un ataúd.

(E.R., p. 113)

Otra batalla de importancia es la librada por don Alejo con el
relox. Abandona la pared y se entrega de lleno a su bolsillo. La voz
delatora, no se calla y en vano lucha con la mano sujetar la campana.

Con la mano apretábase el bolsillo
don Alejo, al sonar de la campana,
por apagar el golpe del martillo:
¡Diligencia tan simple como vana!
Cual suele acontecer con un chiquillo
que empieza a hablar cuando le da la gana
por más que con las manos se batalla
por hacerle callar y no se calla

(E.R., p. 113)

Las actitudes de doña Clara ante el peligro también son dignas de tomarse en cuenta.

Sociégate cabeza de chorlito—
le dijo su mujer en tono tierno,
y echándole los brazos con modestia:
—mi querido Cornelio. . . eres muy bestia.
(E.R., p. 114)

Vemos como doña Clara con su astucia trata de convencer a su marido, sus fingidas formas de actuar siempre encierran un doble sentido.

Escuchóle su esposa con paciencia,
y así que vio que parecía mudo
(cosa que acontecía con frecuencia)
con un par de caricias y un suspiro
le dio a sus pensamientos otro giro.
(E.R., p. 116)

IV.2.3. Polisemia en los actantes

Cuando Batres trata de nombrar a los actantes no hace uso del nombre como una simple etiqueta distintiva; cada uno connota una particular función. Cada nombre es portador de la personalidad del individuo. Con motivo de una fiesta patria el personaje-narrador nos describe un desfile, pero realmente es un desfile de tipos humanos.

Pasó el primero don Martín Lamprea
 muy estirado en una yegua baya;
 tras él don Juan Gonorreitigorra
 natural de Pasages en Viscaya.
 Seguíanles don Sancho Bocafea,
 don Luis Tenaza, don Andrés Malhaya,
 don Blás Cabral y don Manuel Cornada,
 hombre de una nariz desaforada.

Vemos desfilar en cada personaje un tipo humano:

Lamprea, tiene una doble acepción, puede considerarse como un pez y en este caso el nombre puede asociarse al ave que se alimenta de peces. Puede asociarse a un azote que es una acepción guatemalteca, en este caso concordaría con la yegua baya.

Don Juan Gonorreitigorra: en primer lugar evocamos a don Juan de Zorrilla, enamorado, mujeriego; en segundo lugar el apellido el cual no solo describe al personaje sino alude a la enfermedad. Si adentramos en el análisis y desciframos el nombre, podemos considerar al aludido don Juan como el rey de la gonorrea.

Don Sancho Bocafea: inmediatamente hacemos la relación con el personaje quijotesco, Sancho Panza, solamente que nuestro personaje no tiene el problema en la panza, sino en la boca.

Don Luis Tenaza: la tenaza es un instrumento destinado a prensar, por lo que consideramos que era un individuo que gustaba de torturar o moler a sus conciudadanos o al prójimo.

Don Manuel Cornada: una cornada es ocasionada necesariamente por una bestia que posee un cuerno y éste generalmente lo tiene en la frente; nuestro personaje lo tiene en la nariz, y además la nariz es desaforada, el predicativo desaforada, nos hace pensar en la hiperbó-

lica nariz quevediana, "que en la cara de Anás fuera pecado."

Siendo Batres un misoginista era imposible que pasara desapercibidas a las damas.

Doña Isabel Sinnóes, linda y blonda,
doña Inés Tresamantes de Pesquina
y doña Cruz Malpara del Pezaso
le hacían la corte a cada lado.

(E.R., p. 81)

Doña Isabel Sinnóes: los modificadores, linda y blonda, contradicen el apellido, Sinnóes. El modificador es aplicado a una tela, pero no a una dama.

Doña Inés Tresamantes de Pesquina: evocamos nuevamente a la heroína de don Juan: su apellido es un vocablo compuesto de: tres y amantes, que pone muy clara la reputación de doña Inés. Si era doña y de Pesquina es de suponer que era casada, pero a pesar de ello estaba siempre lista a la pesca de lo que se le presentara.

Prendida la mantilla con hilvanes,
muy mirada en su silla se seguía
doña Coronación de Cienfustanes:
después doña Tomasa Maldía,
guiñando el ojo a todos los galanes;
luego doña Joaquina Cararpía
con el rostro muy seco y afligido
por la muerte del séptimo marido.

(E.R., p. 81)

Doña Coronación de Cienfustanes: el onomástico Coronación nos da la impresión de algo suntuoso y el apellido Cienfustanes, nos presenta a la dama hiperbólicamente coronada con una cantidad enor-

me de fustanes.

