

Nancy Noemí Maldonado Enríquez

**RASGOS ESTILÍSTICOS DE LAS FANTOMIMAS DE
MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS**

Asesora: M. A. Violeta de León de Moreno



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

Guatemala, mayo de 2006

Este estudio fue presentado por su autora como trabajo de tesis, previo a su graduación de Licenciada en Letras.

Guatemala, mayo de 2006.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
1 MARCO CONCEPTUAL	9
1.1 Antecedentes	9
1.2 Justificación.....	11
1.3 Determinación del problema o tema de investigación.....	11
1.3.1 Definición del problema.....	12
1.3.2 Alcances y límites	12
2 MARCO CONTEXTUAL	13
2.1 Asturias, el escritor	13
2.2 Asturias en París	13
2.3 Asturias, las fantomimas y las jitanjáforas	14
2.4 Asturias y los movimientos de las vanguardias	15
3 MARCO TEÓRICO	19
3.1 La Estilística.....	19
3.2 El Postmodernismo	19
3.3 Las Vanguardias y sus características generales	20
3.4 El Neobarroco	20
3.5 Los elementos externos e internos de una obra	21
3.6 Los marcos del texto.....	21
3.6.1 El género dramático	21
3.6.2 El título	22
3.7 Los elementos internos	22
3.7.1 El contenido temático.....	22
3.7.2 La estructura textual.....	23
3.7.3 Los niveles lingüísticos	23
4 MARCO METODOLÓGICO	31
4.1 Objetivos	31
4.1.1 General	31
4.1.2 Específicos.....	31
4.2 El método de investigación	32

5 RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN	35
5.1 Los rasgos estilísticos generales de las fantomimas	35
5.1.1 Análisis comparativo de las fantomimas	35
5.1.2 El género y las fantomimas	48
5.1.3 Los movimientos literarios y las fantomimas	50
5.2 Rasgos estilísticos específicos de cada fantomima.....	53
5.2.1 <i>Rayito de estrella</i>	53
5.2.2 <i>Émulo Lipolidón</i>	63
5.2.3 <i>Alclasán</i>	76
5.2.4 <i>El rey de la Altanería</i>	84
5.2.5 <i>La pájara jitanjáfora</i>	100
5.2.6 <i>La gallina de los huevos de oro</i>	107
5.2.7 <i>Amores sin cabeza</i>	115
5.2.8 <i>Gallo y Papagayo</i>	127
6 VALORACIÓN FINAL	135
7 CONCLUSIONES.....	137
REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA Y DE OTRAS FUENTES	141
ANEXOS	149
1 Lista de tesis desarrolladas sobre otras obras asturianas.....	150
2 Miguel Ángel Asturias. “Reflexiones: Las posibilidades de un teatro americano” ...	151
3 Miguel Ángel Asturias. Las fantomimas: Textos unificados.....	155

INTRODUCCIÓN

Al entrar en contacto con la obra de Miguel Ángel Asturias, me atrajeron los textos poéticos llamados “fantomimas”. Éstos tienen sus nombres específicos, pero con el título de fantomima agregado en paréntesis. Esta palabra designa a un grupo de relatos cortos. Algunos críticos las clasifican como poemas y otros como obras de teatro. Lo cierto es que estas piezas, pequeñas cada una, aparecen perdidas en un libro de poemas o en un libro de teatro, cuando en realidad deberían ser colocadas en un lugar aparte, para darles una mayor relevancia.

El ingenio verbal, el juego retórico y el carácter fantástico de estas piezas hicieron que surgiera en mí un gran interés por enfrentarme al reto de descubrir su origen y sus rasgos estilísticos.

Esas características particulares las hacen un apropiado objeto de estudio de una tesis. De ahí nace la intención de hacer un análisis de los rasgos estilísticos de las fantomimas.

A partir de la aplicación del método de Ángel Luis Luján Atienza, expuesto en su obra *Cómo se comenta un poema*, el presente trabajo se conformará de la siguiente manera: en la primera parte, se presentarán los marcos de la investigación. En la segunda, se identificarán los rasgos estilísticos generales de las fantomimas. En la tercera, se expondrán los rasgos estilísticos específicos de cada fantomima, en su orden: 1. *Rayito de estrella*, 2. *Émulo Lipolidón*, 3. *Alclasán*, 4. *El rey de la Altanería*, 5. *La pájara jitanjáfora*, 6. *La gallina de los huevos de oro*, 7. *Amores sin cabeza* y 8. *Gallo y Papagayo*. Por último, se presentará una valoración final, las conclusiones, las referencias bibliográficas y de otras fuentes, y tres anexos –dentro de los cuales se incluyen

los textos integrados de las ocho fantomimas, con su respectivo glosario cada una para facilitar el análisis de este trabajo—.

Con propósitos didácticos, tanto para los rasgos generales, como para los rasgos específicos, se empleará un orden esquemático, y se retomarán elementos del marco teórico, con la intención de enfatizar y dejar afianzados los ejemplos de los rasgos estilísticos más relevantes del presente estudio.

1 MARCO CONCEPTUAL

1.1 Antecedentes

Son varios los estudios existentes sobre la dramaturgia de Miguel Ángel Asturias. Se han desarrollado trabajos de tesis, trabajos críticos, ensayos, artículos y comentarios sobre su obra en general.

En la búsqueda de documentos críticos y estudios específicos acerca de las fantomimas de Miguel Ángel Asturias, se consultaron diferentes bibliotecas universitarias y se observó que en algunos ensayos y trabajos críticos que abordan el teatro asturiano, se menciona, brevemente, a las fantomimas, o se hacen estudios sintetizados de dichos textos en libros, actas de congresos y coloquios, revistas y artículos de periódicos. Los estudiosos y críticos literarios, empero, no han utilizado ningún método específico en el análisis de las fantomimas.

De los ensayos y trabajos críticos pueden mencionarse los siguientes:

- a) “Sobre el estilo de Miguel Ángel Asturias” (Mario Alberto Carrera en *Crítica*. Guatemala, 1984. pp.107-110). Alude a las fantomimas:

[...] Asturias crea sus casi ‘inleíbles’ “Rayito de estrella” y “Emulo Lipolidón”, que, como el “Ulises de Joyce (dentro de otro género) son obras no para “lectores” sino para grandes y acendrados poetas y novelistas... ¡No para todos...! (47:108).
- b) “Encuentro con la Jitanjáfora” (Juan Olivero en *El Miguel Ángel Asturias que yo conocí*, 1997. pp. 53-61). Relata el descubrimiento y el interés de Miguel Ángel Asturias en la jitanjáforas, y de cómo él se entregó a cultivarlo en las fantomimas *Rayito de estrella*, *Émulo Lipolidón* y en otras de sus obras.
- c) “Una visión escéptica del hombre, en El rey de la Altanería” (Mónica Albizúrez Gil en *En la mansa oscuridad blanca de la cumbre*. Aída Toledo, compiladora. Guatemala. 1999. pp. 94-106). Menciona que la obra teatral de Miguel Ángel Asturias se desarrolla en dos vertientes: primero, piezas

teatrales ligadas con lo histórico, se refieren a conflictos sociales y culturales vinculados con la nacionalidad del escritor y, segundo, fantomimas que constituyen farsas, animadas por un espíritu surrealista y expresionista. Pone de ejemplo *El rey de la Altanería*.

- d) “La palabra y lo siniestro en *Amores sin cabeza*” (Daniel Mesa Gancedo en *Miguel Ángel Asturias. Teatro*. Colección Archivos 50. Madrid: Unigraf, S. L., 2003. pp. 1088-1095). Califica la fantomima *Amores sin cabeza* como una de las piezas más singulares de toda la producción dramática de Miguel Ángel Asturias. En su análisis indica que es la obra más teatral de Asturias por la importancia que le concede a la palabra y a la actuación.
- e) “Amores sin cabeza: ritualidad, ambigüedad y desenmascaramiento” (Aída Toledo en *Miguel Ángel Asturias. Teatro*. Colección Archivos 50. Madrid: Unigraf S. L., 2003. pp. 1127-1138). Es un estudio sobre los desajustes de una sociedad en plena crisis.
- f) “Fantomimas con compromisos: el teatro poético de Miguel Ángel Asturias” (George Woodyard en *Miguel Ángel Asturias. Teatro*. Colección Archivos 50. Madrid: Unigraf, S. L., 2003. pp. 1159-1170). Menciona que las fantomimas son ocho y que pertenecen a la categoría de “teatro-verso”. Las describe y hace un breve análisis de cada una de ellas.
- g) “Las fantomimas barrocas y sombrías de Miguel Ángel Asturias” (Lucrecia Méndez de Penedo en la revista semestral *Letras de Guatemala* 8-9. Facultad de Humanidades, Universidad de San Carlos de Guatemala, 1989-1990. pp. 61-73). Se refiere a las influencias dadaístas, a la cercanía con lo grotesco-expresionista en la configuración de personajes y sus relaciones y, sobre todo, a la presencia de un inconsciente poético propio del teatro surrealista que se percibe en las fantomimas. A estas piezas, Méndez de Penedo considera que se les deberían llamar “mimesis de lo fantástico”.

Los críticos se han limitado a mencionar la existencia de las fantomimas, a hacer ensayos de ellas y a manifestar el valioso aporte de Miguel Ángel Asturias, con sus “fantomimas”; pero no han hecho ningún estudio estilístico ni

una descripción profunda de estos textos que permita determinar sus características.

Las fantomimas tampoco han sido objeto de estudios de tesis en los centros de documentación consultados. De los trabajos de tesis que se han elaborado se encuentran sólo dos de teatro, y los otros estudian narrativa y poesía. Son otros los temas que, de la obra asturiana, han interesado a diversos investigadores y críticos (ver **Anexo 1**).

1. 2 Justificación

En la obra de Miguel Ángel Asturias se descubre esa veta inagotable del escritor cuyas obras siempre ofrecen nuevas posibilidades de investigación. Sus textos revelan aspectos que todavía no se han analizado. Así se considera de sumo interés profundizar en el tema de las fantomimas, cuyo estudio completo aún no se ha realizado.

Por tal motivo, mediante la realización del estudio que se propone, se considera que se podrá lograr un aporte para el conocimiento y valoración de las fantomimas.

1. 3 Determinación del problema o tema de investigación

Al leer las fantomimas se puede observar cómo el autor utiliza paranomasias, frases onomatopéyicas, exclamaciones, refranes, estribillos, y otras figuras lo cual le confiere un estilo, una estructura y un valor a dichos textos. Por consiguiente, para valorar y entender mejor las fantomimas, resulta necesaria su descripción, tanto en sus estructuras interna, como externa.

1.3.1 Definición del problema

Dada la naturaleza de las fantomimas y, sobre todo, debido a los argumentos propuestos en la justificación del presente estudio, se plantea el siguiente problema de investigación:

¿Cuáles son los rasgos estilísticos que destacan y caracterizan a las fantomimas de Miguel Ángel Asturias?

1.3.2 Alcances y límites

El estudio y análisis estilístico que se propone se circunscribe a la estructura externa y a la estructura interna de las cuatro fantomimas que aparecen en el libro de *Poesía. Sien de alondra* (1949): *Rayito de estrella* (1925), *Émulo Lipolidón* (1935), *Alclasán* (1940), y *El rey de la Altanería* (1949), así como de las cuatro, previamente inéditas, que aparecen en el libro *Miguel Ángel Asturias. Teatro. Colección Archivos* (2003): *La pájara jitanjáfora* (1958), *La gallina de los huevos de oro* (1958), *Amores sin cabeza* (1971) y *Gallo y Papagayo* (1972).¹

La intención es caracterizarlas, con base en un estudio profundo, en lo que concierne al nombre que reciben, al movimiento al que pertenecen y a las figuras retóricas que emplea. Además, distinguir su tema o contenido, su estructura textual, el manejo que hace del lenguaje, y los elementos esenciales de los niveles léxico-semántico, morfosintáctico, fónico y pragmático.

¹ Las fechas de escritura de las fantomimas han sido tomadas del libro *Miguel Ángel Asturias. Teatro. Colección Archivos* 50. Madrid: Unigraf, S. L., 2003. (p. XXXVII y p. 652.662), y son aproximadas.

2 MARCO CONTEXTUAL

2.1 Asturias, el escritor

Miguel Ángel Asturias, escritor y poeta guatemalteco, nació el 19 de octubre de 1899 y murió el 9 de junio de 1974. Sus restos reposan en el cementerio Pere Lachaise de París.

