

Gladys Tobar Aguilar

BIBLIOTECA CENTRAL-USAC  
DEPOSITO LEGAL  
PROHIBIDO EL PRESTAMO EXTERNO

**ANÁLISIS SEMIÓTICO DE EL ALHAJADITO  
DE MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS**

Asesor: Lic. David Pinto Díaz



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

Guatemala, 1992.

DL

07

T(743)

**Este estudio fue presentado por la autora  
como trabajo de Tesis, requisito previo a  
su graduación de Licenciada en Letras.**

**Guatemala, Octubre de 1992.**

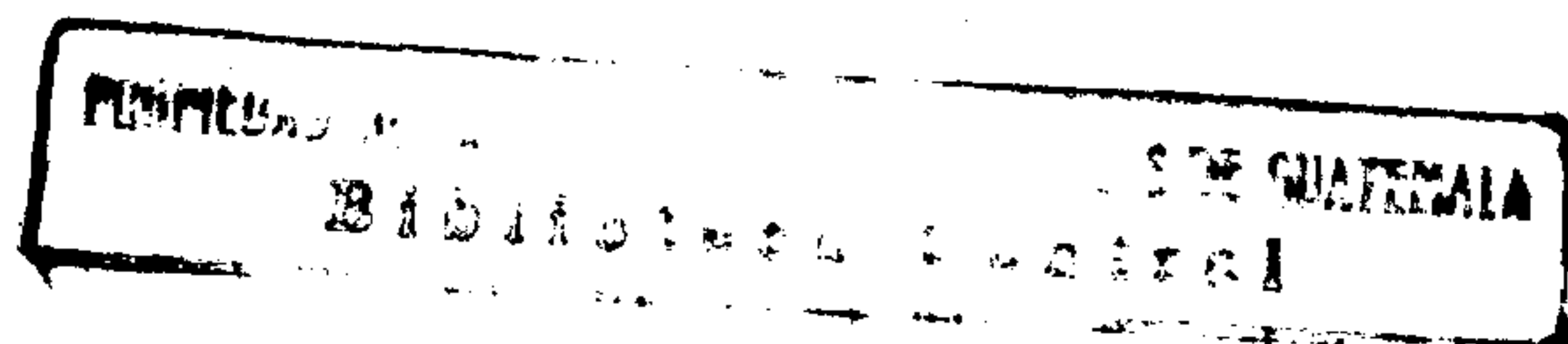
Con profundo agradecimiento,  
por sus nobles enseñanzas,  
a tres ilustres guatemaltecos:

**Miguel Angel Asturias (†)**

A los veinticinco años  
de haber obtenido el  
Premio Nóbel

**Margot Alzamora Méndez (†)**

**Roberto Peña Mancilla (†)**



## INDICE

INTRODUCCION	1
CONCEPTOS METODOLOGICOS	3
ARGUMENTO	7
PRIMERA PARTE	
"EL CORREDORCITO vs EL ALHAJADITO"	11
1. Análisis del componente discursivo, narrativo y lógico-semántico	13
2. La representación espacial, temporal y actorial	27
3. Figurativo/temático	36
4. Competencia y performance	41
SEGUNDA PARTE	
"LA TRAVESIA"	45
1. Análisis del componente discursivo	47
2. Organización interna de la secuencia	51
3. División del espacio	55

<b>TERCERA PARTE</b>	
<b>"EL SUEÑO"</b>	<b>61</b>
<b>1. Análisis del componente discursivo</b>	<b>63</b>
<b>1.1 La temporalidad</b>	<b>63</b>
<b>1.2 La espacialidad</b>	<b>64</b>
<b>1.3 La actorialización</b>	<b>65</b>
<b>EL SENTIDO GLOBAL</b>	<b>69</b>
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>75</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>81</b>

## INTRODUCCION

En este trabajo de tesis, intento presentar un análisis semiótico del texto **El Alhajadito**, de Miguel Ángel Asturias, de acuerdo con los postulados de la escuela de Algirdas Julien Greimas. He incluido algunos elementos teóricos que sirven de base para realizar ciertos procedimientos analíticos en los siguientes niveles: **discursivo, narrativo y lógico-semántico**, lo que comprende este tipo de análisis.

La interpretación, hecha en base al recorrido figurativo y a la organización de los enunciados del texto en una serie ordenada de estados y de transformaciones, tiene como objetivo descubrir los valores elementales de significación que a su vez se articulan en el nivel profundo.

Por supuesto, entendemos que la significación del texto aún no está agotada, por el contrario, considero que el presente estudio sólo constituye una pauta para continuarlo.

Por ser el primer análisis de larga extensión que intento (antes sólo realicé ejercicios con relatos cortos), quizás el énfasis haya recaído en el componente discursivo y narrativo. En el nivel lógico-semántico, el camino queda abierto para ofrecer muchas otras interpretaciones que nuevos estudios puedan darle a los recorridos figurativos y a los valores temáticos propuestos en este estudio.

Escogí esta novela de Asturias por varias razones: es una de sus novelas, talvez la menos conocida; en una primera lectura, el mensaje me resultó enigmático y, por último, reúne todas las características de una novela de vanguardia: Al relato lineal opone la discontinuidad cronológica, enlazando un juego espacial sólo justificable con la presencia del elemento onírico y la experimentación con la disolución de los géneros, todas éstas características del movimiento subrealista. En esta novela, que podríamos clasificar, por su

extensión, como novela corta, se entremezclan leyendas, poesía y cuento, dentro del discurso.

José Napoleón Oropeza, en su obra *Los perfiles de agua* expresa muy acertadamente el concepto de lo "real interno" en la literatura, pudiéndose aplicar al texto analizado:

"Las diversas expresiones de lo 'real interno' a lo largo de la historia de la literatura sería lo que hemos convenido en llamar realismo eterno, en el sentido de que todo artista expresa, en última instancia, una realidad externa a él: pero la visión que pueda ofrecernos de la realidad tiene mucho que ver con un deseo interno de captar y expresar esa misma realidad, de acuerdo a una tendencia, a un punto de vista que le es muy propio y que tiene mucho que ver con su mundo más íntimo: sus sueños, sus fantasmas, sus lecturas. El resultado: un hecho reconstruido con una imaginación muy hábil que, a veces, parece alejarse de la vida que quiso imitar o se apoya en formas literarias de otras épocas. Pero es precisamente la manera de decir las cosas, lo que las hace sorprendentes."<sup>1</sup>

Respecto al desambiguamiento<sup>2</sup> de la novela, considero que sólo puede ser realizado a través de una lectura "intertextual" porque este texto se encuentra encajado en un discurso más amplio, que se encuentra contenido en dos obras del mismo autor: *Maladrón* y *El señor Presidente*. Pero, dicho desambiguamiento corresponde a un trabajo más amplio y ambicioso que éste, encontrándose aún en la fase de anteproyecto.

---

1 Oropeza, José Napoleón. *Los perfiles de agua*. Venezuela. Universidad de Carabobo, ediciones del rectorado. 1978. p. 20.

2 Greimas, A. J. y J. Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid. Editorial Gredos. p. 110. (Todas las citas de léxico serán por este diccionario.) "... desambiguamiento necesita la inscripción, en un contexto más amplio, explícito o explicitable..."

## **CONCEPTOS METODOLOGICOS**



## CONCEPTOS METODOLOGICOS

La semiótica es una ciencia dedicada al estudio de los sistemas de significación.

Para el análisis semiótico los textos literarios presentan un gran interés, por la variedad de formas discursivas que emplea.

Para los críticos literarios, la semiótica es un instrumento de trabajo valioso. Ofrece la posibilidad de emplear un método riguroso de análisis, que reduce, en gran porcentaje, las posibilidades de realizar una lectura meramente impresionista de los textos literarios. Trata de interpretar y de organizar las informaciones que ofrece el texto y no de acumular los conocimientos a propósito del mismo o de lo que él evoca en el lector.

Cada texto es considerado un micro-universo semántico, es decir, un todo de significación, una estructura. El análisis intenta describir la forma del contenido, es decir, la organización estructural.

La teoría semiótica define los niveles de estructuración de la significación; al interior de esos niveles, algunos elementos de organización, como:

- Las fases de la secuencia narrativa;
- los principios de organización de las figuras (espacio, tiempo, actores).

Se considera el texto realizado como un enunciado y se intenta analizar la organización de éste. Pero todo texto enunciado presupone una instancia que lo produce: la enunciación. En semiótica la enunciación no corresponde al contexto psicológico o histórico de la producción del texto, sino a una instancia lingüística lógicamente presupuesta por el enunciado.

El cuadro semiótico es el instrumento que permite ordenar los valores elementales de sentido y articularlos en un conjunto. Permite dar una forma lógica a las relaciones y a las diferencias que se han establecido.

Por último, deseo aclarar que el uso de diagonales / / obedece a la necesidad de delimitar las categorías especiales, temporales y actoriales empleadas en el análisis del texto.

En todas las citas extraídas del texto, *El Alhajadito*, se indica el número de página entre paréntesis.

**ARGUMENTO**

## ARGUMENTO

El Alhajadito es un niño, que descubre un lugar abandonado, un corredorcito, y se adueña de ese lugar.

Poco a poco va descubriendo, a través del contacto que tiene con los demás actores, quiénes fueron sus antepasados, los Alhajados.

Cuando el niño se convierte en adolescente abandona definitivamente el corredorcito y revive las costumbres de sus antepasados.

En la segunda parte encontramos la narración de un viaje a través del mar, una travesía, que realiza el mismo personaje, convertido en un hombre con experiencia, acompañado por otros tripulantes que van narrando sus propias historias.

En la tercera y última parte del texto, nuevamente aparece el actor-niño, pero aquí él ignora el pasado y lo descubre gracias a su compañerito de juegos. El otro es un niño ciego que ha escuchado una conversación entre "las madres" del niño y su propio padre, el jardinero.

Al final de la narración nos encontramos con una operación de barrido, es decir, se niega la referencialidad del discurso anterior, asegurando que todo había sido un sueño.

El abogado es el que  
representa a los interesados

en el proceso judicial  
y debe actuar con lealtad

y diligencia, defendiendo  
los intereses de su cliente  
dentro de los límites  
de la moral y la justicia.

En el proceso judicial  
el abogado debe actuar  
con lealtad y diligencia,  
defendiendo los intereses  
del niño y su propio padre,  
el fiscal de la familia,  
debe ser capaz de  
hablar su idioma.