Doña Tomasa Maldía: en un juego de palabras matizadas de un sabor sabroso nos da a entender: **una masa tomada en mal día.**

Doña Joaquina Cararpía: la arpía según la mitología, tenía cara de doncella y cuerpo de ave. En la fauna americana es un ave de rapiña. Conforme a la segunda acepción la podemos considerar como devoradora de sus maridos; conforme a la primera la conceptuamos como una persona que aparenta ser joven, pero que ya ha tenido siete maridos, así desfilan los personajes-tipos en el retablo de Batres. Al ponernos en contacto con su obra nos hace vivir pasajes de la Guatemala tradicional.

V. CONFRONTACION DE LOS RELATOS

Al analizar el corpus versual de **Tradiciones de Guatemala**, podemos considerar la estrecha semejanza entre los tres relatos que lo integran y aún más semejantes son las situaciones en que el autor gusta colocar a sus creaturas.

Varios hechos los aproximan como si un propósito semejante hubiese existido al concebirlos. Así vemos en ellos: una misma intención, una misma estructura, una misma oposición entre los protagonistas, movidos por los mismos resortes ideales, y al lado de esto pequeñas coincidencias y reacciones.

La analogía se debe ante todo a la afinidad de ideales que maniobran la acción de la tríada de personajes. El espíritu que los anima es el mismo, la reacción de los unos y de los otros idéntica y la problemática planteada semejante.

Encontramos constantes que se manifiestan caracterizadas sistemáticamente en cada uno de los cuentos. Varios núcleos básicos que son el sostén de la narración suelen aparecer en el mismo orden y en forma independiente. Cada uno necesita del otro y siempre proponen una alternativa o una opción. Hay que elegir entre dos posibilidades, esto es lo que constituye el suspenso. El interés de los relatos se apoya en el descubrimiento progresivo por parte del lector de lo que va sucediendo hasta el final.

Los relatos pueden ser enfrentados desde dos puntos de vista: desde la estructura profunda y desde la estructura formal. En ambos casos encontramos semejanzas y diferencias. En **Don Pablo** y en **El Relox**, se hace énfasis en el proceso de los hechos; en **Las Falsas Apariencias**, el hecho se presenta consumado.

Analizando la estructura profunda a cuatro columnas encontramos que el enfrentamiento de las conductas de los protagonistas y la relación de funciones demuestran la interdependencia de ellos, lo que puede ser comprobado con los esquemas siguientes:

DON PABLO			
Don Pablo desea conquistar	Isabel se deja conquistar	Los padres obstaculizan el amor	Don Pablo es llevado al convento
Don Pablo intenta seducir	Isabel complace a don Pablo	Los padres sorprenden a los amantes	Isabel es enclaustrada
Don Pablo declara su amor	Isabel finge no amar	El confesor interviene en el amor	Don Pablo es sometido a penitencia
Don Pablo concretiza su amor	Isabel acepta el amor	El terremoto castiga a don Pablo	Don Pablo muere

LAS FALSAS APARIENCIAS

Doña Mariquita engaña al esposo	El amante aprovecha la ausencia del esposo	Don Juan llega sorpresivamente	Don Juan sorprende a los amantes
Doña Mariquita justifica la presencia del amante	El amante trata de ocultarse	El bigote delata al amante	Don Juan interroga al amante
Doña Mariquita trata de convencer al esposo	El amante se escuda en una falacia	Don Juan obstaculiza el amor	El amante se defiende con una tranca
Doña Mariquita huye ante el peligro	El amante hiere a don Juan en una pierna	Don Juan ataca al amante con una espada	El amante huye

EL RELOX

Don Alejo intenta conquistar	Doña Clara se deja conquistar	Don Cornelio llega sorpresivamente	Don Alejo se esconde
Don Alejo intenta seducir	Doña Clara se deja seducir	El relox delata la presencia del amante	Don Cornelio interroga a su mujer
Don Alejo declara su amor	Doña Clara aparenta indiferencia	Don Cornelio obstaculiza el amor	Doña Clara vence el obstáculo
Don Alejo concretiza su amor	Doña Clara acepta el amor	Don Alejo huye	Doña Clara sufre el castigo

Al leer los esquemas encontramos que los predicados de base dan idea de la relación de funciones entre los actantes.

En la primera columna: Don Pablo, Doña Mariquita y Don Alejo son los denominadores comunes.