Asturias se graduó de bachiller en la Escuela Nacional Central para Varones. En 1923 obtuvo el título de abogado en la Universidad de San Carlos de Guatemala.

Perteneció a la generación del 20. Como escritor, su obra abarca casi todos los géneros literarios: lírico, narrativo, dramático y ensayo. Asturias siempre se caracterizó por ser innovador en la realización de su obra. Es considerado el representante del realismo mágico² en Hispanoamérica.

Ejerció una extensa labor periodística durante su vida. Colaboró en diversos periódicos y revistas nacionales y extranjeros. El 1 de junio de 1938 fundó el primer radioperiódico de Guatemala y de Centroamérica que funcionó en Guatemala: “*Diario del aire*”.

En 1966, ganó el “Premio Lenin de la Paz”, al año siguiente, en 1967, el “Premio Nobel de Literatura” y en 1968, el “Premio Quetzal de Jade” de la Asociación de Periodistas de Guatemala.

2.2 Asturias en París

Miguel Ángel Asturias se trasladó a vivir a París en 1924, luego de haber vivido en Londres por una corta temporada. Regresó a Guatemala en 1933. En 1966

² El realismo mágico: “...la denominación se aplica hoy a cierto tipo de novela hispanoamericana que surge a partir de 1940 [...] El mundo real, regido por la lógica, y un mundo fantástico, mágico o maravilloso conviven asombrosamente integrados en estas narraciones...” (88:692).

se instaló en París, luego de haber sido nombrado Embajador de Guatemala en Francia.

Asturias tuvo la oportunidad de viajar a diferentes partes de Europa y Latinoamérica para participar en actividades relacionadas con su trabajo.

Llegó a París en el momento justo cuando los escritores europeos se encontraban en la empresa de renovar, radicalmente, los conceptos y postulados sobre los cuales se levantaba la creación literaria.

Asturias mostró a los escritores de Francia las costumbres de su país y ellos le mostraron a él sus nuevas formas de crear literatura. Asturias mezcló y sintetizó todo aquel bagaje que llevaba en su imaginación con las innovaciones europeas y produjo nuevas formas de escribir y percibir la literatura.

2.3 Asturias, las fantomimas y las jitanjáforas

La jitanjáfora, una creación poética sin ningún significado definido y de pura invención sonora, fue introducida por el cubano Mariano Brull (1891-1956) y acuñada así por el escritor mexicano Alfonso Reyes (1889-1959).

Asturias tuvo la oportunidad de conocer de la jitanjáfora en París, a partir de un encuentro casual con el poeta chileno Vicente Huidobro. Juan Olivero, en su libro *El Miguel Ángel Asturias que yo conocí*, hace referencia al encuentro de Asturias con Huidobro:

[...] y al notar el interés de Miguel Ángel en la jitanjáfora, se ofreció a iniciarlo en esa forma de expresión que iba a serle tan útil en toda su obra futura. Huidobro nos pedía que les sometiéramos una frase al azar y él la tomaba y jugaba con las palabras y con las sílabas de la frase en una forma asombrosa. Moyas quedó cautivado y dispuso hacer un primer ensayo, en un pequeño poema cosmogónico que le salió de una gran musicalidad, Émulo Lipolidón, [...] y Miguel Ángel se entregó en cuerpo y alma a cultivar ese género literario que le serviría en su estupenda obra posterior a jugar con las sílabas y con las palabras en las formas más inesperadas y deslumbrantes, utilizándolo, un poco tímidamente, en uno de sus mejores poemas sentimentales Rayito de Estrella, y después en su fantasioso Émulo Lipolidón [...] (52:58-59).

2.4 Asturias y los movimientos de las vanguardias

En los primeros años del siglo XX, en Europa se dieron “movimientos estéticos minoritarios, llamados vanguardias o ‘ismos’, lo cual supone una brusca ruptura con el arte anterior” (64:869). Entre las tendencias vanguardistas que surgieron se mencionan: el futurismo, el expresionismo, el dadaísmo, el creacionismo y el surrealismo.

Estos movimientos, que empezaron a manifestarse en Europa en las revistas, alcanzaron su esplendor entre los años veinte y treinta y ocurrieron tan rápidamente que muchos fueron simultáneos y todos ellos, con excepción del surrealismo, efímeros.

Las vanguardias tuvieron su antecedente en 1855, cuando el escritor norteamericano Walt Whitman (1819-1892) publicó su obra *Hojas de hierba*, un libro de poemas cuya principal novedad era un tipo de versificación no usado hasta entonces. Eso lo convirtió en el creador del “versolibrismo” y precursor de las nuevas corrientes de la vanguardia europea por la temática y el lenguaje empleados en sus obras literarias. Los escritores europeos llevados por el impulso de renovación de Whitman, se volvieron portadores de las nuevas tendencias en la literatura.

El **futurismo** (1909) introdujo en las obras literarias, a nivel internacional, el léxico de los nuevos descubrimientos del momento, como las máquinas, los trenes, los aviones y los transatlánticos. Entre sus características se menciona: la exaltación de la máquina y el deporte; la búsqueda del dinamismo y de la libertad lingüísticos; y su inclinación a la violencia heroica, que ha sido relacionada con el fascismo (88:870). El italiano Filippo Marinetti (1876-1944) fue el exponente del futurismo.

El **expresionismo** (1911) modifica subjetiva y trágicamente la realidad. Entre sus representantes se mencionan al alemán Frank Wedekind (1864-1918) y al español Ramón del Valle-Inclán (1866-1936). Éste resulta ser uno de los máximos representantes del movimiento por su invención del “esperpento”, que aparece explicado en su libro *Luces de Bohemia* en 1924. El esperpento se

caracteriza por la distorsión sistemática de la realidad para mostrar sus aspectos más grotescos y absurdos. Por medio de la deformación, estiliza lo bajo, lo feo, con una especie de expresionismo gestual y caricaturesco que Valle-Inclán mismo llama “del héroe reflejado en el espejo cóncavo” (88:281). El esperpento tiene antecedentes en literatura con Quevedo, por su espíritu satírico burlón y su lenguaje jergal y grotesco, y en pintura con Goya, por la profunda ironía con que satiriza los defectos sociales y las supersticiones, particularmente en su colección “Los Caprichos” y en sus “pinturas negras”, y con Velázquez, por algunos de sus retratos, como “las Meninas”.

El **dadaísmo** (1916) abre el camino a formas de expresión de la irrealidad. Entre sus características se mencionan la disolución de la sintaxis, la ruptura del sentido de las palabras a favor de su sonido, los colores encendidos, la defensa de la escritura automática y el rechazo de la lógica. El dadaísmo defiende la libertad (“libertad DADÁ, DADÁ, DADÁ”), la rebeldía, el irracionalismo, la improvisación y el caos. El francés Tristan Tzara (1896-1963) fue conocido por ser su fundador (88:870).

El **surrealismo** (1924) se propone expresar el funcionamiento real del pensamiento, sea verbalmente, por escrito o de otra manera. Sus principios fueron definidos en el primer Manifiesto del Surrealismo, escrito por el francés André Breton (1896-1966), y a partir de entonces, el surrealismo quedó definido por la ruptura del lenguaje tradicional de la poesía. Entre las características del surrealismo están: la creación de una nueva liberación de los estímulos reprimidos en el subconsciente, las imágenes oníricas y la rebelión contra los convenios sociales. Los surrealistas creyeron en la supremacía de los sueños sobre lo real, y en el valor de la fantasía, alejada de lo racional (88:793-794).

En Latinoamérica, también surgieron escritores con inquietudes renovadoras que dieron paso al vanguardismo entre los años veinte y treinta del siglo XX. En esa época, aparecieron manifiestos y movimientos con propósitos distintos a los europeos, pero siempre con el mismo entusiasmo renovador, entre ellos el creacionismo.

El **creacionismo** (1916) propugna por la consideración del poema como algo autónomo, desligado de la realidad, en el que deben rechazarse lo sentimental y lo anecdótico en beneficio de lo deshumanizado y de lo abstracto. Promueve la imaginación; practica el juego de azar de las palabras, el invento de palabras nuevas y los sonidos jitanjáforicos. El escritor chileno Vicente Huidobro (1893-1948) fue su fundador (88:180).

3 MARCO TEÓRICO

3.1 La Estilística

La Estilística se concibe como la ciencia del estilo.³ Estudia la expresión lingüística y literaria. A partir de los trabajos en Alemania, de Karl Vossler y Leo Spitzer y, en España, de Dámaso Alonso y Amado Alonso, la rama de la Estilística ha dado ya copiosos frutos. Para el filólogo y poeta Dámaso Alonso, la Estilística es el objeto de estudio de la interrelación de los elementos conceptuales, afectivos e imaginativos del lenguaje, indica que debe estar apoyada en el conocimiento científico y en la intuición, y al misterio mismo del acto creador. Considera que la “estilística ha de atender, sobre todo, los valores poéticos, de gestación y formales, es decir, a los valores de construcción y estructuración del texto, sin olvidar el soplo inspirativo que lo originó” (88:287).

3.2 El Postmodernismo

Se da este nombre a una tendencia literaria surgida, hacia 1915, entre el modernismo y los primeros movimientos de las vanguardias. El postmodernismo rechazó el refinamiento superficial y lujoso modernista, reemplazándolo por la expresión subjetiva del mundo real, el paisaje y las cosas cotidianas, la sencillez y la simplicidad. Propugnó por la versificación semilibre, con tendencia a los versos libres menores de diez sílabas como el hexa, hepta y octasílabo (83:326).

³ La Estilística está dividida, según Pierre Guiraud, en tres partes: “1) Estilística descriptiva: desarrollada en Francia. Toma como base la concepción de Saussure de la lengua como sistema. Sus representantes son Charles Bally y seguidores. 2) Estilística genética o generativa: influye, en ella, de modo determinante la figura de B. Croce. Sus representantes en la escuela alemana son Karl Vossler y Leo Spitzer, y en la española son Dámaso Alonso y Amado Alonso. 3) Estilística funcional: surge de la revisión que Coseriu realiza de la anterior dicotomía de Saussure, introduciendo entre lengua y habla el concepto de norma. Sus principales representantes son Michel Riffaterre y Samuel R. Levin. También, por influjo de las corrientes de la crítica de los años sesenta, se le ha denominado Estilística estructural. Sus principales representantes son: Jean Cohen y Pierre Giraud” (38:61).

3.3 Las Vanguardias y sus características generales

En literatura, el nombre las vanguardias (1910-1930) abarcó diversos movimientos. No fue un hecho unitario, sino un conjunto de múltiples fenómenos, y aunque cada movimiento se diferenció de los otros por diversos aspectos, respondían a cánones comunes entre sí (83:421).

Las características de las vanguardias son según, Enrique Anderson Imbert (100:76-78):

VANGUARDIAS, CARACTERÍSTICAS GENERALES	
Cosmopolitismo	Las calles de todas las ciudades forman una red internacional. Las academias sirven ahora para provocar el antiacademicismo.
Actitud ante la literatura	Como juego intrascendente, esteticismo. Abolición de los ornamentos, oscuridad rebuscada. Esquematismo.
Ingenio	Ingeniosidad y fantasía frente a la realidad. Aforismos. Culto a la novedad y a la sorpresa.
Sentimientos	Deshumanizan el arte anulando todas las fuentes de sentimentalismo. Humorismo.
Feísmo	Desorden estrofalario, chocante, anti-bello.
Morfología	Lengua no comunicativa, el letrismo, caligramas.
Sintaxis	Destrucción de la sintaxis. Palabras en libertad. Se tachan los nexos y las frases medianeras.
Métrica	Abandono de los moldes estróficos, de la rima, de la medida, del ritmo. Prosaísmos.
Temas	Exclusión de lo narrativo y anecdótico.
Imaginismo	La metáfora. La imagen por la imagen a toda costa. Bombardeo de metáforas.

3.4 El Neobarroco

Se da el nombre de neobarroco a la literatura hispanoamericana que surge a mediados del siglo XX, cuyas directrices son semejantes al barroco español en cuanto a la exuberancia y artificiosidad en las expresiones de los personajes, al uso de figuras literarias (hipérboles, anagramas, aliteraciones, onomatopeyas), y al uso de fragmentos de textos y personajes de otros escritores anteriores (83:271).