**PRIMERA PARTE**

**'EL CORREDORCITO vs EL ALHAJADITO'**

## SECUENCIA I: EL CORREDORCITO vs EL ALHAJADITO

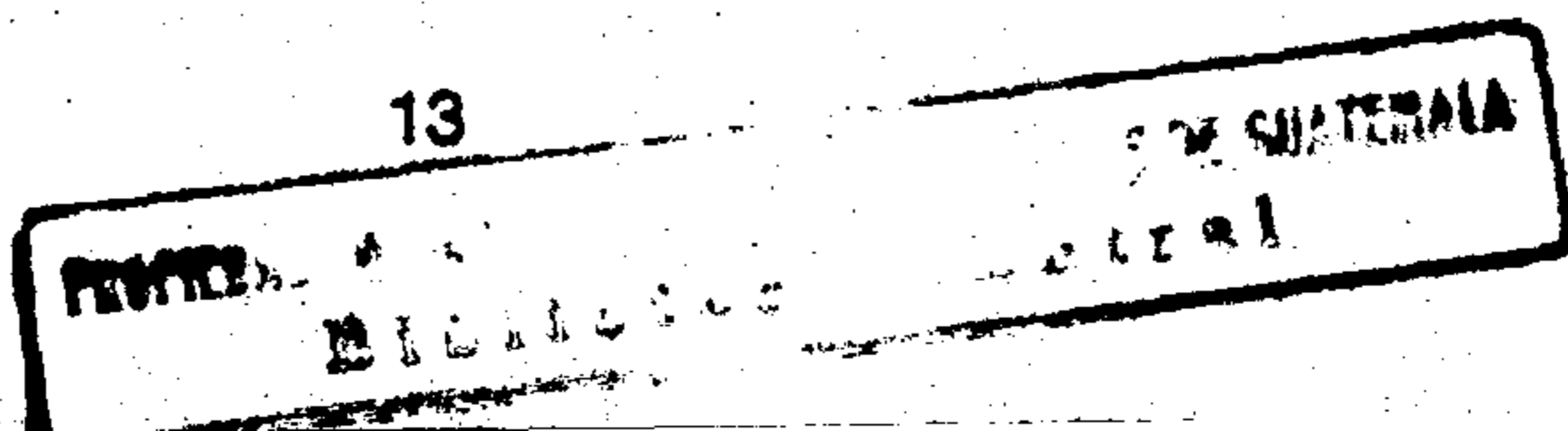
### I ORGANIZACION TEXTUAL

#### 1 ANALISIS DEL COMPONENTE DISCURSIVO, NARRATIVO Y LOGICO-SEMANTICO

El Alhajadito, es un texto literario que se presenta ante todo como la historia de unas relaciones entre diversos personajes.

El componente discursivo está estructurado en torno a tres ejes que canalizan o regulan el conjunto de las figuras. Estos tres ejes son: la actorialización, la espacialización y la temporalización. Nos damos cuenta de que el discurso va tomando forma en torno a unos actores, lugares y tiempos. Al tratar de comprender cómo se organizan estos tres ejes, entramos en el análisis discursivo. Esta disposición es la que permite individualizar el texto en unas situaciones discursivas.

En semiótica se llama figura a un elemento de significación relativamente determinado y reconocible en la lectura: "casa", "puerta", "muerte del padre", etc., son figuras. Estas figuras pueden presentarse con variaciones en el plano de la expresión, no así en el contenido. El primer paso del análisis consiste en reconocer las figuras y clasificarlas de acuerdo con los tres ejes ya mencionados.



## 1.1 La temporalidad

Desde el punto de vista temporal, encontramos en el texto un conjunto de notaciones figurativas que remiten a un tiempo que podríamos denominar /decadencia/, en contraposición a otro denominado /apogeo/:

*"... del gran lago quedó el charco, de la antigua casa, el corredorcito y del dinero que corría en ese tiempo, monedas sin valor en barriles de cenizas..."*<sup>3</sup>

(p. 16)

Esta oposición se descompone a su vez en dos categorías, una categoría propiamente temporal:

(1) /antes/ vs /durante/ vs /después/

y una categoría que realiza una periodización de la temporalidad:

(2) /decadencia/ vs /apogeo/

El espacio textual abarcado por la primera parte de esta novela queda delimitado por la conjugación de los términos seleccionados en las dos categorías, (1) y (2): /durante/, que es el período en el que se inscriben los acontecimientos narrados, y /decadencia/, que sería la denominación semántica de este marco temporal, axioligizada por los valores que el texto comporta.

Debemos notar que en el texto no se advierte ninguna de las posibilidades de anclaje histórico -fechado o alusión a acontecimientos de alcance socio-político-, con lo cual podríamos asumir que los acontecimientos narrados pudieron haber ocurrido en cualquier momento.

---

<sup>3</sup> Asturias, Miguel Angel. *El Alhajadito*. 4a. ed. Buenos Aires: Ed. Losada, S.A. 1974. p. 16. (Todas las citas serán por este texto)



## 1.2 La espacialidad

José María Rodríguez al no...

Si el anclaje histórico del relato permanece implícito, su anclaje espacial, se puede localizar de cierta manera, así:

*"El corredorcito, su corredorcito, sólo lagrimeaba con un ojo, gota a gota, primero, y luego a lagrimitas de tejas que formaban arroyos de llanto dulce que por ríos más grandes iban a dar al Atlántico o al Pacífico."*

(V. 10)

(p. 10)

Los toponímicos "Atlántico" y "Pacífico" nos dan un claro indicio de la situación geográfica del sitio referido en el texto.

Además este lugar tópico, "El corredorcito" -que en principio se halla vacío de toda significación- pasa inmediatamente a ser descrito, de acuerdo con lo cual podemos hacer una determinación espacial que podemos interpretar de la siguiente forma:

<u>/englobado/</u>	vs	<u>/englobante/</u>
"corredorcito"		(no-corredorcito)

lo anterior, de conformidad con la descripción misma del texto:

*"Pared lisa, techo de un lado, piso de ladrillos cuadrados y más abajo, en lugar de patio, el monte. El monte verde. Toda clase de monte. Más allá, el mismo monte. Y más allá, el mismo monte."*

(p. 10)

Esta categoría permite, de conformidad con la delimitación temporal, oponer los primeros capítulos del texto al octavo, que registra un desplazamiento del actor "Alhajadito", quien pasa de lo /englobado/ hacia lo /englobante/.

*"Estaba como siempre inmóvil en el corredorcito, de pie o sentado, la espalda apoyada en la pared o en un pilar.*

(p. 21,

Cap. IV)

*"Volvió a la casa grande desde el corredorcito con un bulto que pesaba como una pequeña araña mojada por la lluvia, ..."*

(p. 30

Cap. VIII).

### 1.3 La actorialización

Las relaciones entre actores se encuentran bien señaladas. El actor individual "Alhajadito", aparece a lo largo de todo el texto, es decir, en las tres partes que lo componen; en tanto que los demás actores se encuentran localizados sólo en alguna parte de éstas.

Sin embargo, en la primera parte, aparece claramente establecido el actor "Corredorcito", como sujeto discursivo y en la segunda y tercera parte "El Alhajadito", así:

Primera parte

vs

Segunda y Tercera partes

Sujeto: El

Sujeto: "El Alhajadito"

corredorcito

De acuerdo con el planteamiento anterior, debe demostrarse que el actor "Corredorcito" es un actor discursivo, permanente a lo largo de toda la primera parte; luego la oposición tiene que fundarse en una distinción categorial de dos clases de actores, representados respectivamente por "El Corredorcito", de un lado, y "El Alhajadito", del otro.

/actor individual/            vs        /actor colectivo/  
/actor discursivo/           vs        /actor no-discursivo/

### ACTORES, TIEMPOS, ESPACIOS

El relato comienza con la entrada en escena de un actor: "un niño" definido más adelante como el "dueño de todo". Lo anterior se define por un dispositivo figurativo, una relación entre unos actores: un dueño de tierras, por un lado, y unos cirqueros, por otro.

La entrada en escena se realiza describiendo tipos de actividad que se están realizando al unísono por el actor "niño":

Actividad somática            =        comer caña de azúcar.

Actividad cognitiva            =        hilvanar datos.

*"Bigotes de miel de caña de azúcar. ... masca que masca el  
cánuto de pulpa blanca, entre los cortantes filós de la cáscara  
apenas desgarrada y siempre jugosa."*

(El q)

(p. 9)

*"Adivinaba lo que había pasado o lo que estaba inventando."*

[y.]

(p. 21)

*"Se reponía de sus negros pensamientos en el gozoso sabor de la caña."*

(p. 24)

*"Le sorprendió que el que hacía de cabeza de circo le quisiera hablar"*

(p. 33)

*"-Me indicaron- dijo aquel (...) que desde anoche es Su Merced el dueño de todo ésto, por haberse ausentado el abuelo, y como dueño y Alhajadito, le pido permiso para instalar el circo."*

(p. 34)

La situación anterior puede catalogarse como la celebración de "un contrato".

Según Greimas, el contrato en un sentido muy general, se puede entender como el hecho de "contraer" una relación intersubjetiva que tiene por efecto modificar el estatuto (el ser y/o el parecer) de cada uno de los sujetos participantes.

En este caso estaremos frente al tipo de contrato llamado unilateral<sup>4</sup>, porque sólo uno de los sujetos emite una "proposición" y el otro adquiere un "compromiso" en relación con ella.

También hay indicaciones de tiempo. Tomará toda su importancia cuando se vincule a otras indicaciones que intervendrán a continuación:

*"Ya tenía el invierno encima."*

(p. 11)

*"Amanecía".*

(p. 15)

---

<sup>4</sup> El tipo de contrato que se conoce es el bilateral o recíproco. En Greimas, A. J. y J. Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. p. 89.

"Pintó el día"	(p. 31)
"Un día redondo."	(p. 50)
"Esa noche al regresar..."	(p. 50)
"Al día siguiente..."	(p. 51)
"Otro día redondo."	(p. 53)
"-Años después- aprontó el viejo más datos-"	(p. 78)

De acuerdo con los ejemplos anteriores, se señala el comienzo de una estación del año y también el comienzo de cada jornada de trabajo, cuyo desarrollo se va presentando en el texto.

En cuanto a lugares, se presentan en el enunciado de un desplazamiento: El Alhajadito sale del Corredorcito para ir hasta la casa en donde se encuentra con el cabeza de circo, o hacia el Charco del Limosnero en donde se encuentra con los pescadores. El espacio se va organizando esencialmente alrededor de dos polos:

el corredorcito vs no-corredorcito

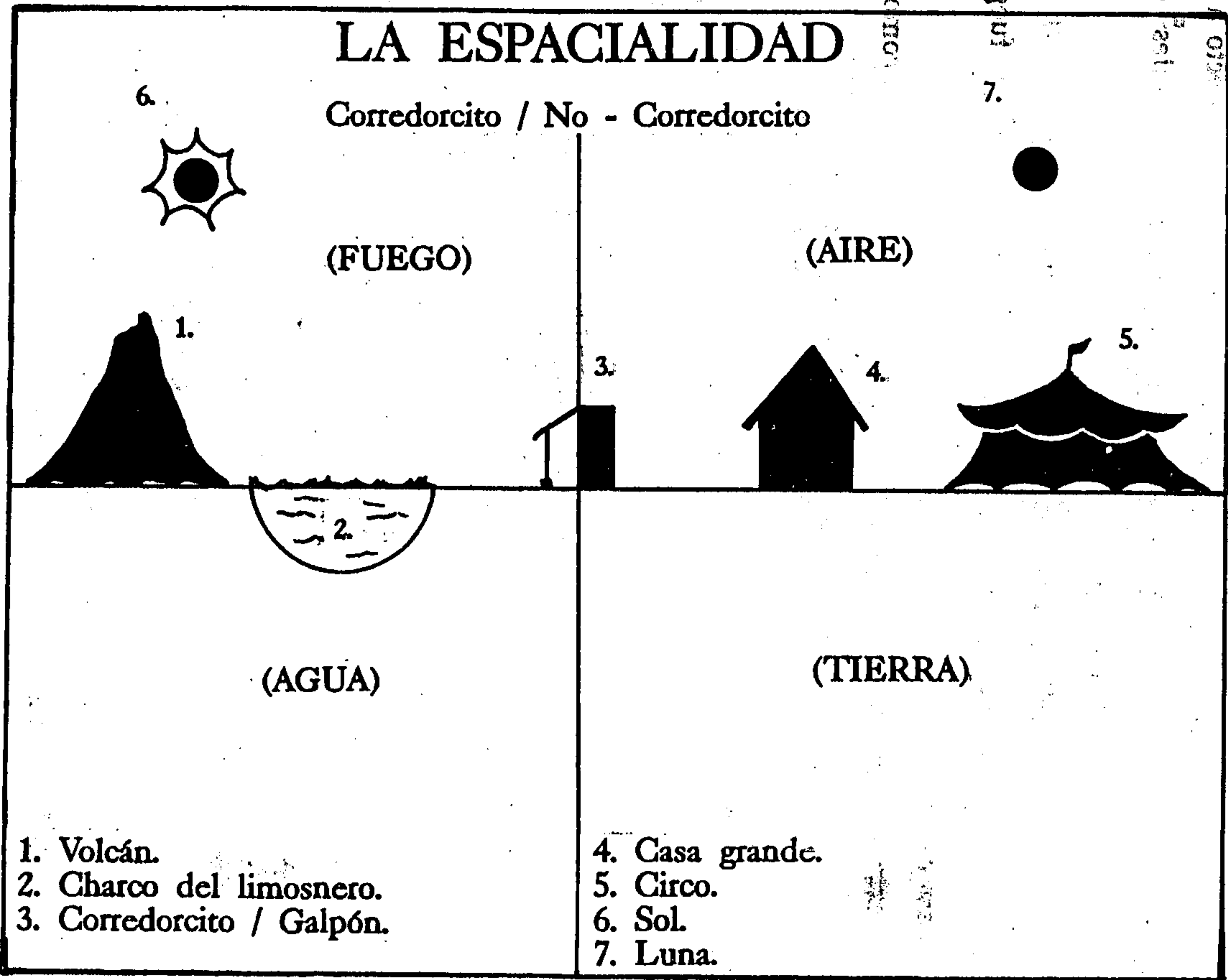
El no-corredorcito contiene otros sitios definidos como:

- **El charco del limosnero:**  
*"Por qué no podría estar simultáneamente en El charco del limosnero con los pescadores y en el corredorcito ..."*  
 (p. 18)
- **La casa y el campo:**  
*"La casa, por el lado en que no había edificios, daba a campo abierto, ..."*  
 (p. 32)

En cada espacio se realiza una secuencia narrativa:

<b>EL CORREDORCITO:</b>	<p>El viejo, el abuelo.</p> <p>El hogar caminante, los forasteros.</p> <p>El naufragio.</p> <p>Surilo, el pescador herido.</p>
<b>LA CASA:</b>	<p>El oratorio del Mal Ladrón.</p> <p>Vivienda de los criados trenzudos.</p> <p>Asilo para las mujeres de los pescadores.</p>
<b>EL CIRCO:</b>	<p>El debut.</p> <p>La guerra.</p> <p>La boda.</p>
<b>EL CHARCO DEL LIMOSNERO:</b>	<p>Las leyendas:</p> <p>Los piratas.</p> <p>El Azacúan o Mastuerzo.</p> <p>La Campana del Mal Ladrón.</p>

FORMA 21  
BIBLIOTECA CENTRAL  
CASA GRANDE



STINGU...

La gráfica anterior nos muestra la distribución espacial que se encuentra descrita en la primera parte del texto.

El eje de coordenadas (vertical y horizontal) nos orienta respecto a la posición /abajo/ vs /arriba/ de las figuras y los elementos naturales<sup>5</sup> en relación con la figura "corredorcito".

Las figuras que podemos observar son: Corredorcito/ galpón, casa, circo.

Los elementos presentes o representados simbólicamente son: fuego, agua, tierra y aire.

Así el texto, presenta una primera situación discursiva, definida como la posición de los actores, en un lugar concreto y en un tiempo determinado.

LA TADACIAT

---

<sup>5</sup> "Los cuatro elementos de la Naturaleza -aire, agua, tierra y fuego- simbolizan el mundo físico o material. En Perez-Rioja, José Antonio. **Diccionario de Símbolos y Mitos.** (fotocopias)



## BALANCE

- **El espacio:**

Articula esencialmente dos polos:

• **El corredorcito**

Lugar de encuentros y transformaciones

- El charco del limosnero  
El sitio de trabajo de los pescadores y un cementerio sin cruces.

• **No-corredorcito**

- La casa  
La casa de Los Alhajados habitada por los criados trezudos.

- El circo  
Situado temporalmente en el campo abierto.

/corredorcito/

vs

/no-corredorcito/

## - El tiempo:

Se organiza de forma más compleja. Se presenta bajo el aspecto de la sucesividad (distribución por jornadas), o bajo el aspecto de la duración y de la globalidad (toda una infancia).

Límites:    /comienzo/ :    "al amanecer" :    "en la niñez"  
                  /fin/                    "al anochecer"        "en la adolescencia"

Duración: "un día redondo" y/o "una infancia".

Volvemos a encontrar las categorías temporales de:

/antes/    vs    /durante/    vs    /después/

## -Los actores:

"El actor puede ser individual (Pedro) o colectivo (la multitud), figurativo (antropomorfo o zoomorfo) o no figurativo (el destino). La individualización de un actor está marcada a menudo por la atribución de un nombre propio, pero esto no constituye necesariamente la condición sine qua non de su existencia (un rol temático cualquiera, "el padre" por ejemplo, con frecuencia servirá para denominar a un actor)..."<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Greimas, A. J. y J. Courtés. Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. p. 27.

En este texto figuran varias clases de actores, así:

**Actores individuales:**

**El Alhajadito:**

*"El Alhajadito se oyó nombrar por primera vez Alhajadito..."*

(p. 34)

**El abuelo:**

*"Que señor tan viejo"*

(p. 19)

**Ildefonsa:**

*"Ildefonsa. El nombre era de loca."*

(p. 23)

**Don Antelmo Tabarini y Ana Tabarini:**

*"Ana Tabarini, hija de don Antelmo..."*

(p. 45)

**Actores Colectivos:**

**Los criados:**

*"Los criados lampiños, trenzudos, blancos se juntaron..."*

(p. 41)

**Los pescadores:**

*"...hombres enjutos que más parecían raíces de manglar,..."*  
(p. 15)

**Los cirqueros:**

*"...empezó la guerra entre los componentes del circo."*  
(p. 44)

**Los Alhajados:**

*"Señores de espuelas, botas de montar hasta las rodillas, sombreros de copa apedrada y ala grande, pañuelos al cuello,..."*  
(p. 25)

**Encontramos aquí una oposición entre:**

**/actores individuales/ vs /actores colectivos/**

Actores Colectivos:

Los circos:

## 2. LA REPRESENTACION ESPACIAL, TEMPORAL Y ACTORIAL

### 2.1 La representación espacial

En la descripción de la figura "corredorcito" encontramos los lexemas deícticos: "pared", "techo", "piso"; y del otro lado de la pared, "cuartos".

*"Pared lisa, techo de un lado, piso de ladrillos cuadrados...  
...Y del otro lado de la pared, en los cuartos oscuros, los  
aparejos de las bestias de carga y unos barriles estrechos y  
altos llenos de monedas oxidadas, hediondas, húmedas,  
perdidas en ceniza revuelta con papel quemado."*

(pp. 10 y 11)

Son representantes hipotácticos del espacio "corredorcito" que una vez paradigmáticamente cotejados se disponen sobre el eje de la verticalidad, así:

<u>"techo"</u>	vs	<u>"piso"</u>
/alto/		/bajo/

Y "pared" que nos remite a la división de un espacio.

En tanto, la categoría espacial /englobado/ vs /englobante/, que extraeremos a partir del lexema "rodeado" se puede situar en el eje de la horizontalidad, inscribiendo así al actor "corredorcito" en el sistema de coordenadas:

	/alto/	
/englobante/		/englobante/
	/bajo/	

Si añadimos que los términos /alto/ y /bajo/ son posiciones en el eje de la verticalidad, a partir de las cuales se construyen superficies horizontales, vemos que el lexema "techo" constituye una especie de tapadera, y que el lexema "piso" sería el fondo, cuyos costados representan el volumen de la figura "corredorcito/galpón" obtenida por el añadido de la superficie vertical a la redondez horizontal de /englobante/. Esta especie de cilindro, que además se encuentra dividido por una pared que separa el corredorcito del galpón, constituye la figura espacial del actor "corredorcito", construcción abstracta a partir de la cual se pueden producir las realizaciones léxicas "rodeado", "techo" y "piso".

También es posible delimitar las categorías /luz/ y /sombra/ que corresponden respectivamente a los espacios "corredorcito" y "galpón".

La categoría /luz/ puede identificarse en el nivel semántico, así:

"Un moscardón verde apuraba el último poquito de ruido en lo que al irse él quedaría hundido el corredorcito (...) en los uñazos de sol entre las tejas mal ajustadas no pasaba nada."

(p. 13)

Otro fragmento del texto reitera la idea anterior:

"Pero no sólo él se hizo al alero del corredorcito, huyendo del viento. Algunas mariposas blancas, pesadas, húmedas,

buscaban el abrigo de la pared y del techo, bañadas por el sol. Alas blancas sobre el entierro del alacrán llevado en peso por las hormigas y seguido por un cortejo...”

(p. 17)

La muerte del alacrán aparece en páginas anteriores en donde la categoría /sombra/ como sinónimo de “obscuridad” se percibe claramente

“Se precipitó y le puso el pie encima, instintivo. (...) A decir verdad los animales no eran del corredorcito, sino de la vecindad del galpón de barriles de ceniza, monturas y aparejos para bestias de carga.”

(p. 15)

La homologación de los actores zoomorfos <sup>7</sup> constituidos por un “moscardón”, algunas “mariposas”, el “alacrán” y las “hormigas” en sus espacios respectivos puede representarse así:

(Al. 1)

<u>“corredorcito”</u>	:	<u>“mariposas”</u>
“alacrán”		“galpón”

791 Greimas utiliza el término “actor zoomorfo” al referirse a los nombres de animales presentes en el discurso en : La semiótica del texto. p. 48

/luz/ : /ser aéreo diurno/  
/sombra/ /ser de las profundidades nocturno/

Es sorprendente el paralelismo de la situación así descrita con el esquema posteriormente establecido para dar cuenta de los roles temáticos. La figura espacial del "corredorcito/galpón<sup>8</sup> divididos por una pared, cuya mitad es /luz/ y la otra mitad es /sombra/ (sinónimo de obscuridad) también podrían referirnos a las categorías freudianas de /consciente/ , /inconsciente/.