En la segunda columna: Isabel, el amante y Doña Clara son los denominadores comunes.

Si nos detenemos en el análisis encontramos que las actitudes van dirigidas a la inversa, las heroínas aceptan voluntariamente las actitudes de los seductores.

En la tercera columna ya no encontramos denominadores comunes sino elementos disociadores: los padres de don Pablo obstaculizan el amor de la pareja; el esposo en **Las Falsas Apariencias**, se interpone entre los amantes y obstaculiza las acciones; el bigote actúa como un tercero en discordia y delata el adulterio; en **El Relox**, don Cornelio interrumpe las relaciones de los amantes y el reloj actúa también como un tercero en discordia, disocia a la pareja y pone en aprietos a la dama.

En la cuarta columna el denominador común es el castigo que en los tres relatos es aplicado en forma diferente.

En **Don Pablo**, los amantes son enclaustrados; don Pablo muere.

En **Las Falsas Apariencias**, se entabla una batalla; el esposo resulta herido y los amantes huyen.

En **El Relox**, el amante al ser sorprendido se esconde debajo de la cama, la presencia y permanencia en dicho lugar es ya un castigo, puesto que los cónyuges están sobre la cama. Doña Clara al ser descubierta es enclaustrada en su propia casa. Los vecinos son los

encargados de predisponer al esposo, pero como no tienen relación directa en el momento de la acción no figuran en el cuadro.

En los tres relatos el tema fundamental es el amor que adopta diversas formas. En **Las Falsas Apariencias** y en **El Relox**, el amor es ilícito; en **Don Pablo**, el amor es el resultado de un romance normal. Los amantes son libres; en los anteriores las heroínas son casadas por lo que cometen adulterio. En los tres hay transgresiones de normas: en **Don Pablo** la vigilancia de los padres es burlada por los amantes. En **Las Falsas Apariencias** y **El Relox** las esposas aprovechan la ausencia de sus maridos, abusan de lo confiable y descaradamente los engañan.

En todas las parejas se hace presente el deseo de comunicarse; este deseo de comunicación no sólo aparece en las parejas de amantes, sino en la tríada formada por los esposos, las esposas y los amantes. Los esposos arden en deseos de estar con sus mujeres, por ello se presentan a sus hogares anticipadamente.

Este deseo de comunicación se presenta en forma variada en los tres relatos. **Don Pablo** en su afán de comunicación con Isabel le envía misivas encuentra un obstáculo, no sabe leer. Envía un mensaje oral.

En **Las Falsas Apariencias** como el hecho se nos presenta consumado es de suponer que la comunicación se efectuó antes.

En **El Relox**, don Alejo pasea por la calle que habita doña Clara, la saluda, trata de acercarse, le da una serenata, le habla, logra llegar a su casa. Todas estas acciones son manifestaciones de entablar un vivo deseo de comunicación. Como el amor no puede manifestarse claramente porque los actantes tienen compromisos contraídos con anterioridad, las relaciones se efectúan clandestinamente y todo toma el sabor de una confidencia.

También se manifiesta el deseo de participación y los actantes tratan de proporcionar ayuda.

En **Don Pablo** un paje trata de prestar ayuda a la pareja y sirve de mensajero en la correspondencia amorosa. Fray José Godina ofrece ayuda y recibe a don Pablo en el convento, además sirve como copartícipe en el conflicto amoroso.

En **Las Falsas Apariencias**, no aparece ayudante que auxilie a la pareja. En cambio si surge sorpresivamente un elemento ajeno al conflicto amoroso, el bigote del amante, que puede tomarse como un ayudante de discordia y delata la presencia del intruso en el lecho conyugal.

En **El Relox**, don Jerónimo Cardoso, excita al esposo don Cornelio contándole aventuras picarescas lo que obliga a regresar al hogar anticipadamente. El relox que actúa como un verdadero personaje, se comporta como un tercero en discordia, pues rompe las relaciones amorosas, delata la presencia ilícita de un extraño en la alcoba matrimonial y se comporta como un ayudante para infundir sospechas en el esposo.

Por consiguiente en los tres relatos se pone de manifiesto una trilogía de funciones: deseo, comunicación y participación.

Con respecto a la estructura formal, los tres relatos están verificados en octavas reales. El autor descarga una marcada sugestividad semántica en el campo de cierre de la estrofa.

Las Falsas Apariencias, tienen menor número de estrofas que las demás. **El Relox** es el más extenso, tiene 222 estrofas, está dividido en dos partes; la primera consta de 151 y la segunda de 71.