3.5 Los elementos externos e internos de una obra

Ángel Luis Luján Atienza hace un estudio deductivo a partir de los elementos de estilo de una obra.⁴ Parte de la estructura exterior para analizar la estructura interior, y luego vincularlas. En su libro *Cómo se comenta un poema* menciona que, generalmente, detrás de todo método de análisis de textos hay una teoría que lo sostiene. Luján Atienza considera que, hasta ahora, el método más completo y el que mejores resultados ha dado a la hora de abordar un poema es el análisis estilístico:

La base de mi análisis está en la tradición de la estilística. A ella he añadido otros métodos u otros puntos de vista cuando me ha parecido conveniente. A la estilística se le puede reprochar el quedarse meramente en un nivel lingüístico, pero hay que tener en cuenta que en este nivel descansa toda posterior interpretación bajo los presupuestos que queramos; porque si primero no entendemos lo que un poema dice y cómo lo dice no podremos seguir ahondando en él. Podemos encontrar en un texto los significados que queramos, si los vamos buscando, pero el primer significado en el que se apoyan todas las demás interpretaciones es exclusivamente lingüístico (41:13).

Luján Atienza emplea una metodología orientada, primero, al análisis de los “marcos del texto”, constituidos en la frontera entre lo externo y lo interno de la obra; y, segundo, al análisis de los “elementos internos”, relativos a la estructura interna.

3.6 Los marcos del texto

3.6.1 El género dramático

El **género** es cada una de las distintas categorías o clases en las que se pueden ordenar las obras literarias. Se refiere a la clasificación que corresponde a la obra “dentro de un modelo estructural consolidado a través del tiempo, según sus temas, intenciones y tipo de discurso” (88:351).

El **género dramático** es “aquel que se puede representar mediante personajes vivos a través de la actuación escénica y el diálogo” (83:179).

⁴ Ángel Luis Luján Atienza es un crítico español. Su libro *Cómo se comenta un poema* es una guía práctica para que los estudiantes universitarios interesados, puedan investigar el proceso de significación de un poema.

Los géneros dramáticos con los que se relacionan de manera más directa las fantomimas son la farsa y la pantomima.

La **farsa** es el nombre que se da a “la representación dramática, breve, de carácter popular y tono cómico, que tiene la finalidad de divertir” (83:164). Procedente del género dramático medieval de origen francés y antecedentes en la comedia grecolatina, “era breve, bastante grosera, de intención satírica, acción simple, personajes caricaturescos, no individualizados, todos ellos provocadores de abiertas carcajadas” (88:308).

La **pantomima** es “la representación dramática que con la pretensión de divertir refiere una historia exclusivamente mediante gestos y mímica, es decir, sin palabras” (83:301). Procedente de Grecia y Roma, pasa a la Italia renacentista y da “origen a diferentes espectáculos basados únicamente en los gestos y en los movimientos. La pantomima ha resurgido con fuerza en el teatro del siglo XX” (88:602).

El **teatro experimental** es el nombre que se da a las obras dramáticas de vanguardia. Es la “denominación que recibe cualquier obra teatral de vanguardia con pretensiones rupturistas, innovadoras y minoritarias” (88:813).

3.6.2 El título

Es una “palabra, frase o frases con las que se pretende captar el interés de los posibles receptores y que sirven para denominar una obra de cualquier género (o cada una de las partes en que se divide) y, a veces para insinuar de qué o de quién se trata” (88:842).

3.7 Los elementos internos

3.7.1 El contenido temático

Se refiere al tema, las isotopías y los tópicos literarios. El tema es de lo que habla la obra; es decir, de la materia que trata.

Las **isotopías** son un conjunto de palabras redundantes que dan coherencia al discurso. Dicho de otro modo, las isotopías semánticas o de contenido son: “conjuntos de vocablos que adquieren elementos significativos comunes transitoriamente y en un contexto determinado” (88:407).

Los **tópicos literarios** son “los motivos que la tradición ha consagrado en un período histórico determinado. Son contenidos de carácter universal” (41:51).

3.7.2 La estructura textual

Son los modelos estructurales, la estructura por repetición y cierre de los textos. Los **modelos estructurales** organizan la disposición que adoptan los distintos componentes de una obra. La **estructura por repetición** es “la repetición de elementos del poema o texto” (41:84). Aquí se da énfasis al estribillo, que es el verso o grupo de versos que inician una composición y se repiten luego a intervalos regulares creando efectos rítmicos y enfáticos, y el **cierre de los textos**, son los que pueden tener un final explícito, un final sorpresivo o un final abierto (41:90).

3.7.3 Los niveles lingüísticos

Comprenden los niveles léxico-semántico, morfosintáctico y fónico.

a. Nivel léxico-semántico.

Se analiza el léxico y los tropos.

El **léxico** es el conjunto de palabras que conforman el texto. “El léxico expresa el universo de la obra; es decir, la visión del mundo que despliega y por tanto tiene una dimensión ideológica. Según esto, las relaciones entre las palabras del poema o texto constituyen la estructura de su mundo” (41:102).

Refiriéndose al **tropo**, Luján Atienza señala que éste “consiste en la sustitución de un término propio por otro que no se aplica propiamente al sentido que se quiere expresar. Es decir, se usa una palabra en un significado que no le

corresponde literalmente” (41:111). Sirven para designar las cosas no por su nombre habitual sino por otro que refleja la visión personal de autor.

Se citan los siguientes tropos:⁵

TROPOS	SIGNIFICADO
Imagen visionaria	Imagen irracional sin relación lógica entre el término real y el imaginario. El escritor pretende despertar en el receptor determinados sentimientos, sin que para ello haya de encontrar semejanza coherente alguna entre el término real y el imaginario, pues tal semejanza no es lógica sino emotiva (88:391).
Metáfora ⁶	Consiste en trasladar el sentido propio de un término (término real) a otro con el que se relaciona por semejanza (término imaginario) (88:472).
Metáfora pura	Es la metáfora en la que sólo figura el término imaginario y ha de deducirse el término real. Es llamada también “metáfora in absentia” (88:472).
Metáfora impura	Es la metáfora en la que aparecen tanto el término real, como el término imaginario. Se conoce también como “metáfora in praesentia” (88:472).
Metáfora surrealista	Término imaginario que es irracional, ilógico, sin relación de semejanza evidente con la realidad aunque la tenga para su creador (88:477). André Bretón la nombra “como esas imágenes del opio que el hombre no evoca a no ser que se le ofrezcan espontáneamente” (103).
Metonimia	Consiste en la sustitución de un término por otro que mantiene con el primero una relación de contigüidad semántica. Es el cambio de significado por similitud o analogía. Puede ser: de la causa por el efecto, del efecto por la causa, del continente por el contenido, del autor en vez de la obra, etc. (88:481).
Sinécdoque	Restringir o alterar de algún modo la significación de las palabras, para designar un todo con el nombre de una de sus partes, o viceversa; un género con el de una especie, o, una cosa con el de la materia de que está formada. (88:774).
Sinestesia	Es la mezcla o intercambio de sensaciones –visuales, auditivas, gustativas, táctiles– entre sí y de éstas con los sentimientos y las sensaciones.

b. Nivel morfosintáctico

Luján Atienza menciona las figuras sintácticas, las formas gramaticales y el uso de la sintaxis.

Las **figuras sintácticas** constituyen parte de las formas expresivas que utilizan los escritores para dar énfasis a una idea o sentimiento. Luján Atienza las divide en dos grupos, que son figuras de dicción y figuras de pensamiento.

⁵ Para la elaboración de los significados de los tropos se utilizó como referencia el *Diccionario de términos literarios* (88) y *Teoría de la expresión poética* (11).

⁶ Luján Atienza manifiesta que la metáfora es el complejo más controvertido y asediado de los tropos. Indica que existe gran variedad de metáforas pero que él se limita a estudiar sólo algunas de ellas (111). En las fantomimas se analizaron de las metáforas tradicionales: la metáfora pura y la metáfora impura. De las metáforas contemporáneas: la metáfora surrealista y la imagen visionaria.

Las **figuras de dicción** se basan en la especial colocación de las palabras (en la oración o en el verso), de modo que si se altera el orden desaparece la figura. Sirven para establecer un determinado ritmo al texto.

Se pueden mencionar las siguientes figuras de dicción:⁷

FIGURA DICCIÓN	SIGNIFICADO
Anadiplosis	La repetición de la misma palabra al final de un verso y al principio del otro.
Anáfora	La repetición de la misma palabra al principio de versos sucesivos.
Apócope	Suprimir uno o más sonidos al final de una palabra.
Asíndeton	En omitir las conjunciones para dar viveza o energía al concepto.
Calambur	Se produce cuando las sílabas de una o más palabras, agrupadas de otro modo, sugieren un sentido distinto.
Clímax o gradación	Se produce por la acumulación de vocablos que suponen respecto al precedente una ampliación o una atenuación semántica.
Complexión	La aparición simultánea de anáfora y epífora.
Diáfora o antanaclasis	Repetir una misma palabra en dos sentidos diferentes.
Epanadiplosis	La repetición de la misma palabra al principio y final del verso.
Epífora	La repetición al final del verso.
Geminación	Repetición de la misma palabra más de dos veces.
Hipérbaton	Invertir el orden que en el discurso tienen habitualmente las palabras.
Jitanjáfora	Enunciado carente de sentido que pretende conseguir resultados eufónicos.
Parágoce	Adición de algún sonido al final de un vocablo.
Paronomasia	La similitud fónica entre dos palabras de significado distinto.
Poliptoton	La repetición de la misma palabra con distintos accidentes morfológicos.
Polisíndeton	Emplear repetidamente las conjunciones para dar fuerza a la expresión.
Retruécano	Consiste en la repetición cruzada de oraciones, generalmente en antítesis.
Similicadencia	Emplear al final de dos o más oraciones, verbos en igual modo o tiempo.
Síncopa	Supresión de uno o más sonidos dentro de un vocablo.
Sinonimia	Usar voces sinónimas o de significación semejante, para reforzar la expresión.
Zeugma	Omisión de una palabra, que dentro de una serie de enunciados se expresa en uno de ellos –al principio, en medio o al final–.

Las **figuras de pensamiento** se basan sobre todo en el significado de las palabras dentro de un enunciado. Sirven para señalar los diferentes modos de expresar el pensamiento.

⁷ En la elaboración de los significados de las figuras de dicción se utilizó como referencia la siguiente bibliografía: *Cómo se comenta un poema* (41) y *Estilística: estilo, figuras estilísticas, tropos* (15); *Diccionario de terminología literaria* (83) y *Diccionario de términos literarios* (88).

Se citan las siguientes figuras de pensamiento:⁸

FIGURA PENSAMIENTO	SIGNIFICADO
Alusión	Aludir a alguien o algo. Hace referencia a persona o cosa conocida sin nombrarla.
Antítesis	Contrapone dos ideas o pensamientos. Es una asociación por contraste, por choque, para dar mayor relieve a la idea.
Apóstrofe	Apartar bruscamente el discurso del oyente para dirigirlo a otro interlocutor no presente, que puede ser otra persona, o una cosa.
Congeries	Acumulación de palabras o frases cuyos significados guardan entre sí cierta relación de sinonimia. Enumeración caótica.
Digresión	Efecto de romper el hilo del discurso y de hablar en él de cosas que no tengan conexión o íntimo enlace con aquello de que se está tratando.
Etopeya	Describe las cualidades morales y espirituales de una persona.
Exclamación	Equivale a un grito de emoción, a un desahogo de los sentimientos que embargan u oprimen al individuo.
Hipérbole	Exageración en la expresión. Abarca una palabra o una oración entera.
Histerología Histeron, o Proteron	Es invertir el orden lógico de las ideas o de las acciones. Es un tipo de hipébaton que consiste en anticipar, para conseguir efectos enfáticos.
Interrogación	Se pregunta sin esperar respuesta; la forma interrogativa sirve para evidenciar la certeza del que hace la pregunta.
Ironía	Decir lo contrario de lo que se quiere expresar.
Paradoja	Un enunciado aparentemente contradictorio. No es más que un absurdo aparente, pues en el fondo está llena de sentido y esconde una verdad.
Paréntesis	Oración o frase incidental, sin enlace necesario con los demás miembros del período, cuyo sentido interrumpe y no altera.
Percusio	Cuando la repetición de lo mismo se hace a base de frases breves, contundentes, casi epigramáticas.
Personificación o prosopopeya	Consiste en atribuir cualidades humanas a seres u objetos que no pueden tenerlas.
Preterición	Fingir u omitir algo que realmente se está diciendo.
Prosopografía	Descripción del exterior o física de una persona o de un animal.
Reticencia	Cortar bruscamente la enunciación por diversos motivos: miedo a hablar, emoción o imposibilidad de decir. Se usa puntos suspensivos.
Retrato	Supone la fusión de la prosopografía y de la etopeya; describe lo físico y lo moral a un tiempo.
Símil	Consiste en comparar expresamente una cosa con otra. Compara un hecho real con otro imaginado que posee cualidades análogas.
Topografía	Describe un lugar o paisaje.