Asturias se vale con frecuencia del recurso retórico de la personificación para metamorfosear nuestro mundo cotidiano. Al dejar atrás el mundo de la conciencia, "el corredorcito", el oscuro "galpón" del inconsciente empieza a poblar la imaginación humana de extrañas presencias, y las materias inanimadas parecen tomar vida propia, con el solo empleo de la palabra. En el texto encontramos algunos ejemplos:

*"Un esfuerzo hablar a solas, conversar con las materias sordas, mudas, insensibles. Pero cuánta autoridad tiene la palabra."*  
(p. 13)

*"Y volvió a golpear más y más duro. Cada vez temblaba más fuerte. Sonrió maliciosamente de pensar que el corredorcito creyera que de verdad estaba temblando la tierra."*  
(p. 14)

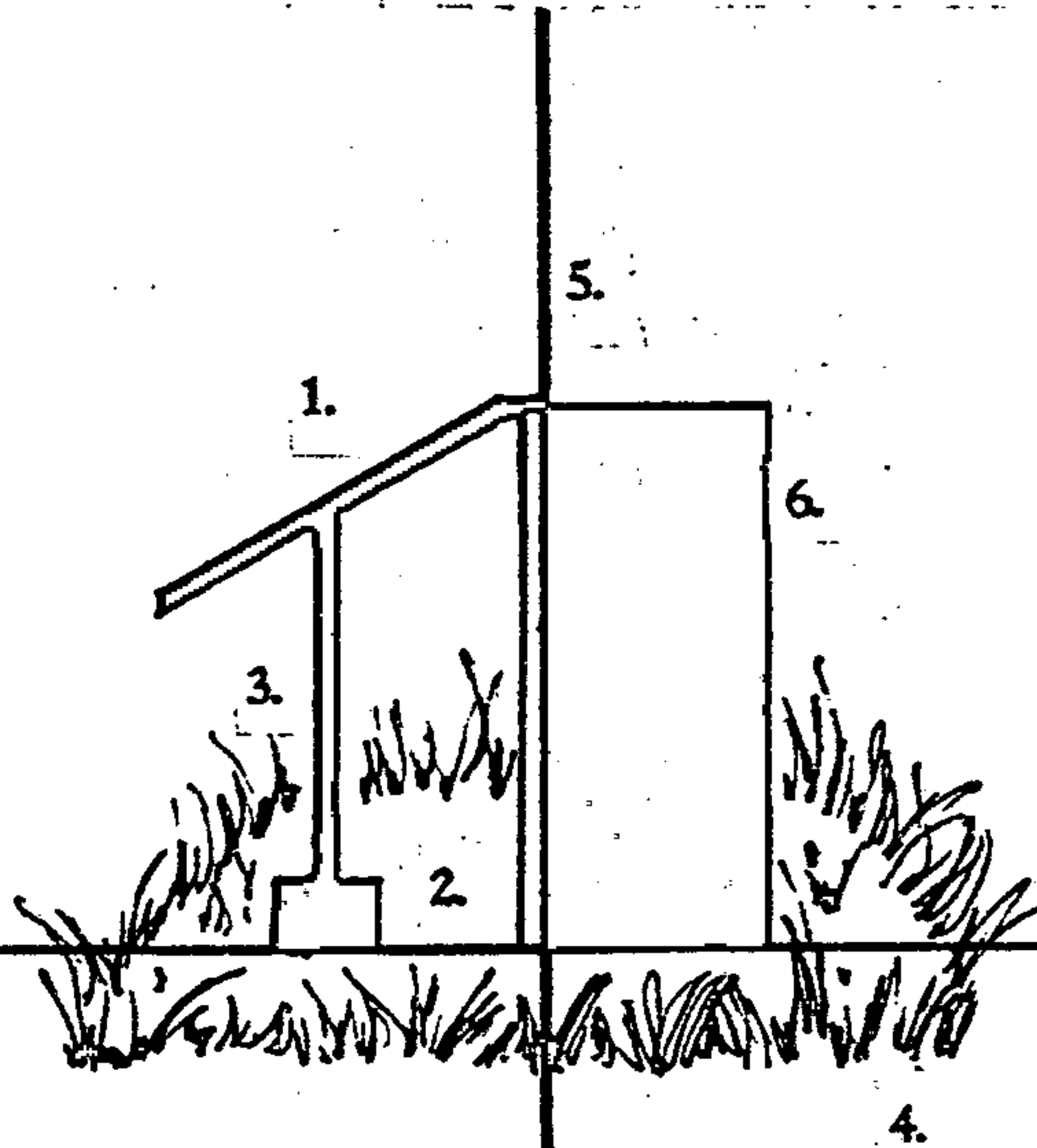
---

<sup>8</sup> "Corredor" "Pasillo, pieza de paso de un edificio"  
"galpón" "Departamento que se destinaba a los esclavos en las haciendas de América" en Real Academia Española. **Diccionario de la Lengua Española.** 19a. edición. Madrid: Ed. Espasa-Calpe, S.A. 1970. pp. 367 y 649 respectivamente.



# CORREDORCITO / GALPON

Representación Espacial  
del  
Corredorcito / Galpón



1. Techo.
2. Piso.
3. Pilar.
4. Monte.
5. Pared.
6. Galpón.

## 2.2 La representación temporal

Por lo general, consideramos que la /luz/ y la /sombra/ se alternan en el tiempo, sucediéndose a través de los días y las noches. Esta representación temporal se hace evidente a lo largo del texto. Los deícticos<sup>9</sup> temporales o indicadores (para E. Benveniste), lo cual nos permite referencializar el discurso.

*"En esa luz turbada de luna y sol de la madrugada...  
Amanecía."*

(p. 15)

*"Pintó el día."*

(p. 31)

*"El Alhajadito se había refugiado en lo más alto de la casa, a  
juntar el brillo de la noche para su traje de luto."*

(p. 48)

"día" = "sol"  
"noche" "luna"

En el caso de representación temporal, la "pared" divisoria estaría representada por la "madrugada" o el "atardecer", que siempre los encontramos entre el día y la noche:

*"...entre el sol y la luna..."*

(p. 80)

---

<sup>9</sup> Greimas, A. J. y J. Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje.* p. 105.

El narrador nos ofrece una descripción desde una perspectiva aérea, en "picada"<sup>10</sup>, del Charco del limosnero, homologándolo a la redondez del día, entendemos que se refiere a un período de veinticuatro horas que hacen un día completo:

*"Un día redondo. Esa sensación de inmensa redondez que da el día visto desde la superficie de una masa de agua encajada entre las montañas, como era la del Charco del limosnero."*

(p. 50)

### 2.3 La representación actorial

Examinando más detenidamente al actor individual "Alhajadito", nos encontramos con la figura del "heredero" quien constituye un eslabón entre el pasado y la generación del futuro.

Irónicamente el "heredero" es dueño de un tesoro sin valor y de un corredorcito habitado por seres invisibles:

*"Estaba inmóvil (...) dueño de un corredorcito habitado, como las casas, por muchos seres invisibles, y de un tesoro de monedas sucias de ceniza."*

(p. 15)

---

<sup>10</sup> "una toma en picada": término cinematográfico que se refiere a una toma de la cámara desde arriba hacia abajo.

El dinero simboliza "poder", sin embargo en este caso, las monedas no tienen ningún valor, están sucias y por lo tanto podrían simbolizar "avaricia y miseria".<sup>11</sup>

De acuerdo con nuestro análisis, diremos que lo anterior remite al período temporal de /decadencia/ en contraposición al período /apogeo/.

---

<sup>11</sup> La ceniza "en la mitología antigua, fue considerada como símbolo del cielo sombrío de la noche, lo que dio origen a leyendas y cuentos posteriores..." en Pérez Rioja, J. A. **Diccionario de Símbolos y Mitos.** p. 122.

### 3. FIGURATIVO-TEMÁTICO

Los valores temáticos son valores de significación (o unidades elementales de significación) sostenidas por las figuras, pero que contribuyen a mantener la coherencia y la cohesión de las figuras y de los recorridos figurativos en un texto. El análisis se hace entonces en un constante ir y venir entre las figuras observadas y los valores construídos a medida que va avanzando el trabajo. Por tanto, es la articulación entre lo figurativo y lo temático lo que constituye la "pista a seguir" en el análisis discursivo.

El corredorcito:

*"La casa tenía olvidado muy a trasmano un trecho de corredor."*

(p. 9)

*"Nadie cuidaba de este corredorcito. Una existencia ignorada. El viento enano lo barría. La lluvia sesgada lo lavaba."*

(p. 10)

*"Pared lisa, techo de un lado, piso de ladrillos cuadrados y más abajo, en lugar de patio, el monte. El monte verde. Toda clase de monte. Más allá, el mismo monte. Y más allá, el mismo monte."*

(p. 10)

Podemos perfectamente resumir todo lo anterior en una oración de construcción atributiva, así:

El corredorcito estaba /olvidado/

/descuidado/ /ignorado/ y /rodeado/ de monte.

Desde el punto de vista semántico, encontramos una connotación disfórica de estructura cuaternaria, con un elemento que contiene determinaciones espaciales. La estructura disfórica<sup>12</sup> cuaternaria manifiesta contenidos axiologizados.

La proposición atributiva posee el estatuto de la definición, de acuerdo con lo cual podemos decir que "Corredorcito" es una denominación dotada de una definición espacial y de una definición axiológica.

Esta última comporta cuatro lexemas, parafraseados así:

- (a) "olvidado" = m. Cesación de la memoria que se tenía.
- (b) "descuidado" = Falto de cuidado.
- (c) "ignorado" = No tener noticia de algo.
- (d) "rodeado" = Cercar una cosa poniéndola en medio.

El corredorcito es tratado como un ser animado por el Alhajadito:

*"Se quedó espiando. (...) para ver que hacía el corredorcito cuando él no estaba. (...)*

*Lo halagó aquel dominio suyo, estuviera o no presente, sobre el corredorcito."*

(p. 13)

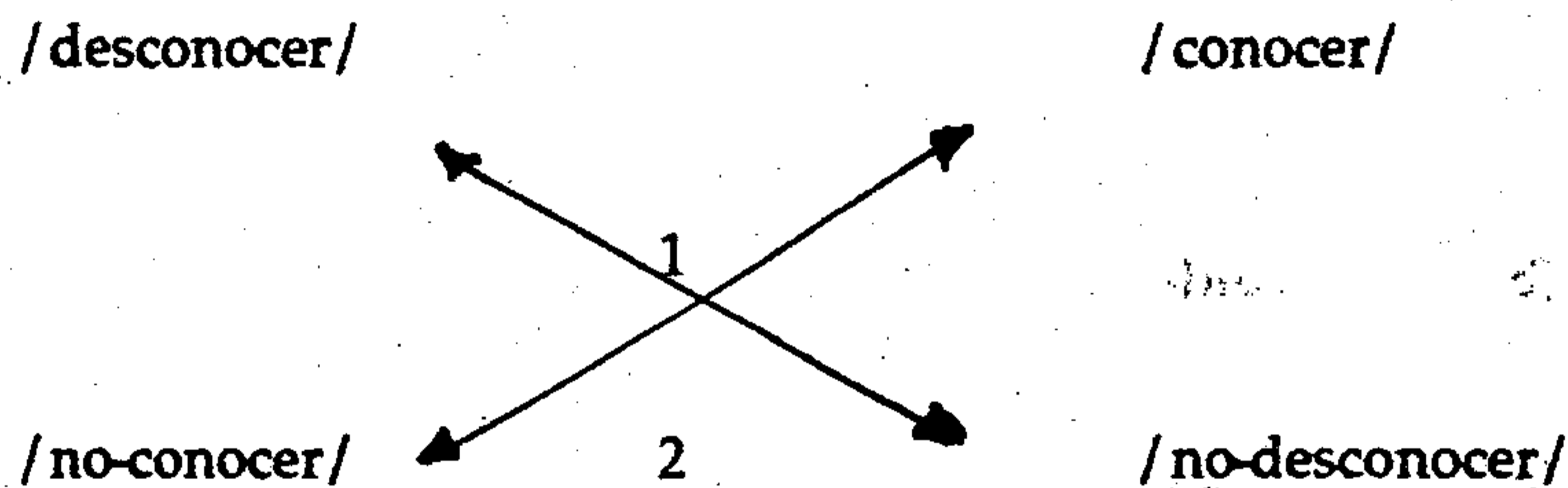
---

<sup>12</sup> Greimas, A. J. y J. Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje.* p. 130.