Don Pablo también está dividido en dos partes: cada una cons-

ta de 36 estrofas.

El Relox ofrece variantes con respecto a la estructura formal. La primera parte se inicia con un epígrafe que alude al **Libro del Buen Amor**. La segunda parte se inicia con una nota sepulcral, un epitafio. Dentro del texto aparece una variante en la estrofa. La serenata dedicada a Doña Clara está escrita en octavillas a diferencia de las estrofas que integran los tres relatos que se encuentran versificados en octavas reales. Es de suponer que el personaje-narrador prefirió al elaborar la serenata el verso de arte menor por ser más adaptable al sonido melódico de la canción. Encontramos también una epístola redactada en octavas reales. Consta de cincuenta y siete versos distribuidos en siete octavas y una P. D. también en verso que es más extensa que la carta misma. Causa en el lector un efecto sorprendente los cortes a final de línea versual sin perder la rima. Todas las estrofas están encabalgadas, observamos la ausencia total de descensos de registro por espacio de tres estrofas por lo que podemos considerarlas desde el punto de vista sintáctico como una oración gramatical, puesto que el descenso mayor o sea el punto, lo encontramos a la altura de la tercera estrofa. Esta particular manera de versificar nos lleva a pensar que la poesía batresiana trata de manifestar el rompimiento con lo armónico y la fealdad del mundo en el que se movía el autor y las creaturas que forman el universo del relato. Este particular encabalgamiento somete al lector a una jadeante ansiedad que puede traducirse en la angustiosa situación del autor al no ubicarse en el mundo en que se movía.

VI CONCLUSIONES

1.

Del análisis de **Tradiciones de Guatemala**, de José Batres y Montúfar podemos deducir que en todo el corpus versual los relatos obedecen a la misma estructura. En todos se encuentran los tres núcleos básicos que sirven de sostén a la secuencia narrativa: el engaño, la sorpresa y el castigo.

2.

La presencia de elementos polisémicos en la expresión verbal, en las funciones y en los actantes sirven de base a la estructura irónica.

3.

Estos elementos hábilmente colocados en el campo de cierre de la estrofa hacen que cada una de ellas adquiera una tonalidad irónica pronunciada.

4.

En todos los relatos el autor hace constantes digresiones las que obligan al lector a frecuentes tomas de conciencia acerca de la situación de la patria, de la sociedad, de la política imperante.

5.

Las mujeres batresianas a consecuencia del marcado misoginismo se perfilan como infieles, adúlteras, astutas, descaradas sin decoro.

6.

Los nombres propios no son usados como etiquetas distintivas, sino como portadores significacionales de personalidad.

VII BIBLIOGRAFIA

Aguiar e Siva, Víctor Manuel, *Teoría de la literatura*. Madrid Gredos, 1975.

Albizúrez Palma, Francisco, *Estudios sobre literatura guatemalteca*. Guatemala: Piedra Santa, 1973.

Alonso, Amado, *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos 1969.

Anderson Imbert, Enrique, *Crítica interna*. Madrid: Taurus, 1960.

Bergson, Henri, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. México D.F. Editora Nacional, 1972.

Baeher, Rudolf, *Manual de Versificación española*. Madrid: Gredos, 1973.

Barthes, Roland y otros, *Análisis estructural del relato*. Argentina: Tiempo contemporáneo, 1974.

Castagnino, Raúl, *El análisis literario*. Buenos Aires: Nova, 1971.

Cohen, Jean, *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Gredos, 1977.

Chertudi, Susana, *El cuento folklórico*. Centro editor de América Latina. Argentina, 1967.

Ducrot y Todorov, Osvaldo y Tzvetan, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo XXI, 1978.

Greimas, J.A. *Semántica estructural*. Madrid: Gredos 1976.

Kayser, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos, 1970.

La Pesa, Rafael, *Introducción a los estudios literarios*. Madrid: Cátedra, 1974.

Lázaro Carreter, Fernando, *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos, 1971.

Meletinski, E. *Estudio estructural y tipológico del cuento*. Colección palabras. Editor: Rodolfo Alonso. Argentina, 1972.

Middleton Murry, J. *El estilo literario*. México: Fondo de Cultura Económica, 1971.

Pfeiffer, Johannes, *La poesía*. México, Fondo de Cultura Económica, 1971.

Vladimir, Propp, *Las transformaciones del Cuento maravilloso*. Argentina: Rodolfo Alonso Editor. 1972.

Todorov, Tzvetan y otros, *¿Qué es el estructuralismo?* Buenos Aires: Losada, 1971.