Las **formas gramaticales** analizan el tipo de palabras que caracterizan a los poemas o textos literarios. “Se considera que la abundancia de sustantivos y adjetivos produce un ritmo lento, reposado, y da sensación de estatismo, mientras que los verbos proporcionan agilidad y dinamismo al discurso. Estas

⁸ En la elaboración de los significados de las figuras de pensamiento se utilizó como referencia la siguiente bibliografía: *Cómo se comenta un poema* (41); *Estilística: estilo, figuras estilísticas, tropos* (15); *Diccionario de terminología literaria* (83) y *Diccionario de términos literarios* (88).

estimaciones se harán de manera intuitiva, ya que es difícil establecer la frecuencia real de las categorías léxicas y su desviación del uso normal” (41:132).

El **uso de la sintaxis** estudia las relaciones existentes de las palabras en la oración (orden lógico de las oraciones, elipsis e hipérbaton).

c. Nivel fónico

Se estudia el sonido en poesía, el valor simbólico o sugerente de éste, y el aspecto gráfico.

En cuanto al **sonido en poesía**, Luján Atienza considera importante estudiar la colocación de las palabras y su combinación, por analogía de sonidos para encontrar el ritmo. Para ello hace uso de los fenómenos puramente fónicos: la onomatopeya, la aliteración, la armonía vocálica, la entonación y el hipograma.

Se citan los siguientes fenómenos fónicos según Luján Atienza:⁹

SONIDO EN POESÍA	SIGNIFICADOS
Aliteración*	Repetición de un mismo sonido consonántico a lo largo de un verso o frase.
Armonía vocálica	Colocación eufónica de las vocales del verso, o en su relación simbólica con el significado.
Entonación	Cada grupo melódico ofrecerá una altura y una cadencia propias. La interrogación acaba con una marcada elevación del tono cuando la respuesta es sí /no, y una marcada caída del tono cuando es de otro tipo. La afirmación tendrá un tono más bajo que dará la impresión de monotonía o de intimidad, mientras que las exclamaciones e interrogaciones tendrán una apariencia de agitación.
Hipograma	Lexema clave que reúne el conjunto de los sonidos que se encuentran dispersos a lo largo de todo el poema o un verso.
Onomatopeya*	Onomatopeya busca reproducir o sugerir sonidos reales o movimientos reales, por medio del ritmo de las palabras o los sonidos.

El **aspecto gráfico** sirve para estudiar la posibilidad de jugar con las capacidades pictóricas. La misma tipografía del verso, con renglones que no llegan a cubrir todo el ancho de la página, es una señal para el ojo que obliga a una lectura distinta a la de la prosa. “Los procedimientos a que se puede someter la grafía van desde el uso de distinta tipografía hasta la figuralidad pictórica del poema” (41:221). Se da énfasis al caligrama: “La imagen visual,

⁹ La figuras “aliteración” y “onomatopeya” que aparecen con asterisco (*) en la tabla son figuras de dicción. Luján Atienza las coloca dentro de la sección sonido en poesía por la repetición y producción de sonidos de estas figuras.

muestra del gusto por la fusión de las artes plásticas y la literatura. Se transmite mediante la disposición tipográfica de las palabras, que forman un dibujo con el que pretende representarse el tema tratado” (88: 96).

Según Guillaume Apollinaire el caligrama no debe considerarse como texto de lectura por la ausencia de puntuación y las experimentaciones de tipografía, sino que debe verse como un signo para mostrar lo que se quiere expresar (103).

El aspecto gráfico se relaciona casi siempre con la poesía contemporánea y de vanguardia. Generalmente se emplean la supresión de los signos de puntuación, íconos gráficos, repetición de signos gráficos y otros en los que el poema intenta representar aquello de lo que se habla.

d. Nivel pragmático

Luján Atienza menciona los deícticos de persona, los deícticos de tiempo y lugar, los actos del habla y la intertextualidad.

Los **deícticos de persona, de tiempo y de lugar** son “elementos lingüísticos (pronombres personales [yo, tú, él] y adverbios de lugar [aquí, allá, allí] y de tiempo [hoy, ayer, ahora]) que sirven para determinar las coordenadas espacio-temporales de un enunciado en relación con el emisor y el receptor” (88:206).

El ser humano al hablar, tiene la capacidad de influir sobre los demás mediante los **actos del habla**, desde los que se puede constatar realidades o formular ruegos, preguntas, órdenes o, simplemente, el de informar de un modo directo o indirecto (88:15).

La **intertextualidad** es la “relación de un texto con otro u otros del mismo autor o de distintos autores, a los que recuerda por medio de citas, imitación, parodia, u otras transformaciones” (88:401).

Luján Atienza se limita a entender la intertextualidad en su carácter más restringido, alusiones directas y puntuales a un texto ajeno y sus efectos en el texto receptor. La intertextualidad “ocupa todo el campo de la tradición literaria y sus diversas manifestaciones, repeticiones de temas, género, figuras, etc. Al introducir en un contexto nuevo un fragmento, éste arrastra significados que en el nuevo contexto se matizan o cobran una vida distinta” (41:259).

4 MARCO METODOLÓGICO

4.1 Objetivos

4.1.1 General

Describir el *corpus* de las fantomimas de Miguel Ángel Asturias, para establecer cuáles son los rasgos estilísticos relevantes que las caracterizan.

4.1.2 Específicos

Respecto a los marcos del texto:

- a) Establecer cuál es el género de las fantomimas, indicar a qué corriente literaria pertenecen, e identificar sus características generales.
- b) Identificar el sentido del término fantomima dentro del contexto de la obra asturiana e interpretar el sentido de los títulos específicos de cada una de las fantomimas.

Respecto a los elementos internos:

- c) Establecer el tema o contenido de los textos por medio del análisis de las isotopías y tópicos literarios, para identificar las peculiaridades del universo temático de las fantomimas, no sólo los rasgos de cada texto, sino en forma comparativa.
- d) Analizar la estructura textual de las fantomimas, identificando sus componentes y la manera de aplicarlos al desarrollar la temática, para determinar si existen una o varias estructuras típicas características en dichos textos.
- e) Identificar las características en cuanto al manejo del lenguaje, para descubrir el universo poético y la visión del mundo que despliega el autor a través del empleo de la palabra.

- f) Describir los elementos esenciales de las figuras sintácticas de los textos, es decir las figuras de dicción y las figuras de pensamiento.
- g) Describir los elementos esenciales del nivel morfosintáctico de los textos según las formas gramaticales y el uso de la sintaxis.
- h) Identificar la dimensión fónica de las fantomimas, mediante el análisis del uso de onomatopeyas, aliteraciones, hipogramas y otras figuras, así como la forma de distribución u ordenamiento espacial de los textos, para encontrar el sonido y su valor simbólico o sugerente.
- i) Encontrar el ritmo, por medio de los sonidos y a través del aspecto gráfico y su impacto visual en el lector.
- j) Indicar la dimensión gráfica de las fantomimas y su impacto visual en el lector.
- k) Describir el nivel pragmático de las fantomimas, mediante la identificación de ficciones contenidas en los textos y el establecimiento de su interrelación con el mundo exterior (el del autor y el del lector), en los casos de intertextualidad, para establecer los vínculos de las fantomimas con la realidad externa.

4.2 El método de investigación

Para el estudio de las fantomimas, se aplicará una metodología centrada en el análisis de los aspectos estilísticos. Para ello, se decidió tomar como base la estilística tradicional y, de ahí, partir hacia los alcances de una neoestilística, siguiendo la guía del crítico español Ángel Luis Luján Atienza.¹⁰ No obstante, se ha hecho una adaptación del método, para enfocarlo a las fantomimas, utilizando las opiniones de otros críticos en la materia.

¹⁰ El método planteado en el libro *Cómo se comenta un poema*, de Ángel Luis Luján Atienza se basa “en los presupuestos de la estilística, a los que se añaden nuevos métodos y perspectivas tanto del campo de la lingüística como de la teoría de la literatura, y en lo referente al nivel pragmático del análisis, habitualmente descuidado o desconocido en los manuales tradicionales, se muestra detalladamente cómo hacer un análisis exhaustivo del texto, ofreciendo posibles interpretaciones para cada uno de sus elementos” (41).

El método contiene las herramientas necesarias para el análisis estilístico moderno, y se centra en el análisis de la lírica y en parte de lo dramático.

El mismo Luján Atienza apunta:

Debe atenderse también al hecho de que las obras de teatro o épicas escritas en verso incluyen pasajes con una fuerte tonalidad lírica, hasta el punto de que aislados de su contexto pueden considerarse un verdadero poema. [...] Pueden aplicarse a estos fragmentos-poemas las técnicas de análisis de la lírica, aunque habrá que referirse a su situación dentro de la obra de la que forman parte (41:11).

Es por eso que se considera adecuado el uso de esta metodología como guía, dada la naturaleza del texto a estudiar.

El método comprende los siguientes pasos:

PASO 1: ANÁLISIS DE LOS MARCOS DEL TEXTO

Aquí se estudian los elementos constituidos en la frontera entre lo externo y lo interno de la obra: el género y el título.

PASO 2: ANÁLISIS DE ELEMENTOS INTERNOS DE LA OBRA

Se estudia en este apartado la estructura interna de la obra:

- a) Contenido temático: Se analiza la temática. Para ello, es necesario identificar las isotopías, así como los tópicos literarios, incluida su aparición directa o indirecta en el discurso.
- b) Estructura textual: Se identifican los modelos estructurales y las estructuras por repetición que aparezcan en los textos, y el cierre de los mismos.
- c) Niveles lingüísticos: Se describen los diferentes niveles: nivel léxico-semántico, nivel morfosintáctico y nivel fónico.
- d) Nivel pragmático: Se analizan los deícticos de persona, los deícticos de tiempo y lugar, los actos del habla y la intertextualidad.

5 RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

5.1 Los rasgos estilísticos generales de las fantomimas

5.1.1 Análisis comparativo de las fantomimas

El nombre “fantomima” es una creación de Miguel Ángel Asturias. Para algunos críticos resultado de la combinación de las palabras fantasía y pantomima,¹¹ pero después de haber hecho el análisis estilístico de las fantomimas se determinó que es la unión de **farsa** y **pantomima**. Asturias eliminó las letras “rsa” de farsa y dejó las letras “fa”. Eliminó “pa” de pantomima y dejó las letras “ntomima”, de lo que resulta “fantomima”. El autor forma anagramas, es decir la transposición de las letras de una palabra con otra, de la que resulta otra palabra distinta.

Asturias escribió ocho obras cortas a las que denominó fantomimas. Cada una lleva un título propio, simbólico, que corresponde a veces a un juego de letras o de palabras, o al nombre de alguno de sus personajes.

Las fantomimas son obras estudiadas, producidas por el autor con el ánimo de incursionar en las vanguardias. Por eso son sumamente complejas, de difícil comprensión, porque este movimiento busca generar una literatura para un público dispuesto a esforzarse en la lectura. Inicialmente hay que leerlas para tener un acercamiento intuitivo, luego hacer lecturas repetidas, que reafirmen la intuición inicial y muestren otros aspectos, y después leer obras complementarias del mismo autor que ayuden a esclarecer ciertas características que hayan despertado el interés o la atención del lector.

Para poder comprender el análisis que se haga de estas obras, es conveniente unificar criterios sobre los argumentos de cada una de ellas, ya que

¹¹ Fantomima para algunos críticos “es una amalgama de fantasía y pantomima”, como lo indica Marc Cheymol en su artículo de prensa “*Miguel Ángel Asturias dans le Paris des ‘années folles’*”, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1987” (6:1079).

el **argumento** constituye el resumen de los hechos relatados en la obra, en el orden con que se cuentan. Eso permitirá seguir la secuencia de los rasgos estilístico de las mismas. Ángel Luis Luján Atienza es categórico al decir que “el tema no es el argumento, el tema es aquello de lo que habla la obra” (41:41).

Leídas las fantomimas y comprendidas, hay que identificar el **tema** de las obras, lo que transmiten y cuál es la intención del autor al escribirlas.

El análisis de las fantomimas llevó a la determinación de que hay ciertos temas comunes en las fantomimas. *Rayito de estrella*, *Émulo Lipolidón*, *Alclasán*, *El rey de la Altanería*, *Amores sin cabeza* y *Gallo y Papagayo* tienen como tema común las debilidades humanas; mientras que las fantomimas *La pájara jitanjáfora*, *La gallina de los huevos de oro* y *Émulo Lipolidón* tienen como tema común lo sociopolítico.