El corredorcito adquiere ahora una figura antropomorfa, se halla "personificada" y puede escribirse así:

"El corredorcito" = /englobado/ +  
/disfórico/ + /humano/

El conjunto de lexemas atribuidos al corredorcito nos induce a pensar en el rol temático de /desconocido/ y en poner a éste en paralelo con el rol temático de /conocido/.



Como consecuencia de lo anterior hemos de reconocer, detrás de las manifestaciones figurativas /olvidado/ y /descuidado/, la existencia de un rol temático que podemos designar como /abandonado/, y poner a éste en paralelo con el rol temático de /recuperado/. Pero decir de alguien que es un abandonado equivale a decir que su estado se define como el de /no-conocimiento/, así como el estado de recuperado es el de /conocimiento/.

Lo que describen los lexemas "ignorado", "olvidado" y "descuidado" son posiciones inciertas de los dos roles, /abandonado/ y /recuperado/ sobre los dos ejes de contradictorios: (1) para el /abandonado/ y (2) para el /recuperado/.

**El texto mismo lo señala con este rol temático:**

*"El corredorcito abandonado era como el muñón del brazo de una casa antigua."*

(p. 11)

En esta oración encontramos el verboide "abandonado", como el modificador directo del núcleo de sujeto que es el nombre "corredorcito" y la estructura denominada sintácticamente como "predicativo" está integrada por un símil. Sabemos que por el hecho de ser un predicativo, dicha estructura, también se constituye en un modificador directo de núcleo del sujeto.

El nivel semántico de la oración puede mantenerse perfectamente en dos estructuras sintácticas autónomas:

- (1) El corredorcito era un abandonado.
- (2) el corredorcito era como el muñón del brazo de una casa antigua.

El corredorcito pasa a ser un /recuperado/, es decir, a dejar de ser un /abandonado/, en el momento en que es descubierto por el Alhajadito:

*"...el Alhajadito se relame el gusto a miel de caña que tenía en los labios cuando lo descubrió, aquella mañana, como el único sitio de la casa que por estar abandonado y no tener dueño podía ser suyo. Fue suyo. En su imaginación, pero fue suyo."*

(p. 85)



Podemos ahora intentar formular una representación semántica de la proposición atributiva, considerada como la definición de la denominación toponímica de "El corredorcito":

Corredorcito = [englobado] + [abandonado] +  
[disfórico] + [ / humano / + / figurativo / ]

#### 4. **COMPETENCIA Y PERFORMANCE**<sup>13</sup>

El Alhajadito va descubriendo poco a poco su identidad, al instalar un programa cognitivo, epistemológico y de manipulación, dirigido hacia los demás personajes que se encuentran a su alrededor, con el propósito de obtener la apropiación del conocimiento de sus orígenes, busca los valores de su identidad:

El abuelo:

*"Se tragaba sus pensamientos frente al abuelo y como otras veces, más por tocarlo que por ayudarlo, le tomó del brazo. En su contacto talvez adivinaba el misterio que rodeaba aquel mundo de su infancia."*

(p. 20)

Mendiverzúa:

*"Una frase de los pescadores le revoloteaba en la boca (...)  
El camino del Alhajado fue de laja negra... nació de luto...  
vivió de luto... desapareció de luto..." Ninguno de los  
pescadores se atrevía a decir si había muerto."*

(p. 25)

Dice Greimas: "A diferencia de la operación (acción), la manipulación se caracteriza por ser una acción del hombre sobre otros hombres para hacerlos ejecutar un programa dado: en el primer caso se trata de un "hacer-ser", en el segundo, de un "hacer-hacer"; estas dos formas de actividad, de las cuales una se

---

13 Término tomado de:  
Greimas, A. J. y J. Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje.* p. 300.



Tomaremos a la categoría "secreto" como equivalente a "misterio" y en el cuadro podemos reconocer que la verdad y la falsedad son metatérminos contradictorios<sup>16</sup>, mientras que secreto y mentira son metatérminos contrarios.<sup>17</sup>

Podemos aplicar el cuadro semiótico anterior al caso particular del Alhajadito, diciendo que él es algo que no parece.

Al final de la primera parte él llega a parecer lo que realmente es, un Alhajado.

El proceso no finaliza aquí, queda implícita la situación de continuidad:

*"Pero este decir y redecir que el Alhajadito era el retrato de sus padres y abuelos, tíos y abuelos-tíos, no quitaba que la casa grande se moviera siempre en espera del regreso de los desaparecidos."*

(p. 95)

Hay una reiteración de carácter mítico de los Alhajados. El tema es el retorno al hogar del errabundo por los mares, tras una larga ausencia, un tema de la épica<sup>18</sup>. Los barcos fantasmas, son un tema que se inicia en esta primera parte, aunque no se analiza aquí, y continúa en la segunda parte.

---

16 Contradictorio: "Cualquiera de dos proposiciones, de las cuales una afirma lo que la otra niega."

17 Contrario: "opuesto".

18 Recordemos **La Odisea** de Homero, nos narra la historia de un hombre que tras muchos padecimientos y vagabundeos a través de los mares, vuelve a su hogar donde lo espera su esposa.

Todo el proceso antes descrito puede resumirse así:

1. Programa de manipulación
2. Adquisición de la competencia y
3. Performancia

queda ilustrado en el texto al final de la primera parte:

*"Crecer. Salir de él, ese él que en potencia guardaba su organismo y que tal como echan fuera tallos y ramas las plantas, su cuerpo de niño iba soltando con el primer apuro de la adolescencia. Montar a caballo lo hizo sentirse gigante. Correrías por los alrededores y más tarde, cuando empezó a sentirse joven, cacerías de venados, escopeta mechera en mano.*

*Volvían los Alhajados. Los señores de la casa regresaban. (...) los Alhajados volvían en la manera de ser del Alhajadito, en sus gustos..."*

(pp. 94-95)

<u>"niño"</u>	:	<u>"no-saber"</u>
"adolescente"	:	"saber"

**SEGUNDA PARTE**

**"LA TRAVESIA"**

4545

REPUBLICA DE GUATEMALA  
BIBLIOTECA NACIONAL

## SECUENCIA II: "LA TRAVESIA"

### 1. ANALISIS DEL COMPONENTE DISCURSIVO

#### 1.1 La temporalidad

El conjunto de notaciones figurativas remite a un período temporalmente determinado como /travesía/. Esto a pesar de que el término no aparece concretamente.

De acuerdo con el Diccionario de la Real Academia Española, uno de los significados del lexema /travesía/ es "Viaje por el mar", que será el aceptado aquí.

Esta oposición se descompone a su vez en dos categorías, una categoría propiamente temporal:

(1) /antes/ vs /durante/ vs /después/

y una categoría denominativa, que realiza una periodización de la temporalidad:

(2) /travesía/ vs /asentamiento/

#### 1.2 La espacialidad

El eje espacial se inicia con una disjunción actoral:

*"Es necesario ir muy lejos. No alcanzan la vista ni el mar.  
Allá fuimos."*

(p. 99)

Las categorías que podemos encontrar son /aquí/ vs /allá/. Sin embargo, en ningún momento estos deícticos espaciales nos especifican un anclaje geográfico.

Sabemos que el espacio es un barco, cuando ya nos adentramos en la lectura de esta segunda parte:

*"...me informé que el Párroco había fletado el barco en que bogábamos y que desde hace tiempo proaba sin rumbo fijo."*  
(p. 101)

Naturalmente un barco bogando es un sitio rodeado de agua:

/englobado/ vs /englobante/  
"barco" "mar"

### 1.3 Actorialización

Las oposiciones de los actores:

#### 1. Entre el Párroco y los tripulantes del barco.

*"El Párroco era sordo, pero nosotros le hablábamos quedito y quedito nos oía mejor."*

(...)

*-¿Quiénes sois? - nos decía.*

(...)

*- Nosotros...- por no confesarle que no sabíamos a punto fijo quiénes éramos y no preguntarle si él sabía."*

(p. 99)



Encontramos aquí la oposición:

*/actor individual/ vs /actor colectivo/*

2. Entre el barco que lleva la tripulación y el navío sin luces:

*"Párroco - (...) - ¿por qué desaparece con el día el barco que buscamos?*

*-Desaparece- repuso sin titubear, roquiso- como se borra a nuestros ojos el templo cuando estamos dentro."*

(p. 104)

y continúa diciendo el texto:

*"El barco pasó tan cerca de nosotros que pudimos distinguir imágenes de retablo conservadas en hielo, y alcanzamos a oír que hablaban.*

*-¿Su Señoría dejó el pasaje en el otro barco?*

*-No prestaba seguridades, fue construído hace mil quinientos años y convengamos que navegar en una colección de himnos litúrgicos es bastante expuesto. La liturgia es porosa como un terrón de azúcar.*

*-Pero no olvidemos que es una embarcación eterna -intervino un Patriarca, rehaciéndose los pliegues de la túnica.*

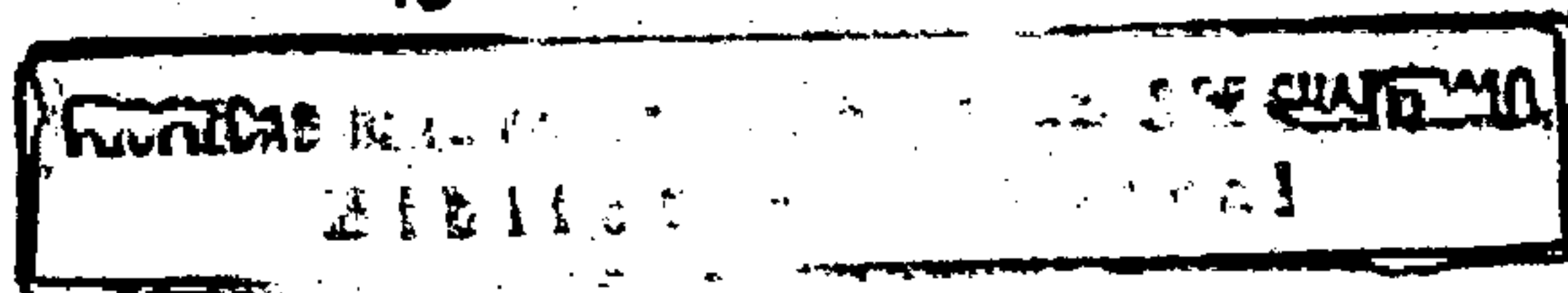
*-Sacerdotal, querréis decir -arguyó Su Señoría- el espejismo con que los sacerdotes distrajeron la mente de los neófitos."*

(p. 105)

Queda claro que el "barco" sin luces o navío sin luces representa a la "Iglesia" y el barco" donde navega el Párroco, quizás al grupo de humanos que viven preocupados por los problemas mundanos y no de la eternidad.