Los temas específicos de las fantomimas fueron identificados con base en un análisis que se realizó usando el método de Luján Atienza, quien utiliza dos instrumentos para ello: las isotopías, que son la redundancia de significados que aparecen en un texto; y los tópicos literarios que se refieren a los motivos que la tradición ha consagrado y que se verán ejemplificados en cada una de las fantomimas.

En el método se indica que el tema puede presentarse de manera indirecta o de manera directa. En el caso de la aparición indirecta, C. Reis le da particular importancia al símbolo y a las cualidades sugestivas de la imagen, pues plantea que la imagen es capaz de evocar indirectamente ciertos sentidos temáticos. Esto es válido y de suma utilidad para aplicarlo al análisis de las fantomimas, en donde el simbolismo y la imagen son ineludibles. En *Alclasán*, las palabras “Mañara” –un donjuán–, “está soñando el sacristán” y “de los capiteles se ven salir mujeres”, hacen evidente, por un lado, que Robiro Dorio es un hombre mujeriego identificado con un donjuán, y por otro que el relato es un sueño fantasmagórico.

Isabel Paraíso (20), por su parte, se refiere a la aparición directa. Plantea tres instrumentos para encontrar el tema: la aparición del tema en forma de

palabra clave, que puede aparecer repetidamente o una sola vez condensadamente; la aparición del tema por isotopías, y la aparición del tema en forma de palabra testigo, que son palabras que sorprenden, palabras que atraen la atención por plantear problemas de interpretación o falta de coherencia en la obra. Estos planteamientos también son útiles para el estudio de las fantomimas, ya que es indiscutible que en estas obras aparecen palabras que sorprenden, que atraen la atención, palabras que desencadenan en las respuestas que se necesitan para entender las obras. En *Rayito de estrella*, las palabras testigo “dominación”, “imposiciones” “dogmático” y “leyes”, ayudan a determinar el tema.

En algunas fantomimas los temas aparecen directamente; en otras, indirectamente. Un ejemplo son los juicios, pruebas o negociaciones que sirven para definir el desenlace de los sucesos.

Los **personajes** de las fantomimas son entes ficcionales que tiene un papel determinado en la acción de la obra. Son personajes difíciles de analizar con precisión por las diversas maneras de presentarlos. Ante ello, se consideró conveniente utilizar los términos técnicos que se emplean en el análisis literario, para poder definirlos, debido a la gran gama de personajes que aparecen en estos textos.

Los personajes se clasifican de dos maneras: “primarios” o “secundarios” y “planos” o “redondos”. Además pueden ser personajes: “narrador”, “colectivo”, “coral”, “antagonista”, o “ausente” (88:627).

Los personajes primarios son representados generalmente por los protagonistas, y los personajes secundarios, por los de menor importancia. Pero en las fantomimas, Asturias, al incorporar los personajes secundarios, siempre les da papeles protagónicos, aunque sean personajes sin importancia o que actúan momentáneamente. La habilidad del autor se muestra en la acertada combinación de los personajes redondos con los personajes planos.

Los personajes “redondos”, coincidentemente personajes primarios, son dinámicos, imprevisibles; sus reacciones son psicológicamente complejas, y que evolucionan ante los variados acontecimientos que se dan a lo largo de la trama, dando como resultado al final un sino inesperado. Ejemplo de ellos son Don Yugo en *Rayito de estrella*, el rey en *El rey de la Altanería*, Émulo y Pimalina en *Émulo Lipolidón*, Robiro Dorio y Alclasán en *Alclasán* y Fanta y Fanto en *Amores sin cabezas*.

Los personajes “planos” en las fantomimas, frecuentemente personajes secundarios, son los que llevan una vida tranquila y cotidiana a lo largo de la trama; sin cambios, pero con una participación en los momentos indicados y con los parlamentos adecuados, que hacen que el lector no los olvide. Ejemplo de ellos son Torogil en *Rayito de estrella*, Vocal Liporino en *Émulo Lipolidón* y Comegente en *El rey de la Altanería*.

Los personajes más relevantes que aparecen en las fantomimas son el “personaje narrador”, ente de ficción que funciona como un personaje esencial en los textos. Su misión es relatar, ubicar a los personajes en el tiempo y en el espacio. Éste aparece en *Amores sin cabeza*. El “personaje antagonista” es la gallina pomposa; el “personaje ausente”, el Príncipe del Furor; el “personaje colectivo”, las gallinas al cacaraquear.

Dadas las características particulares de las fantomimas, corresponde analizar los personajes que son seres sobrenaturales u objetos inanimados.

Respecto a los seres sobrenaturales, E. M. Foster menciona al “personaje caricaturesco” (16), cuya ridiculización mediante la deformación exagerada de las características físicas, psicológicas, o de costumbres propias de la sociedad en que vive, sirve para denominar a un personaje satírico o esperpéntico, Asturias lo hace evidente en *El rey de la Altanería*, cuando aparece el juez de Quita y Pon, “Soy el Juez de Quita y Pon / y dicen que ando al revés, por mis orejas tan largas / que más parecen dos pies.”

O en *Amores sin cabeza* cuando Fanto “con bigotes como pararrayos que le subían erectos y en punta hasta arriba de la frente, sin que se supiera dónde dejaban de ser bigotes y empezaban a ser cuernos.”

Otro tipo de personaje que no está claramente identificado dentro de la teoría literaria, pero que es de necesaria mención porque aparece en una de las fantomimas, es el “personaje autómata”. Están presentes en *Amores sin cabeza*, donde son relevantes porque juegan un papel importante dentro de la trama, son seres inanimados que representan a personajes activos y en movimiento, como los maniquís, el pajarito mecánico y el perrito de juguete.

Dentro de la estructura textual, Asturias logró organizar los **modelos estructurales** de estas obras adecuadamente para crear obras de teatro experimentales bien hechas.

La literatura experimental es, como su nombre lo indica, la tendencia a la búsqueda de nuevas formas estéticas y de técnicas expresivas renovadoras:

Literatura experimental: calificativo aplicado a buena parte de la literatura renovadora y vanguardista del siglo XX que incorpora recursos de estilo, técnicas y sistemas estructuradores con los que pretende alejarse de lo tradicional y lo tópico. El experimentalismo afecta a todos los géneros y exige un cierto nivel cultural en el receptor, pues las obras experimentales se dirigen a minorías (88:301).

Las fantomimas son muestras de literatura experimental. Miguel Ángel Asturias, un innovador vanguardista, hace de ellas obras experimentales, con modelos estructurales diferentes para cada una.

Respecto a la **estructura por repetición**, Luján Atienza menciona que cada una de estas partes abarca un contenido preciso. Una de estas secuencias puede contener el tema central y servir de eje estructural o no (41:69).

Todas las fantomimas tienen estribillos, algunas en menor escala que otras. Los estribillos son tan diversos, a tal extremo, que a veces aparecen insertos en medio de los parlamentos.

En algunas ocasiones corresponden a lo que es la “anáfora” como figura, o sea la repetición de un estribillo al principio de cada estrofa; la “epífora”, que es

la repetición del estribillo, al final de cada estrofa; o la “complexión” que es la aparición simultánea de anáfora y epífora.

Émulo Lipolidón y *El rey de la Altanería* son las que tienen un orden secuencial bien definido en sus estribillos, y las que se caracterizan por la gran cantidad que es tos contienen. Comienzan con uno para luego encadenarse con otro. Cada estribillo que el autor inserta, tiene relación con el acontecimiento que se está dando dentro de la trama en ese momento. Los estribillos en este caso ayudan a marcar el ritmo y el clímax de la obra.

Lujan Atienza acertadamente menciona eso, que dentro de las estructuras por repetición hay que tener en cuenta el poder organizador del estribillo, ya que constituye una técnica donadora de gran cohesión al texto (41:84).

Para la clasificación de los **cierres de los textos** en el método se mencionan casos significativos, de los cuales se tomaron los que se consideraron adecuados para las fantomimas: el “final explícito”, en el que el poeta indica en el propio texto el final de su exposición; “el final sorpresivo”, que se da cuando el poeta niega o invierte al final todas las expectativas que había creado y se da una situación que causa sorpresa; y el “final abierto”, que corresponde cuando no se cumple ni se subvierte las expectativas, simplemente queda una vaga imprecisión y una indeterminación que hace que el texto permanezca abierto, mirando a la vida (41:91-92).

Los cierres en las fantomimas son, en gran medida, finales sorpresivos, como en los casos de *Alclasán*, *El rey de la Altanería*, *Amores sin cabeza* y *Gallo y Papagayo*. Los finales explícitos se dan en *Émulo Lipolidón*, *La pájara jitanjáfora* y *La gallina de los huevos de oro*. *Rayito de estrella* fluctúa entre un final abierto y un final explícito.

Otro aspecto que es conveniente tratar en cómo es el cierre de los textos es el que menciona A. López-Casanova: la consideración de la articulación climática o anticlimática de los textos (17:50). Se trata de detectar el punto de máxima tensión del texto, y a partir de él establecer líneas de ascenso o descenso. Serían “climáticos los textos que acaban en el punto de máxima

tensión” y “anticlimáticos los textos que descienden de un punto de máxima tensión hasta un final menos tenso.” Las fantomimas que acaban en el punto de máxima tensión, climáticos, son: *Émulo Lipolidón*, *El rey de la Altanería*, *La gallina de los huevos de oro*, *Amores sin cabeza* y *Gallo y Papagayo*. Las fantomimas con textos anticlimáticos son *Rayito de estrella*, *Alclasán* y *La pájara jitanjáfora*.

En las fantomimas el **léxico** es uno de los elementos más enriquecedores de estas obras. El autor sabe manejar muy bien el momento particular al manifestar algo, según la intención o el estado de ánimo de quien habla. Es decir, el tono, la energía, la elegancia o el ánimo que pretende reflejar en el discurso de cada uno de los personajes, lo logra por medio de un léxico adecuado, muchas veces inventado por él. Greimas indica que los campos semánticos en que se integran las palabras de un poema o texto son creadores de determinadas atmósferas (81:99).

En las fantomimas se da esta distribución. Primero: se cuenta con un léxico diverso debido a la variedad de vocablos que usa el autor, y, segundo: algunas de las obras contienen elementos concretos de las épocas colonial y medieval, mientras que otras, elementos de la vida contemporánea. Para determinar dónde viven los personajes y la época en que se lleva a cabo la trama, se tomaron en cuenta las diferencias dialectales, los arcaísmos, expresiones y refranes, y el vocabulario científico, literario y jurídico que manejan los personajes (17:83).

Asturias se caracteriza por incluir en sus fantomimas, rondas, canciones y juegos infantiles, que ubican a las obras por medio del léxico en un lugar y ambiente particular.

Los personajes se expresan según sea la personalidad y papel que les toca jugar, ya sean seres humanos, animales o autómatas. Cada personaje tiene su propio lenguaje. En algunos casos el autor crea sus propias palabras, como el caso de *Gallo y Pagayo*, que inventa verbos: “kikirikó el Gallo”, “clarisoltó el Gallo” o “clocleó la Gallina”.

En el método *Cómo se comenta un poema*, se ubican los **tropos** en el nivel léxico semántico con el nombre de “figuras semánticas” (41:101), por tener este grupo la característica de usar una palabra con un significado que no le corresponde literalmente. Las fantomimas se caracterizan por tener una variedad de tropos, entre las que sobresalen las metáforas, que le dan ese sabor sutil a las fantomimas, de alucinantes, oníricas, visionarias y grotescas.

Respecto a las **formas gramaticales**, Isabel Paraíso utiliza para este análisis un método estadístico comparando la frecuencia de cada categoría gramatical, es decir sustantivos, adjetivos y verbos, para determinar la sensación de movimiento, ya que se considera que la abundancia de sustantivos y adjetivos produce un ritmo lento, reposado y da sensación de estatismo, mientras que los verbos proporcionan agilidad y dinamismo al discurso (41:132). Luján Atienza indica que estas estimaciones se hacen siempre de manera intuitiva, porque obtener el cómputo exacto de los sustantivos, de los verbos y de los adjetivos, aunque se haga con cuidado, el resultado siempre va a ser aproximado.

Carlos Bousoño, por su parte, opina diferente, considera que la simple reiteración de un sonido, de una categoría gramatical, o de una palabra da sensación de movimiento al discurso (11:362-363). Todas estas opiniones consideradas válidas, fueron aplicadas en los textos según sus condiciones.