La "Iglesia" constituye un actor no-figurativo y el "barco", un actor figurativo, de acuerdo con la definición establecida en la Primera Parte:

*/Actor figurativo/ vs /Actor no-figurativo/*



## 2 ORGANIZACION INTERNA DE LA SECUENCIA

En esta secuencia encontramos una serie de demarcadores que son de dos clases:

- (a) los descticos temporales,
- (b) los nombres propios de actores.

La segmentación:

Seg 1: "Una noche y un día" (p. 100)

ACTOR: Nosotros

Seg 2: "Mediodía" (p. 103)

ACTOR: Bernardo el Niño

Seg 3: "A la entrada de la noche" (p. 103)

ACTOR: Nosotros

Seg 4: "Siete noches seguidas..." (p. 108)

ACTOR: Afre

Seg 5: "Pronto fue de noche." (p. 111)

ACTOR: Luis Pino

Todos, o casi todos los defcticos temporales presentes, nos remiten a una connotación de /sombra/, en contraposición a la /luz/ del día.

/noche/ : "sombra"  
/día/ "luz"

Los defcticos confieren una totalidad disfórica al conjunto, las sombras parecen cernirse sobre los ejes temporales y espaciales.

"noche" + "día" = /jornada/

"Siete noches seguidas" = /semana/

Respecto a la disjunción temporal y espacial, queda claro que es un viaje eterno y sin retorno:

*"-Si eres el capitán del barco, dime ¿Cuál nuestra ruta?,  
¿Cuál nuestro objeto?, ¿Cuál nuestro destino...?  
-No tenemos ruta ni puerto de destino...  
-Pero dejas entrever un objeto...  
-Navegar..."*

(p. 101)

"Navegar" es entonces el programa de la tripulación del barco. Contar y contar sus historias una y otra vez hasta el infinito. Recordar sus acciones imborrables:

*"Los hechos no se pueden destruir. Párroco. Esto lo aprendemos los hombres demasiado tarde."*

(p. 117)

Lógicamente podemos pensar que la tripulación está en el infierno, de acuerdo con la definición de "paraíso" e "infierno" que el autor nos presenta en la primera parte:

*"El paraíso es el lugar en que ya nada de lo humano duele ni importa, así como el infierno, el sitio en que todo lo humano duele más, infinitamente más."*

(p. 53)

Todo el pasaje está cargado de una significación simbólica. La dualidad /luz/ y /sombra/ continúa, y el carácter disfórico se metaforizará así:

*"La visión del barco creció al acercarse a nuestros ojos tan rápidamente que toda nuestra alegría se fue al mar. Su presencia nos abarcaba, nos arrastraba. Sentimos el aguacero negro de sus velas enlutadas y apartamos la vista del inevitable choque de su cáscara de fantasma de los mares con nuestra pobre embarcación..."*

(p. 112)

Nos encontramos frente a una temporalización indeterminada y una ubicación espacial utópica, que podría resultar la base de numerosas isotopias.

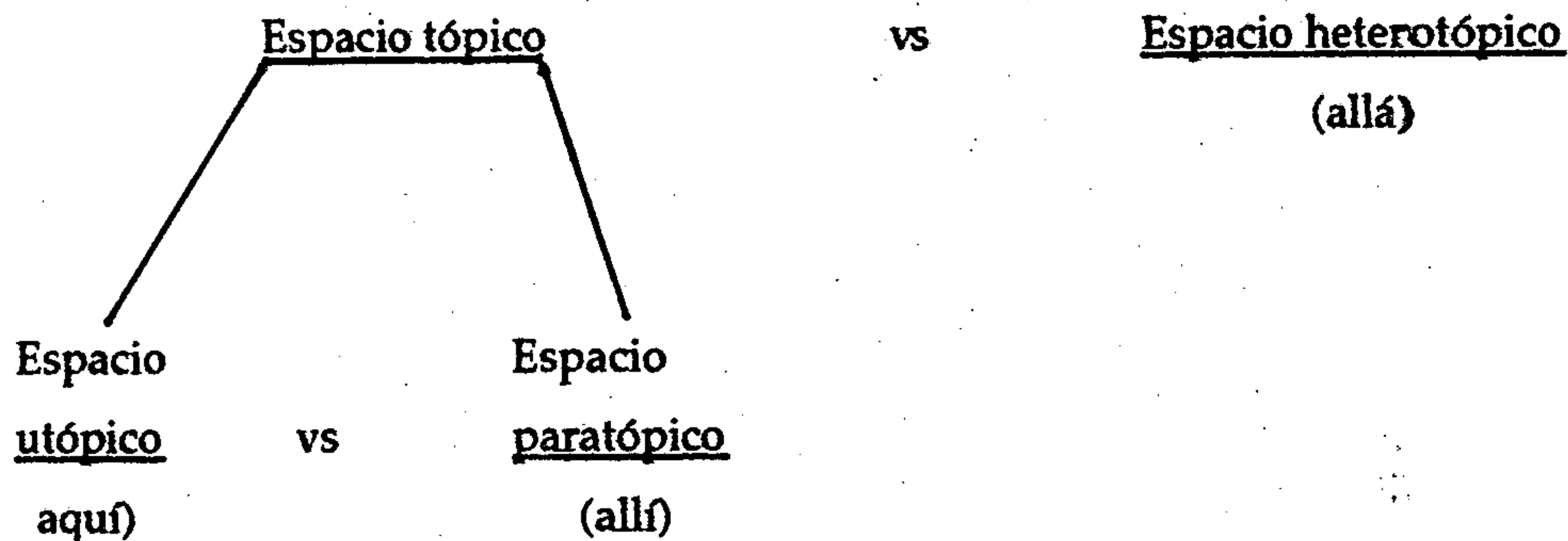
Resulta de mucha importancia definir los tipos de espacios que pueden presentarse en la narración.

**Espacio tópico:** El lugar en que aparece manifestada la transformación de la cual se trata.

**Espacio heterotópico:** Los lugares que lo engloban precediéndolo y/o sucediéndolo.

Quando se trata de un relato desdoblado que atraviesa dos PN autónomos -tres como sucede con este texto- se pueden reconocer dos o más espacios tópicos: en la primera parte, reconocemos "el corredorcito", y en la segunda parte "el barco".

### 3. DIVISION DEL ESPACIO



**Espacio tópico:** "Respecto de un programa narrativo dado, definido como una transformación situada entre dos estados narrativos estables, puede considerarse como espacio tópico el lugar donde se manifiesta sintácticamente esa transformación..."<sup>19</sup>

**Espacio utópico:** Sub-componente del espacio tópico y opuesto al espacio paratópico. (...) es en el que el héroe accede a la victoria: es el lugar donde se realizan las performances..."<sup>20</sup>

**Espacio partópico:** "... es aquel en que se desarrollan las pruebas preparatorias o calificantes y se adquieren las competencias (tanto en la dimensión pragmática como en la dimensión cognoscitiva)." <sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Greimas, A. J. y J. Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje.* p. 413.

<sup>20</sup> Idem. p. 428.

<sup>21</sup> Idem. p. 299.

**Espacio heterotópico:** "...designa los lugares circundantes (los espacios de "atrás" y de "delante"), el "allá" (por contraste con el "aquí" / "ahí" que caracterizan al espacio tópico)."22

La espacialización quedaría determinada así:

<u>"barco"</u>	:	<u>/aquí/</u>	:	<u>/utópico/</u>	:	<u>/englobado/</u>
"mar"		/alla/		/heterotópico/		/englobante/

Toda la secuencia de la "travesía" está determinada por la iteratividad que tiende hacia el infinito. El sujeto ha pasado, como resultado del hacer cognoscitivo, de la primera parte, a un estado caracterizado por saber reflexivo sobre su propia situación: el sujeto que hasta allí no era sino un /querer-ser/ ahora gracias a la mediación del saber adquirido, se ha transformado en sujeto de el /querer-poder/, y ésto constituye el comienzo de un nuevo Programa Narrativo.

El héroe toma conciencia de pertenecer a un mundo dominado por el poder y la muerte, se instituye como sujeto negador de ese mundo.

Es el paso de un querer-poder/-negar/ a un poder /-negar/.

*"Volvíamos la cabeza como los ciegos cuando oyen voces a su espalda. Nos llamaban a la Rifa de Animas. Volvíamos a ver sin ver nada. Nos llamaban entre las personas fallecidas, huyendo de nuestros nombres, gritándolos a la inmensidad para que se perdieran con nosotros"*

(pp. 106-107)

---

22 Idem p. 206.

Los nombres y los seres una dualidad que olvidamos: Yo "soy yo" y mi nombre es "él".

Esta secuencia cargada de poesía, letanías y reiteraciones, es como una lluvia de ideas pensadas atropelladamente, sobre los conceptos de "cielo", "infierno", "paraíso", "vida", "muerte", "sufrimiento", etc.

*"La voz del Párroco se oía, como la voz de Gandhi"*

(p. 109)

*"-... "cuando los que nos rodean mueren por falta de alimentos, la única ocupación que nos es permitida, es la de darles de comer. para un pueblo hambriendo e inactivo la sola forma en que Dios puede aparecer es en la de trabajo y comida. Dios creó al hombre para que se gane su alimento con su trabajo y es su ley que los que comen sin trabajar, roban, son como los ladrones. Vivimos de la explotación de nuestros compatriotas, porque comemos lo que no nos pertenece. Seguid las trazas de las piezas de dinero que llenan vuestros bolsillos y os convencereis que es cierto lo que os digo". (...)*

*Hablaba frente a la inmensidad como colgado de una percha invisible, sin mover los brazos, en contraste con Luis Pino, el mundano, que hablaba con las manos:..."*

(p. 109)

Vemos aquí que el enunciador es capaz de delegar un cierto saber y conferírsele a tal o cual actante narrativo, constituyendo así, en el interior del relato, uno o varios "espacios cognoscitivos" parciales, no necesariamente ajustados al espacio cognoscitivo global. Pero los sujetos cognoscitivos así instaurados no se caracterizan únicamente por ser poseedores del saber sino que también pueden eventualmente, instaurar un programa persuasivo, es decir, de manipulación.



Es posible distinguir dos tipos de hacer cognoscitivo:

el hacer persuasivo vs el hacer interpretativo

Encontramos aquí dos posiciones actanciales.

"párroco - Gandhi" : /destinador/  
"Alhajadito" /destinatario/

El hacer persuasivo, es una de las formas de hacer cognoscitivo, está ligado a la instancia de la enunciación y consiste en la convocación, por parte del enunciador, de todo tipo de modalidades para hacer aceptar, al enunciatario, el contrato enunciativo propuesto y de este modo volver eficaz la comunicación.<sup>23</sup>

#### DIAGRAMA DE LAS MODALIDADES<sup>24</sup>

MODALIDADES	virtualizantes	actualizantes	realizantes
exotácticas	DEBER	PODER	HACER
endotácticas	QUERER	SABER	SER

<sup>23</sup> Idem p. 304.

<sup>24</sup> Idem. p. 263.

El hacer interpretativo se presenta, entonces, como el principal modo de funcionamiento de la competencia epistémica.<sup>25</sup>

La competencia epistémica corresponde a un juicio epistémico, es decir con un creer. el creer es la fe, el fundamento de la religión.

---

25 Idem. p. 227.

**TERCERA PARTE**

**"EL SUEÑO"**

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA  
**Biblioteca Central**

## SECUENCIA III: "EL SUEÑO"

### 1 ANALISIS DEL COMPONENTE DISCURSIVO

#### 1.1 La temporalidad

De nuevo, como en la primera parte, nos encontramos con un período que podemos denominar /decadencia/, en contraposición del /apogeo/:

*"Mucho tiempo vinieron a casa estas personas. Sin saber lo que significaba "pobre vergonzante", presentí la cobardía que el concepto encierra: tener verguenza de ser pobre, por haber sido rico, y recibir, casi como ofensa, la limosna que disimuladamente se nos da."*

Evidentemente, transcurren varios días durante los cuales suceden varios acontecimientos.

Se presentan defcticos temporales utilizados como demarcadores:

*"Los sábados visitaban la casa cuatro señoras con aire de tontas."*

(p. 123)

/sábados/ vs /otros días de la semana/

## 1.2 La espacialidad

*"Las habitaciones en que pasé mi infancia se encontraban en una sala larga, sin ventanas, sin muebles, de ladrillos que se iban hundiendo. dormitorios donde faltaba el sol y, lo que es más triste, la luna."*

(p. 122)

Encontramos aquí una recurrencia a la dualidad /luz/ vs /sombra/, y no cabe duda que la espacialización está dominada por la sombra o sea la oscuridad.

*"Se llegaba a ellas por una puerta grande que caía a un jardín."*

(p. 122)

De nuevo encontramos la categoría /englobado/ /englobante/:

/englobada/ : /englobante/  
/casa/ : /jardín/

Hay una diferencia fundamental entre la espacialidad de la primera parte y esta última, ya que el lexema "monte" equivale a un espacio salvaje, en tanto que el lexema "jardín" remite a un espacio cuidado.

"monte" : /salvaje/  
"jardín" : /civilizado/

### 1.3 La actorialización

#### Los actores individuales:

Dos mujeres:

*"Dos mujeres pasan por mi vida al mismo tiempo."*

(p. 121)

Eduvijes y su hijito ciego:

*"Tenía un hijito ciego. Ahora ya sé que Eduvijes, el jardinero, pisoteaba las hojas secas..."*

(p. 130)

#### Los actores colectivos:

Un grupo de caballeros:

*"Después de las señoras llegaba un grupo de caballeros ceremoniosos."*

(p. 123)

Nuevamente encontramos la oposición:

*/Actor individual/ vs /Actor colectivo/*

Esta última parte, hace alusión al período /decadencia/, es una denuncia del subdesarrollo material y espiritual de una ciudad (no se especifica el nombre), a principios de siglo.

**Podemos inferir la época por las figuras utilizadas:**

*"...Creí escuchar en la calle el carruaje de Instituto de Caridad, que se alejaba para siempre."*

(p. 125)

El carruaje fue un medio de transporte muy utilizado, a principios de siglo, en América.

Definitivamente la temporalidad del relato queda establecida en el pasado del sujeto, quien ha dejado de ser un niño.

*"En las fiestas de los amigos que se alargan cuando están borrachos, me fastidia no poder reír..."*

(p. 121)

También la espacialidad del relato queda establecida, en esta última parte, como vista desde un espacio heterotópico:

*"Muchos años después estuve a punto de desvanecerme en un teatro de Londres."*

(p. 126)

Y, por último, toda la espacialidad del texto queda remitida a un espacio utópico, al decir que todo el relato fue un sueño.

*"De modo que mis mamás... de modo que el Corredorcito... los criados trenzudos... el Mal Ladrón, el circo... el Carruaje del Instituto de Caridad, todo había sido un sueño..."*

(p. 160)

El sujeto toma conciencia de que todo lo ocurrido ha sido un sueño y hace una señal, pero en ese mismo instante toma una decisión, entre "la cruz" y "los sueños" se decide por estos últimos.

*"Me persigue... ¡Por la señal de la Cruz!, iba a decir, pero dije, ¡Por la señal de los sueños...!"*

(p. 161)

Por último, hay una referencia a dos elementos de la naturaleza<sup>26</sup>: el "aire" y el "agua".

*"Siss... siss... el viento en el agua... el viento en el agua..."*

(p. 161)

El viento, no es más que el "aire" en movimiento.

En las tres partes del texto aparece el elemento "agua". En la primera parte está presente en el Charco del limosnero que a la vez es un "cementerio sub-marino".

En la segunda parte está presente en el mar<sup>27</sup> y en la tercera parte en el estanque donde se ahoga el cieguecito.

En todas sus apariciones el agua está asociada con la muerte.

El "aire" está asociado con la "vida". Recordemos a las mariposas del corredorcito, seres diurnos, aéreos, llenos de vida.

La "señal de la Cruz" podría estar haciendo referencia a la Cruz del Mal Ladrón, quien no creía en el "más allá", sólo en las realidades palpables, es decir, percibibles a través de los sentidos.

---

<sup>26</sup> Recordemos que los cuatro elementos "fuego", "agua", "tierra" y "aire" han sido representados figurativamente en este texto.

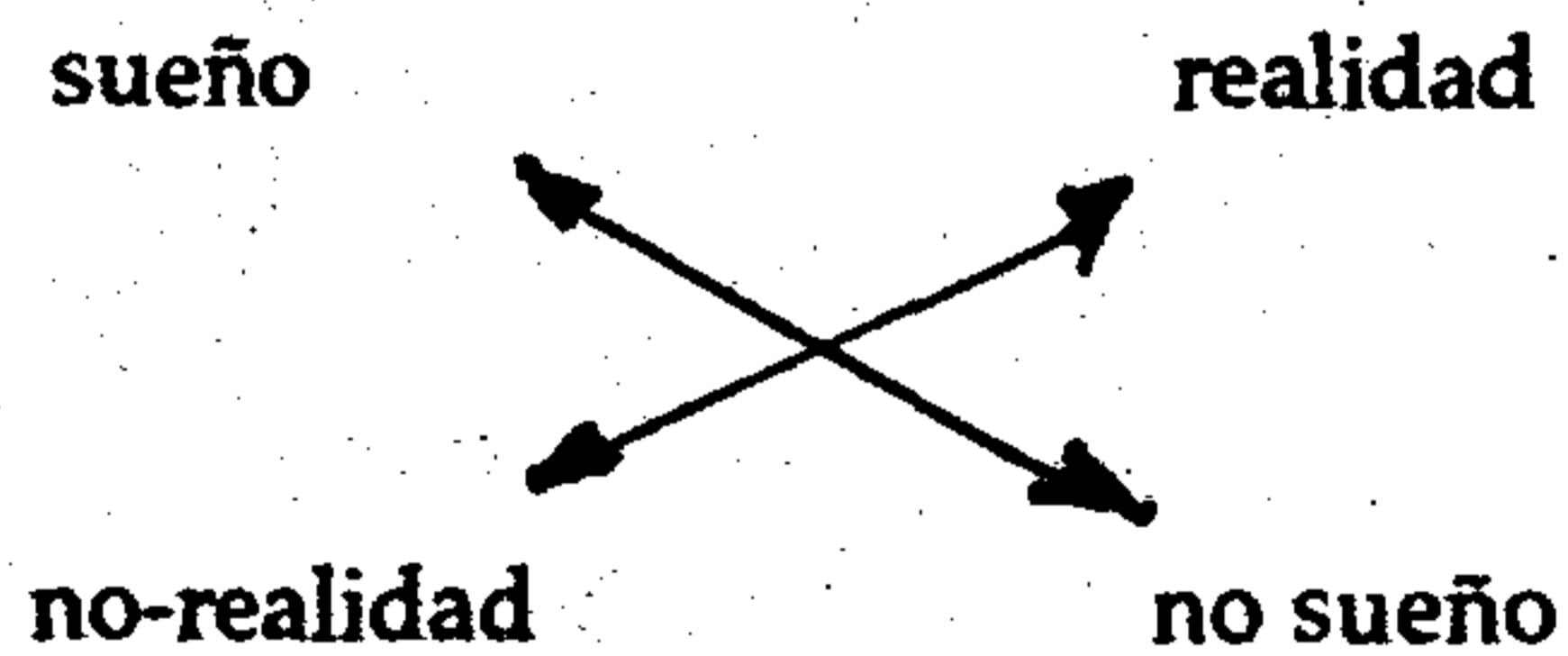
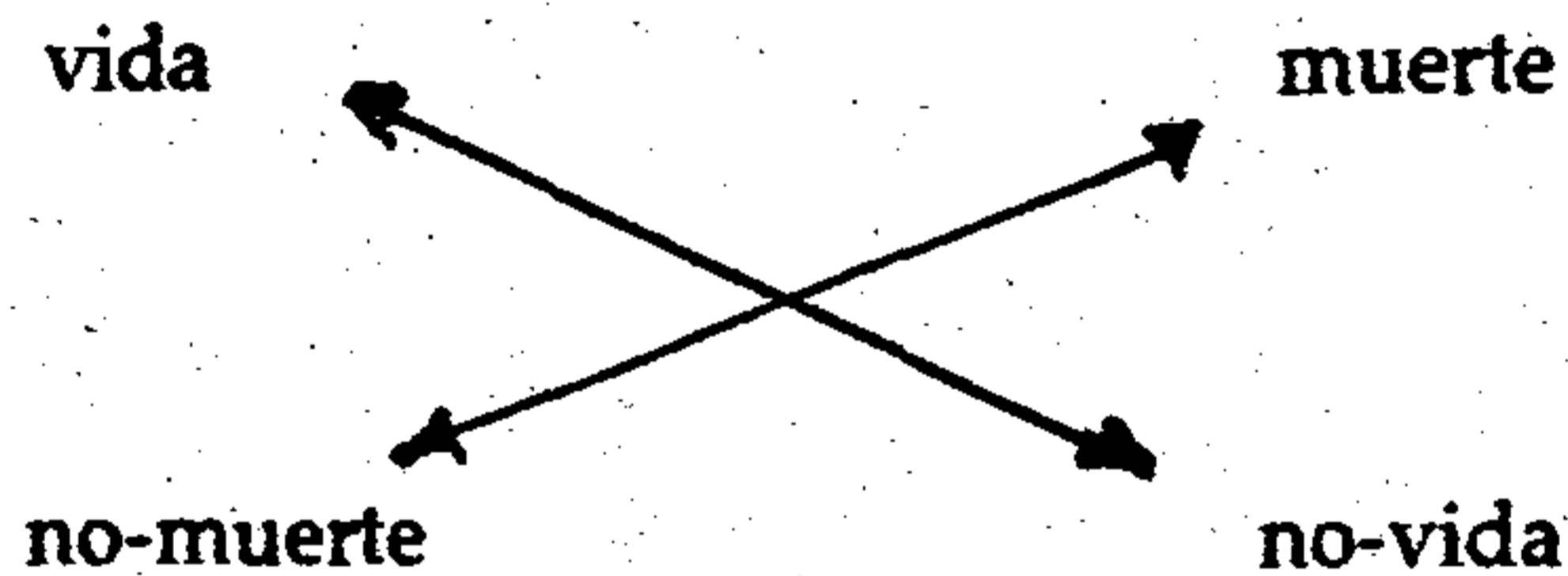
<sup>27</sup> Mar: "...símbolo de la inmensidad, se considera como principio y final de la vida, donde ésta se renueva y purifica. Pérez-Rioja, ob. cit. p. 287.