En términos generales, en las fantomimas se encontraron una superabundancia de sustantivos, dados por los nombres y por los objetos personales de los personajes que se mencionan en las fantomimas. Los adjetivos son pocos en comparación con los sustantivos, pero unidos, logran impregnar en parte ese ritmo lento y reposado que a veces se percibe en los textos, pero nunca llegan a una sensación de estatismo, porque la aparición

frecuente de los verbos, en las oraciones se da en determinados momentos, en forma seguida uno tras otro, proporcionándole a las fantomimas esa agilidad y dinamismo en el discurso, tan propia de estos textos. Ejemplo de ello es *El rey de la Altanería*, cuando el rey le habla a su vasallo, y le dice: “tu papel, Hablarasambla, /es hablar, hablar y hablar, /que cuanto más hables tú,/ menos de hablar tengo yo;” o cuando en *Amores sin cabeza*, Fanto escucha el maullar de un gato y lo busca: “Lo busca, lo busca detrás de los muebles. Por todas partes va hacia la puerta de la izquierda. Se asoma al interior. El maullido se oye, se oye. Revisa. Husmea. No lo encuentra. Se vuelve, toma la montera y desaparece por la derecha.” Un ejemplo de un ritmo lento y reposado se da en la voz femenina en *Amores sin cabeza*: “Yo tu cálida,/tu tórrida,/tu trópico...” “yo tu exótica,/tu bárbara,/tu excéntrica...”.

Otro punto de análisis es en el uso de la sintaxis, el **orden de las oraciones**, las oraciones de las acotaciones de las fantomimas son en general planas, secuenciales de sujeto verbo y predicado; su orden es lógico, y sólo en algunas ocasiones alterna el predicado u omite el sujeto.

Los diálogos que entablan los personajes en las fantomimas tienen la modalidad de emplear elipsis, que consisten en la supresión de elementos de la oración, dotándola de brevedad, energía, rapidez y poder sugestivo. Esto ayuda a declarar los pensamientos con la mayor concisión posible. En algunas intervenciones los personajes son directos y concisos como el caso de Hablarasambla, que responde con frases cortas: “Ausencia grande o pequeña/ no necesita el engaño.” o “Nada digo./ No hay repuestos para escudos/ y no venden cinturones.” Otra modalidad que se observa en el discurso es el hipérbaton: invierte el orden gramatical de las palabras y la ilación lógica de las ideas, ya sea por buscar la elegancia en el estilo, por resaltar la belleza o la sonoridad de algún vocablo. La aparición de estas expresiones, cuando se dan, son notorias. En las fantomimas hay ejemplos significativos como en *Émulo Lipolidón*: “-y Lipolidón responde/ con los ojos en la fija /del Endomingado puestos:...”

Luján Atienza menciona que la retórica tradicional ha elaborado largas listas de figuras que siguen teniendo validez en la actualidad. Así que él las ubica en el nivel morfosintáctico, sigue esa lista y divide las figuras, según afecten al significante o al significado de las frases, en figuras de dicción y figuras de pensamiento.

Las fantomimas de Miguel Ángel Asturias se caracterizan por tener una gran profusión de figuras de dicción y figuras de pensamiento. La riqueza de las figuras en estos textos es tan abundante en cada párrafo, diálogo o grupo de versos, que no es raro encontrar dos, tres o cuatro figuras en un mismo fragmento. En *Gallo y Papagayo*, en un fragmento de tres oraciones se identifican una paronomasia, una geminación, una epífora, una exclamación y una interrogación: “—¡Que sea en el acto, ante don Exacto...pacto, pacto, pacto! / —¿ante don Exacto?, que sea en el acto, pacto, pacto, pacto...” En *El rey de la Altanería*, una anáfora y una exclamación en cinco versos seguidos: “de cuando ella en el altar, / de cuando ella en el trineo, /de cuando ella en la cabaña./ ¡Como fue que fue de caza, / el rey de la Altanería!”.

Luján Atienza manifiesta que el ritmo no se limita a lo puramente acústico, en el nivel fónico. Él considera que las estructuras sintácticas y la repetición de morfemas crean un ritmo que también puede ser apreciado en la prosa. Por lo tanto, valora el estudio que se haga de las características gráficas del texto o poema, en cuanto a que la grafía, “refleja el ritmo en la lectura que se haga de una obra” (41:180)

En sonido en poesía, la **onomatopeya** es un valor simbólico que sugiere sonidos reales. En *La gallina de los huevos de oro*, Mister Hules feliz y contento emite el sonido “Ki, ki, ri, ki.”

La **aliteración** combina repetidamente ciertos sonidos consonánticos iguales o afines a lo largo de un verso en el texto. Ejemplo de ello se ve en *Gallo y Papagayo* con la aliteración (p): “¡No soy **Papagaya**, ni soy **Papanatas**, ni soy **Papahigos**, ni soy **Papanada**!”

La **armonía vocálica** se caracteriza por combinar repetidamente ciertas vocales en el verso. En *Amores sin cabeza* Fanto se sorprende: “se rasca la cabeza **con un dedo, con dos dedos, con todos los dedos** de su mano izquierda.”

Para la **entonación** se usan los signos de exclamación e interrogación para expresar los cambios de entonación en la voz. En *El rey de la Altanería*, Hablarasambla dice: “¿A qué te metes, Titán?” o cuando dice: “¡No me llamo Habracadambra!”

El **hipograma** es otro valor simbólico que reúne el conjunto de los sonidos que se encuentran dispersos a lo largo de una palabra, que al identificarlos y unirlos tienen un mensaje específico. Un ejemplo se encuentra en *Émulo Lipolidón* al decir una voz: “Antes de dictar sentencia/ hablan los Siete Mesinos,/ huecos por dentro y por fuera/ **almi** de leyes **donado** (almidonado).”

En lo que se refiere al **aspecto gráfico**, López Casanova emplea algunos pasos para interpretarlo en las obras, de los cuales se tomaron algunos por considerarlos adecuados para el análisis, entre ellos: la distribución gráfica de los versos, en donde el vacío tipográfico es un signo del vacío que espera el poeta, como en el caso de *Rayito de estrella*, al decir don Yugo: “Mejor diga,/que ando con los codos...” el primer verso es corto, deja un vacío, y el segundo verso es más largo. Un ejemplo interesante es el uso de la tipografía en los renglones de la prosa dialogada, que no llegan a cubrir todo el ancho de la página, recurso que usa el autor para obligar a una lectura distinta en los textos. El ejemplo se ve en *Gallo y Papagayo*, “¡–Prefiero mi Gallo!/ –En amor ciego.../ –Más yo lo prefiero testa bajo cresta y al salto, la fiesta...”, Todo el texto tiene renglones largos y cortos, con la intención de imitar por medio de la grafía, la manera como hablan los personajes, muy rápido y mucho, o muy despacio y con pocas palabras.

El uso de versos cortos con espacios vacíos entre verso y verso se ve cuando anuncia un acontecimiento. Un ejemplo son las pausas o vacíos que emplea en *Amores sin cabeza* cuando Fanta pasa frente al reloj y se detiene:

“¿Qué la detiene?... / Mueve la cabeza de un lado a otro al compás del péndulo./ De un lado a otro, de un lado a otro.../ su cabeza de muñeca.../ ¿El péndulo o la capotera?.../ Duda...”

Para elaborar relieves grafemáticos, se hace uso de mayúsculas, tipo de letra y faltas de ortografía. A veces cuesta determinar si son relieves grafemáticos o simples errores ortográficos del escritor: En *La gallina de los huevos de oro*, “Mis[t]er Hules”; o cuando el Presidente dice: “Esta America latina”, América sin tilde, latina con minúscula.

Asturias hace uso de los caligramas en algunas de sus fantomimas, en donde por medio de la grafía muestra el tema o contenido del fragmento que representa. En *Émulo Lipolidón* una bandera para representar al pueblo o un arma que representa la muerte de la noche. En *La pájara jitanjáfora*, un pájaro o un avión, y en *Amores sin cabeza*, una escopeta.

En el nivel pragmático los **deícticos de persona** que aparecen en las fantomimas son primordialmente en tercera persona, cuando el narrador omnisciente narra en las acotaciones. Los diálogos y los parlamentos generalmente están marcados por un “yo”, primera persona del singular, a un “tú”, segunda persona del singular. En *Rayito de estrella*, Don Yugo habla de un yo a un tú: “¡Rayito de estrella, / abre tu piquito, / pon tu huevo de oro / en mi corazón”. En *Émulo Lipolidón*, Pimalina habla en primera persona del singular: “¡Yo me siento la cabeza como tragaluz de estrellas!”, como lo hace también la indiscutible voz femenina de *Amores sin cabeza*, “Yo tu autómeta,/ tu tácita,/ tu efímera...”

Deícticos de tiempo y lugar no aparecen en las fantomimas *Rayito de estrella*, *Émulo Lipolidón* ni en *Gallo y Papagayo*. Se deduce que es debido a que no está explícito ni el lugar ni el tiempo en donde se llevan a cabo los acontecimientos de la trama: mientras que en *Alclasán*, *El rey de la altanería*, *La pájara jitanjáfora*, *La gallina de los huevos de oro* y *Amores sin cabeza* sí aparecen deícticos de tiempo y lugar, debido a que en estas obras sí se conocen con certeza los lugares donde se encuentran los personajes.

Por los **actos del habla**, los personajes pueden de un modo directo o indirecto, plantear preguntas, formular ruegos u ordenar algo. Eso permite determinar las actitudes y comportamiento de los personajes dentro del discurso. Para el análisis, se tomaron los modelos que Luján Atienza menciona en su método: el de *informar un acontecimiento*, que lleva la intención de comunicar algo; la *disculpa de una persona a otra*, donde el interlocutor es alguien ante quien el hablante se siente obligado a rendir cuentas porque de alguna manera le ha afectado con su mal proceder; el *ruego de una persona que necesita algo*, implica un grado de intimidad entre los interlocutores; el *consejo de una persona a otra*, requiere que el acto del habla sea un bien para el oyente. Estos modelos sirvieron para determinar cuál fue la intención del autor al escribir las obras. En las fantomimas la intención que predomina es el acto de informar sobre un acontecimiento.

El análisis de la **intertextualidad** ha sido uno de los más interesantes que se han hecho en las fantomimas. Para investigar qué obras tenían similitud, relación o igualdad de algunos aspectos, se tuvo que recurrir a la relectura de las fantomimas y de otras obras, para identificar fragmentos con los que guardan intertextualidad los textos. El resultado fue sorprendente, pues se encontraron tópicos parecidos en otras obras, que tienen cierta relación con las fantomimas, sólo que en contextos diferentes.

Los críticos literarios como “M. Bajtin, J. Kriesteva y R. Barthes consideran el texto como un mosaico de citas de otros textos” (41:258).

La intertextualidad en las fantomimas es como un mosaico de citas, pues las comparaciones entre obras son diversas. Es notorio el enriquecimiento que Miguel Ángel Asturias da a sus obras. Él retoma de otras obras, elementos, para recrear las suyas de una manera diferente, no con intención de imitar, sino de darle a sus obras ese toque que está en boga, característico de las vanguardias. Para eso el autor introduce refranes, canciones o rondas tradicionales de su país o de Hispanoamérica. Las canciones como “Tengo una muñeca”, el juego infantil “La gallina ciega”, refranes como “¡Más sabe el diablo por viejo!” y la

relación entre Robiro Dorio y don Juan Tenorio, son algunos de los muchos ejemplos de intertextualidad que aparecen en las fantomimas.

5.1.2 El género y las fantomimas

Ángel Luis Luján Atienza menciona que a partir de la revolución estética del Romanticismo, las categorías genéricas se desdibujaron, se confundieron, a tal punto que resultó raro encontrar en el siglo XX textos que se adaptaran a un marco genérico tradicional, y que cuando lo hacían eran prueba de virtuosismo, de ironía o un intento de renovar la tradición (41:23). Las fantomimas de Miguel Ángel Asturias reflejan esas tendencias. Por un lado, Asturias aplicó en ellas características de un género tradicional, a manera de imitación, homenaje o muestra de virtuosismo, en una postura casi lúdica y, por otro, utilizó técnicas innovadoras, producto de su conocimiento de las vanguardias adquirido de su estadía en París.

Del género dramático, las fantomimas tienen “acotaciones cortas”, indicaciones escritas para anunciar las acciones de los personajes; “acotaciones insertas”, para dar indicaciones sobre la escenografía o el ambiente; los “apartes”, breves intervenciones de los personajes no oídas por los demás actores; y “parlamentos”, “diálogos” y “monólogos”, en donde intervienen los personajes.