La "señal de los sueños" sólo puede hacer referencia a un mundo interior, incapaz de ser percibido por los sentidos.

"Señal de la Cruz" : /realidad/ : /positivismo/  
"Señal de los sueños" : /sueño/ : /subrrrealismo/

"viento" : /vida/  
"agua" : /muerte/



**EL SENTIDO GLOBAL**

## EL SENTIDO GLOBAL

En 1928, Miguel Angel Asturias cotejó la vida del hombre con una estructura arquitectónica de tres planos. "La zona superior, en donde entra la luz, corresponde al pensamiento; la planta baja, menos alumbrada, a los sentimientos; luego más hondos, los sótanos cerrados del inconsciente. Lo que se hace en los pisos superiores, dijo, depende del contenido de este almacén subterráneo, de modo que conviene familiarizarse con él. (...) La atención que Asturias dedica al inconsciente y sus actuaciones se discierne en sus obras, aunque suele presentarlas disfrazadas y sutilmente, reflejando así la indole secreta de esa presencia interior ignata u olvidada".<sup>28</sup>

De acuerdo con los conceptos vertidos en la cita anterior, podemos cotejar algunas de las figuras de la primera parte de El Alhajadito con dichos conceptos así:

corredorcito	=	pensamiento
galpón	=	sentimiento
Charco del limosnero	=	inconsciente

El Alhajadito, se considera en este análisis como un sujeto de estado.

En el nivel discursivo encontramos la figura de la Prueba que "caracteriza el hacer del sujeto-héroe en búsqueda del objeto de valor".<sup>29</sup>

El Alhajadito también es un sujeto de hacer, además de ser sujeto de estado. el realiza la prueba calificante, la adquisición del "saber", luego la prueba decisiva es ejecutada, es decir, se ubica su ser en la dimensión

---

<sup>28</sup> Callan, Richard J. "Asturias: El interior oscuro reflejado en 'El espejo de Lida Sal' ". En El cuento hispanoamericano ante la crítica. Madrid: Ed. Castalia. 1973. p. 112.

<sup>29</sup> Greimas, A. J. y J. Courtés. Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. p. 326.

pragmática. Por último, realiza la prueba glorificante, es decir, el reconocimiento<sup>30</sup>, que es una operación cognoscitiva, por lo que el sujeto "Alhajadito" establece una relación de identidad<sup>31</sup> con sus antepasados los Alhajados.

La segunda parte del texto se refiere a otra etapa de la vida del hombre, "el llamado proceso de individuación<sup>32</sup>, que suele ocurrir en la segunda mitad de la vida, según Jung. El proceso iniciático correspondiente a esta etapa es el viaje nocturno por mar, que en esencia repite la lucha con el dragón, aunque en forma más compleja y representa el más alto grado de transformación espiritual.

En la última parte aparece la figura de "la casa", en su Interpretación de los sueños, la casa es -para Freud- aquello que constituye la única representación típica o regular de la personalidad humana en su sentido total. Por consiguiente, la casa, en los sueños, es símbolo de la personalidad: el techo equivale a la cabeza y a las facultades conscientes: Las puertas y balcones, a los órganos sensoriales; la bodega, a la parte inconsciente."<sup>33</sup>

El sujeto realiza una evaluación de su casa a través de la comparación con la casa del jardinero:

*"Y qué decir de la diferencia de ambientes. En la casa del jardinero se alternaban los olores de las frutas con las estaciones. (...) En mi casa, en cambio, siempre el mismo olor de aire guardado, de llama de candela que se extinguía. En la casa del jardinero flores y mariposas. En mi casa la misma luz a medias, crepuscular desde la mañana hasta la noche..."*

(p. 151)

---

30 Idem. p. 332.

31 Idem. p. 212. "La identidad sirve, igualmente, para designar el principio de permanencia que permite al individuo permanecer él "mismo", (...) a lo largo de su existencia narrativa..."

32 Callan, Richard J. ob. cit. 117.

33 Pérez Rioja, José Antonio. *Diccionario de Símbolos y Mitos*. p. 115.

Nuevamente el texto nos remite a la comparación /luz/ vs /sombra/:

"casa de Eduvijes y el ciegucecito" : /luz/  
"casa del Alhajadito y sus dos mamás" /sombra

De conformidad con todas las observaciones realizadas, podemos ahora tratar de formular una representación semántica de la definición de la denominación toponímica "casa":

"casa" = /englobado/ + /muerte/ + /disfórico/ +  
/figurativo/

El rol temático podría definirse como "La casa moribunda" y mejor aún "La casa en decadencia".

Resumiendo, diremos que la primera parte se caracteriza por la búsqueda de la identidad, es decir, la adquisición de la competencia que corresponde a la prueba calificante.

La segunda parte, el viaje por mar, a la prueba decisiva o performance y la tercera parte a la prueba glorificante o reconocimiento.<sup>34</sup>

El reconocimiento es la operación cognoscitiva por la que el sujeto establece una relación de identidad entre dos elementos, de los cuales uno está presente y el otro ausente (su ser de Alhajado se encuentra en un pasado remoto). Es decir, él llega a descubrir el misterio (secreto)<sup>35</sup>, con lo cual recibe

---

34 Idem. p. 332.

35 Idem. p. 347.

una sanción: "El Castigo"<sup>36</sup>, o "Justicia".<sup>37</sup> La sanción social que recibe, es ser considerado un "hijo ilegítimo" y "un pobre vergonzante".

---

36 Idem. p. 50.

37 Idem. p. 234.

## CONCLUSIONES

## CONCLUSIONES

1. Los contenidos vertidos en el relato El Alhajadito de Miguel Angel Asturias se inscriben en el sistema de coordenadas espacio-temporal, pero mientras que la coordenada espacial es utilizada para promover el desarrollo discursivo, la coordenada temporal procede a identificar el período denominado "decadencia".
2. Desde el punto de vista narrativo, las tres secuencias analizadas: "El Corredorcito vs El Alhajadito", "La travesía" y "El sueño"; se presentan como la definición del ser y el parecer del actor "Alhajadito". Sin embargo, la definición no es estática sino dinámica: hay transformaciones.
3. El sujeto central de la historia está, en un inicio, disjunto del objeto "identidad". Instala un programa cognitivo epistemológico y de manipulación, con el propósito de obtener la apropiación del conocimiento de sus orígenes, es decir, la competencia, que necesariamente presupone a la performance.
4. Encontramos la performance, al final del relato, situada en la dimensión cognoscitiva, cuando el sujeto toma la decisión entre "la cruz" o "los sueños" y se decide por los sueños.



5. Las secuencias intercaladas<sup>38</sup> no han sido analizadas. Quedan pendientes, para un estudio más amplio.
6. El método semiótico de la escuela de A. J. Greimas resulta eficaz para analizar los textos de Miguel Angel Asturias, debido a la figurativización<sup>39</sup> que nos ofrecen, y podría ser útil para identificar la reiteración de algunas isotopias discursivas en lecturas de tipo intertextual.
7. Las figuras que ofrece esta novela, son imágenes antropomorfas que metamorfosean la realidad, pero que no la evaden.
8. La oposición predominante de esta novela, o sea, el más visible de los vertimientos axiológicos es la de luz y sombra.
9. La novela distingue dos planos fundamentales, uno más universal y otro específico. En el plano universal trata de demostrar que todos vivimos aprisionados por las leyes biológicas y culturales de cada época, en el plano específico hace referencia al subdesarrollo guatemalteco, de principios de siglo, y a la herencia de colonialismo que heredaron los criollos de sus antepasados españoles, y por último los mestizos, actuales habitantes del continente americano.

---

<sup>38</sup> Intercalación "... la inserción de un micro-relato dentro de un relato"  
Greimas, A. J. y J. Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje.* p. 224.

<sup>39</sup> discurso figurativizado: "... Cuando el objeto sintáctico (o) recibe un vertimiento semántico que permite al enunciatorio reconocerlo como una figura, como un 'automóvil' por ejemplo: S U O (automóvil) v (Potencia)"  
Idem. pp. 176-177.

10. El sentido global del texto se ha centralizado en el plano más universal, es decir, en considerar las etapas del desarrollo humano, sin tomar en cuenta las diferencias de nacionalidad.

# BIBLIOGRAFIA

## BIBLIOGRAFIA

### I. Obras de Miguel Angel Asturias

El señor Presidente. (Edición Crítica de las Obras Completas, t. 3),  
Klincksieck, Paris, y Fondo de Cultura Económica, México, 1978. 306 pp.

El Ahajadito. 5a. edición. Buenos Aires: Editorial Losada, S. A., 1979.  
161 pp.

Maladrón. 4a. edición. Buenos Aires: Editorial Losada, S. A., 1974. 217  
pp.

### II. Obras de Crítica Literaria

Callan, Richard J. "Asturias: El interior oscuro reflejado en 'El espejo de  
Lida Sal' " en El Cuento hispanoamericano ante la crítica. Madrid:  
Editorial Castalia. 1973. 110-125 pp.

Gilbert, Stuart. El "Ulises" de James Joyce. Prólogo de Juan Benet.  
España: Editorial Siglo XXI. 1971. 417 pp.

Oropeza, José Napoleón. Los perfiles de agua. Venezuela. Universidad  
de Carabobo, ediciones del rectorado. 1978. 130 pp.

Sánchez, Luis Alberto. Proceso y contenido de la novela hispanoamericana. 3a. edición. Madrid: Editorial Gredos. 1976. 629 pp.

Shaw, Donald. Nueva Narrativa Hispanoamericana. 3a. edición. España: Ediciones Cátedra S. A. 1985. 247 pp.

### III. Obras de análisis semiótico

Giroud, Jean-Claude y Louis Panier. Semiótica. Una práctica de lectura y de análisis de los textos bíblicos. Cuadernos bíblicos 59. España: Editorial Verbo Divino. 1988. 66 pp.

Greimas, A. J. La semiótica del texto. Ejercicios prácticos. Barcelona: Ediciones Paidós. 1983. 273 pp.

Grupo Entrevernes. Análisis semiótico de los textos. Madrid: Ediciones Cristiandad. 1982. 239 pp.

### IV. Diccionarios

Greimas, A. J. y J. Courtés. Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Versión española de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión. Madrid: Editorial Gredos. 1982. 474 pp.

Laplanche, J., J.-B. Pontalis. Diccionario de psicoanálisis. Bajo la dirección de Daniel Lagache. Segunda reimpresión. Barcelona: Editorial Labor, S. A. 1979. 545 pp.

Parnaso. Diccionario Sopena de la literatura. España: Editorial Ramón Sopena, S. A. 1972. Tomo II (A-L) 862 pp.

Pérez-Rioja, José Antonio. Diccionario de Símbolos y Mitos. Editorial Técnos. (en fotocopias) 434 pp.

Real Academia Española. Diccionario de la Lengua Española. Decimonovena edición. Madrid: Editorial Espasa-Calpe, S.A. 1970. 1424 pp.