Los géneros teatrales con los que se relacionan de manera más directa las fantomimas son la farsa, por la intención satírica y caricaturesca de los personajes, y la pantomima, por la sustitución de las palabras por medio de la expresividad corporal, los gestos y los movimientos de los personajes. No obstante, las fantomimas no son farsa, porque su hilo conductor no se centra en la mofa ni en la provocación de abiertas carcajadas, sino en la provocación de la reflexión sobre el discurso crítico y artístico expuesto, en donde los personajes son individualizados. Tampoco son pantomimas, porque siempre incluyen de manera central la conversación o el discurso directo. Aun cuando la fantomima *Amores sin cabeza* es parecida a una pantomima, porque los personajes no hablan, el esquema se rompe al final de la obra, cuando ellos lo hacen. Esas

diferencias no las ubican en la farsa ni en la pantomima, y es por eso, que Asturias les da un nombre fantomima, algo parecido a farsa y pantomima.

De la poesía, algunas fantomimas contienen versos dialogados, particularmente *Rayito de estrella*, *Émulo Lipolidón*, *El rey de la Altanería*, *La pájara jitanjáfora*, *La gallina de los huevos de oro* y *Amores sin cabeza*.

De la narrativa, *Alclasán* y *Gallo y Papagayo* toman su forma en los diálogos, en una especie de “prosa dialogada” que resulta poética por su ritmo marcado y por la distribución de tonos y acentos que, aunque no van colocados con la periodicidad que se da en el verso, son extraordinariamente líricos.

De la fábula, *Rayito de estrella*, *Émulo Lipolidón*, *La gallina de los huevos de oro*, *Amores sin cabeza* y *Gallo y Papagayo* toman características típicas, pues son relatos ficticios en los que intervienen cangrejos, peces, gallos, gallinas, papagayos, y seres inanimados como los maniquís. No obstante, a diferencia de éstas, *Alclasán*, cuyos personajes son seres humanos: un corsario y un sacristán en una catedral, en un ambiente fantasmagórico; *El rey de la Altanería*, con personajes de cuentos, caricaturescos y esperpénticos: reyes, vasallos, que se sitúan en un ambiente de irrealidad; y la *Pájara jitanjáfora*, que incluye seres humanos; aún con estas diferencias, todos los textos de las fantomimas conservan las características de ser relatos ficticios.

Enfrentarse a una explicación del género en las fantomimas es controversial y requiere de una profundización en el tema ya que diferentes críticos tienen una concepción diferente sobre las fantomimas.

José Mejía, en su ensayo “Soluna, la metáfora total”, manifiesta:

En cierta forma la poesía lírica es el teatro de la palabra. En las fantomimas, esta teatralidad acrece ya que este tipo de obra es una farsa imaginaria, desarrollada en forma de diálogo, con juegos de palabras que le dan el carácter de un *espectáculo audible* (además de imaginario), si cabe la expresión. Vocablos inventados, en que el sonido esboza un sentido apenas entrevisto, parodia conceptual, juego de disfraces fonéticos y morfosintácticos, caracterizan los parlamentos. Las apostillas, como los escenarios, irrepresentables, forman parte del poema. Teatro para la pura imaginación del lector, teatro de voces, teatro de sombras, en el cual la palabra misma es el personaje principal (6:1079)

Lucrecia Méndez de Penedo, por su parte, considera:

La plasticidad de las imágenes escénicas, algunos diálogos y acotaciones poéticas, el tipo bizarro de personaje, la acción irreal por el lenguaje reiterativo con su cadencia musical-hipnótica hacen que las fantomimas puedan cristalizarse felizmente en las tablas – de hecho en Guatemala ya se han representado algunas de ellas– y, a mi juicio, a su posibilidad cinematográfica. Son literatura, pero también y sobre todo espectáculo (92:66).

En entrevista realizada a los maestros Alfredo Porras, Director de la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD), y Javier Pacheco, profesor de ese establecimiento, ambos actores dramáticos, coinciden en que representar las fantomimas de Asturias es muy complicado por sus parlamentos sumamente extensos.¹²

Juan Olivero, como se indica en el marco contextual, menciona que la intención de Miguel Ángel Asturias en un principio era la creación de textos jitanjáforicos, con el fin de ejercitar esa nueva forma de expresión.

Las fantomimas son en realidad un nuevo teatro experimental, de las vanguardias, en donde el autor pone elementos característicos que las identifican con esa corriente, que tiende a la búsqueda de nuevas formas estéticas y técnicas expresivas renovadoras.

5.1.3 Los movimientos literarios y las fantomimas

Miguel Ángel Asturias forma parte de los escritores que viven la eclosión de las vanguardias, a principios del siglo XX, cuando los movimientos, algunos pasajeros, –“ismos”–, sirvieron para dar paso a una nueva forma de expresión. Escritores europeos e hispanoamericanos promulgaron sus propios manifiestos o propuestas que rompieron con corrientes anteriores, para crear una literatura con innovaciones nuevas. En ese tiempo Asturias presentó una propuesta relacionada con el teatro guatemalteco, *“Reflexiones: Las posibilidades de un teatro americano”* (ver **Anexo 2**). La propuesta tiene como fin poner en escena

¹² Javier Pacheco refirió que “Los juegos de palabras y las metáforas que contienen las fantomimas, aplastan la acción dramática”. La única fantomima que recuerdan que se ha puesto en escena es *El rey de la altanería*, por ser la que más se ajusta a las reglas del teatro.

las obras de teatro mito maya-quiche, con elementos usados en las puestas en escenas actuales.

Las fantomimas pese a que sus contenidos presentan algunos problemas sociales de la cultura americana, no son relacionadas con el mito maya quiché; pero es curioso que Asturias, en su propuesta, incluye aspectos que podrían servir de base para la creación de un teatro experimental (como puede verse en el inciso 4 del **Anexo 2**). Las características que propone, de alguna manera coinciden con las características que tienen algunas de las fantomimas. Por ejemplo, Asturias plantea: “a) Decoración.– En el teatro chino, la decoración es de palabra. El actor dice: es de noche, y ya es de noche, sin necesidad de bajar la luz, ni de obscurecer las bambalinas, o presentar un cielo con estrellas y luna...”, y esto se podría aplicar a las fantomimas. “b) Declamación.– [...] debe ser repetido y no recitado. El que recita, interpreta; el que repite, dice simplemente...”, y las fantomimas fueron hechas para repetirse, no para recitarse. “...Hay muchos juegos infantiles que son verdaderas manifestaciones de nuestro teatro incipiente, en las que no se ha fijado la atención...”, y algunas de las fantomimas se caracterizan por tener rondas o juegos infantiles. “c) fabulación.– como en toda fabulación auténtica, no se debe hacer caso alguno de la verdad. En el relato debe emplearse el método de yuxtaposición. No mezclar los acontecimientos, sobreponerlos simplemente. En este sentido, la palabra llegará a adquirir en su desnuda y tosca vibración un valor que le tiene robado el exceso de retórica,...”, y las fantomimas tienen algo de fábulación. “Y en cuanto al lenguaje, bueno es que se procure desposeerlo de cosa, y que sea alado, libre, religioso”..., y las fantomimas poseen estas cualidades. “d) Escenas: Escenas cortas que giren como los astros en las noches despejadas, sin moverse moviéndose, para crear ese fondo de realidad y de mentira que hay en lo americano de nuestras latitudes...”, y las fantomimas son relatos cortos con algo de realidad y de mentira. “e) Máscaras: es muy importante hacer lugar a las máscaras que son tradicionales en nuestro teatro...”, y en algunas fantomimas aparecen personajes que usan antifaces o un coro que es representado por

máscaras. “No faltará el personaje (hombre o animal) de máscara negra, lo que significará que es un personaje que toma parte en las escenas sin existir, o existiendo en la noche del no existir.”, y en las fantomimas a veces aparecen personajes anónimos (ver **Anexo 2**: Inciso 4; literales de la a) a la e)). Estos aspectos expuestos en la propuesta de Asturias, podrían ser tomados en cuenta al representar las fantomimas.

Miguel Ángel Asturias, como ya se dijo antes, inicia la elaboración de las fantomimas en la segunda década del siglo XX, justo cuando los escritores europeos e hispanoamericanos rompen con las corrientes anteriores, para dar paso a una nueva tendencia, las vanguardias.

La primera fantomima de Asturias es *Rayito de estrella* (1925), obra que es un paso de transición entre el postmodernismo y las vanguardias, obra en algunos aspectos conservadora, pero con una fuerte carga innovadora que la sitúa en las puertas del vanguardismo, ya que tiene elementos del surrealismo. Las siguientes que escribe el autor, *Émulo Lipolidón* (1935), *Alclasán* (1940) y *El rey de la Altanería* (1949), escritas en las décadas de los treinta y cuarenta contienen elementos surrealistas y expresionistas propios de las vanguardias. Ejemplo de ello son: *Alclasán*, por su ingeniosidad y fantasía frente a la realidad, un sueño fantasmagórico; *Émulo Lipolidón*, por el desorden estrafalario, chocante, violento y antibello; y *El rey de la Altanería*, por el humorismo, las figuras esperpénticas y la deshumanización de los personajes, que anula todas las fuentes del sentimentalismo.

Las fantomimas inéditas por el autor, *La pájara jitanjáfora* (1958), *La gallina de los huevos de oro* (1958), *Amores sin cabeza* (1971) y *Gallo y Papagayo* (1972), están ubicadas entre las décadas de los cincuenta y setentas, y contienen, en su orden, elementos futuristas, surrealistas, creacionistas y dadaístas, propios de las vanguardias.

Con todo y lo expuesto, las ocho fantomimas, aún cuando fueron escritas en diferentes fechas, todas reúnen características que las ubican dentro de las vanguardias y son la base de lo que después llega a ser el teatro del absurdo.

Con frecuencia se menciona que las fantomimas son barrocas, sustentado este criterio porque contienen características que las identifican con esta corriente, y, de hecho, al leer las fantomimas se encuentra que éstas contienen algunos de esos elementos, particularmente por la abundancia de figuras retóricas, un vocabulario enriquecido con neologismos y cultismos de la tradición latina, las antitesis violentas y exaltadas de la trama, la renuncia ascética opuesta al sensualismo y un regreso a las preocupaciones medievales.

Se dan dos situaciones: o el autor retoma elementos del barroco (siglo XVII), como prueba de virtuosismo, de ironía o un intento de renovar la tradición como elemento de las vanguardias; o el autor se acoge al movimiento neobarroco, que retoma elementos del barroco español en el siglo XX, sólo que renovados.

5.2 Rasgos estilísticos específicos de cada fantomima

5.2.1 *Rayito de estrella*

El **título** de *Rayito de estrella* es un nombre femenino, dado a un pez dorado que se mueve en la oscuridad de la noche y resplandece a la luz de la luna; es un reflejo de luz. Rayito es diminutivo; expresa delicadeza, cariño, afecto y fragilidad.

El **argumento** de *Rayito de estrella* se resume así: Don Yugo, señor de horca y cuchillo, se propone conquistar a Rayito de estrella. Don Yugo se convierte en cangrejo para aparentar humildad y en esa forma pretende llegar a Rayito de estrella; pero Torogil lo sorprende y le llama la atención. Torogil somete a tres pruebas a Don Yugo: si éste las cumple, le dará paso hacia Rayito de estrella; si no las cumple, lo matará de un golpe en la cabeza con una piedra. Don Yugo cumple con éxito las pruebas. Torogil le da paso para que llegue al lado de Rayito de estrella, pero Don yugo llega a ella impositivo y dogmático, con la intención de someter a leyes su vida. Mientras tanto, las cosas siguen igual: de cerca no se ven más que peces aletear y yuguitos en el agua que las persiguen.

El **tema** de *Rayito de estrella* es la dominación del hombre sobre la mujer. Para determinarlo se emplearon dos procedimientos: directo e indirecto. Las isotopías asociadas a don Yugo y a Rayito de estrella sirvieron para describir su personalidad. La palabra “viejo” es indicador de la experiencia, la habilidad y sagacidad de don Yugo para pasar las pruebas que le impone Torogil. “Dominación”, “imposiciones”, “dogmático” y “leyes” sirvieron para identificar el machismo de don Yugo y su intención de dominar a Rayito, a quien por medio de las isotopías se le caracteriza por ser “linda, delicada e ingenua”.

En la aplicación del procedimiento indirecto, se le dio particular importancia al símbolo y a la imagen.

La obra *Rayito de estrella* tiene cualidades sugestivas de la imagen o símbolos que evocan indirectamente ciertos sentidos temáticos: las expresiones “pluma de torcaz”, “haz de trigo”, “su cabello blondo”, “boca de chayes” y “partida en dos ayes”, indicaron que Rayito de estrella es comparada con una pluma de torcaz (paloma), por su forma alargada, que coincide con la forma de un pez; con un haz de trigo, por el color dorado del pez; boca de chayes, por la transparencia cartilaginosa de la boca de los peces; partida en dos ayes, por la forma de la boca del pez.

Rayito pareciera estar relacionada con un ave, al decir “Rayito de estrella,/abre tu piquito,/pon tu huevo de oro/ en mi corazón”; pero no es así, don Yugo tararea una canción que habla de un ave para enamorar a Rayito.

En una de las acotaciones se menciona que don Yugo sale de una guitarra convertido en cangrejo, esto sirve para indicar que don Yugo cambió de personalidad, pasa de un personaje impositivo a un personaje sumiso y huidizo: “Al instante desaparece don Yugo y sale de la guitarra con dificultad un cangrejo.”

Para descubrir el animal que representa a Torogil, el mensaje está en “diomelo prestado un viejo teclado de marfil”, que hace referencia al teclado de un piano; esto implica que la apariencia de Torogil es de bandas blancas y negras. En este punto se tuvo que releer el texto varias veces para encontrar

una respuesta a la interrogante ¿Qué es Torogil? finalmente se encontró la información en una enciclopedia, se refiere a una “morena de cadena”, especie que habita en las grutas de los arrecifes de coral, en el mar.

Rayito es un pez que representa a todos los peces, a todas las mujeres, “La linda mujer formada por los peces”, hay que imaginar que una mancha de peces forma la silueta de una mujer, como un caligrama, para representar a Rayito en forma de mujer. No hay que olvidar que el tema es el dominio del hombre sobre la mujer. Al final de la obra se aprecia también este indicador, cuando dice: “De cerca, empero, no se veían más que peces que enredaban eses, eses y eses, y no se oía más ruido que el de las aletas al golpear el agua y el de las burbujas que estallaban, antes de entregarse a los rayos del sol, yuguitos que las perseguían constantes, rectilíneos, ondulantes y afanosos.” Desde pequeñitos los yuguitos van detrás de los peces, es decir los hombres van detrás de las mujeres, constantes, afanosos.

El lugar donde se llevan a cabo los acontecimientos de *Rayito de estrella* es una gruta de coral, típica de un mar tropical. Se logra obtener la información por la imagen, cuando en la obra dice: “Don Yugo sube por los pies de la anciana, huesudos como los de un santo antiguo”, imagen que se refiere a la apariencia ósea de una gruta de coral. Otra manera que sirve para determinar que es una gruta o caverna son dos imágenes: “La linda mujer formada por los peces dentro de la anciana mueve sus labios”, “dentro de la anciana” se refiere a la caverna, y cuando dice: “Su voz se oye como si hablara en una campana de cristal” también se refiere a una caverna o gruta, ya que en esos lugares se oye el eco al hablar.

Los **personajes** que intervienen en la obra son Rayito de estrella y don Yugo o Señor Cangrejo, personajes primarios y a la vez personajes redondos por el cambio que tienen sus vidas. Torogil, personaje plano, es el antagonista que siempre está contradiciendo o que va en contra de lo que se debe hacer. Los “yuguitos” (cangrejitos) y peces, personajes secundarios, representan al

personaje colectivo por representar al grupo de la especie. Dentro de los personajes está el personaje narrador que habla en las acotaciones. Ejemplos:

Personajes redondos y primarios:

RAYITO DE ESTRELLA

¡Pase, Señor Cangrejo,
pase!

DON YUGO

¡Eres tierra virgen
bajo de guayabos
que destilan miel!

Personaje antagonista:

TOROGIL (*gritando*)

¿Qué modales son éstos?

El Señor Cangrejo cambia de color, palidece del miedo, se pone blanco.

¿Qué modales son éstos?
¡Comeremos sesos!

RAYITO DE ESTRELLA

¿Caldo de cangrejo?

TOROGIL

¿Un cangrejo blanco?
¿Dónde se ha visto eso?
¡Son sesos,
comeremos sesos!

RAYITO DE ESTRELLA

Es un cangrejo...

Personaje narrador:

A gatas llegó Don Yugo, convertido en cangrejo, hasta Rayito de Estrella; pero su humildad cocida al sol sobre la santa cabeza de los bueyes, adquirió, figurativamente, concepto de dominación.

El **modelo estructural** de la obra está conformado en diferentes partes:

Presentación de los personajes en verso
I
Acotación larga en prosa poética y en cursiva
Parlamento en verso
Acotación en prosa poética y en cursiva
Parlamento en verso
Acotación en prosa poética y en cursiva
Parlamento en verso
Acotación en prosa poética y cursiva
II
Parlamento en verso
Acotación en prosa poética y en cursiva
Parlamentos en verso
III
Acotación larga en prosa poética y en cursiva
Parlamentos en prosa
Acotación larga en prosa poética y en cursiva

En el modelo estructural, tanto la presentación de los personajes, como las acotaciones que aparecen en el texto están escritas en cursiva. Los versos de los parlamentos y los diálogos tienen un predominio de versos hexasílabos, combinados con versos bisílabos, trisílabos y tetrasílabos.

Muestra de **estructura por repetición** en esta fantomima son dos estribillos que se repiten dos veces, que guardan una organización sencilla y que no presentan ninguna complicación a lo largo del texto:

Estribillos idénticos:

DON YUGO (*ya en cangrejo*)
 Señora, el Señor Cangrejo
 pide perdón,
 viene para atrás, para atrás,
 pues siente que se le sale el corazón.
Un cangrejo
de que nace es viejo...
 [...]
 TOROGIL (*furioso*)
 ¡Más sabe el diablo por viejo!

DON YUGO

**Un cangrejo
de que nace es viejo.**

RAYITO DE ESTRELLA

**¡Pase, Señor Cangrejo,
pase!**

[...]

TOROGIL

**¡Pase, Señor Cangrejo,
pase!**

El **cierre del texto** tiene una combinación de final explícito y final abierto: don Yugo dominó a Rayito y vivirán juntos bajo esas condiciones, y el hecho de que al final aparezcan los peces y yuguitos es indicador de que la historia se repite siempre. La obra tiene una articulación anticlimática, por la línea de ascenso y descenso que se presenta. Hay un momento de mucha tensión cuando al principio don Yugo convertido en cangrejo, se vuelve dominante para conquistar y dominar a Rayito. Luego de esto, todo vuelve a un estado de calma, en donde todo sigue igual en el ambiente, y los peces y los yuguitos juegan en el agua. Se vuelve a una rutina: los peces correrán la misma suerte que Rayito al ser enamorados por los yuguitos.

El **léxico** que figura en la fantomima *Rayito de estrella* es coloquial en los diálogos y literario en las acotaciones. La expresión “búsca le pendencia” es indicador de un lenguaje del medioevo, cuando se le ponían pruebas a los caballeros que querían conquistar a una doncella. La aparición de arcaísmos y refranes en boca de don Yugo, es con la intención de demostrar que él es sabio por viejo. La canción que entona don Yugo es similar a una canción infantil,¹³ con la intención de dar alegría e ingenuidad a la obra, recurso que utiliza el autor, también, para traer al presente una canción de corte tradicional.

Esta fantomima hace uso de los **tropos**. Ejemplos:

¹³ “Tengo una muñeca”, una canción infantil tradicional.

Eres tierra virgen
bajo de guayabos
que destilan miel¹⁴

} METÁFORA
PURA

Don Yugo aparece
y **se cuece**
desnudo
al sol.¹⁵

} METÁFORA
PURA

¿Un **cangrejo blanco**?
¿Dónde se ha visto eso?
¡Son **sesos**,
comeremos sesos!¹⁶

} METÁFORA
IMPURA

Sobre un charquito vuela un zancudo [...]
el charquito vuela tras el zancudo [...]¹⁷

} METÁFORA
SURREALISTA

En el análisis de las **formas gramaticales** de *Rayito de estrella* se hizo un conteo general de 191 sustantivos, 86 verbos y 49 adjetivos, para comparar la frecuencia con que aparece cada una de estas categorías. La abundancia de sustantivos confirmó que en ciertas partes de la obra se da un estado contemplativo: “En el cielo la luna con un conejo en la cara.” La combinación de sustantivos y adjetivos da un ritmo lento y reposado a lo largo de la trama, interrumpido por momentos por la aparición de verbos que le dan dinamismo y agilidad al discurso: “Torogil frunció la cara y tras escupir como mordiendo, propuso la segunda; retirar la pestaña que molestaba el ojo...”

En cuanto a **uso de la sintaxis**, Asturias generalmente aplica un orden lógico en las oraciones de sus acotaciones:

De cerca, empero, no se veían más que peces que enredaban eses, eses y eses, y no se oía más ruido que el de las aletas al golpear el agua y el de las burbujas que estallaban, antes de entregarse a los rayos del sol...

¹⁴ Son palabras que dirige don Yugo a Rayito. El término real “mujer” (o “Rayito”), que no aparece, corresponde al término imaginario “dulzura virginal”.

¹⁵ Teniendo en cuenta que don Yugo es un cangrejo que representa a un hombre, el término real que no aparece es “se asolea”, que significa asolearse desnudo (lo que trae como consecuencia ponerse “rojo”). El término imaginario es “se cuece desnudo al sol”, que corresponde a cocer (al cangrejo) en agua hirviendo (y que tiene como consecuencia ponerlo rojo).

¹⁶ El término real “cangrejo blanco” corresponde al término imaginario “sesos”.

¹⁷ El término real es “sobre un charquito vuela un zancudo”; el imaginario, “el charquito vuela tras el zancudo”, que es una expresión ilógica, alejada de la realidad.

El autor utiliza oraciones elípticas en los diálogos para sugerir una idea subyacente:

*Y el cangrejo es anda
que llevan en cuclillas...
Que anda cual los beodos
que chocan de lado y lado...*

El uso del hipérbaton permite estimular el interés del lector sobre la trama:

–Torogil, fantasma
del asma,

*diómelo prestado
un viejo teclado de marfil.*

Esta fantomima hace un uso frecuente de las **figuras de dicción**.

Ejemplos:

su cabello blondo;
su boca de chayas
partida en dos ayes;
su cuerpo,
saliva, plumitas
y estiércol de nido;
su talle,
sol a media calle;
bajan y se alargan
en remos,
sus senos.

} ANÁFORA

¡Son **sesos**,
comeremos **sesos**!

} EPÍFORA

Siete veces **siete**,
ocho veces **ocho**,
nueve veces **nueve**

} EPANA-
DIPLÓISIS

viene **para atrás**, **para atrás**,

} GEMINACIÓN

¡Quería atrapar uno de tus **peces**,
una de tus **eses**!

} PARONOMASIA

Las **figuras de pensamiento** son el recurso más empleado por el autor.

Ejemplos:

*Hábil **como beguina**, el Señor Cangrejo sacó intacto
el hilo de una telaraña.*

} SÍMIL

<i>En el cielo la luna con un conejo en la cara.</i>	}	PARADOJA
Es un cangrejo...	}	RETICENCIA
<i>Las montañas, agarradas de la mano, giran alrededor de la tierra.</i>	}	PERSONIFICACIÓN O PROSOPOPEYA
¡Pase, Señor Cangrejo, pase!	}	EXCLAMACIÓN
¿Caldo de cangrejo?	}	INTERROGACIÓN

El análisis del **sonido en poesía** permitió encontrar la rapidez rítmica en la obra, al localizar aliteraciones, onomatopeyas, armonías vocálicas y entonaciones. Ejemplos:

Torogil comióse una enana redonda	}	ALITERACIÓN (N)
pues siente que se le sale el corazón.	}	ALITERACIÓN (S)
<i>...,no se veían más que peces que enredaban esos, esos y esos,</i>	}	ARMONÍA VOCÁLICA
¿Qué modales son éstos? ¡Comeremos sesos!	}	ENTONACIÓN

En el **aspecto gráfico** se identificaron las distribuciones gráficas de los versos. El autor le da mucha importancia al vacío, porque por ese medio expresa la seguridad o inseguridad al decir las cosas.

¡Pase, Señor Cangrejo,
pase!

El primer verso manifiesta la seguridad del paso al cangrejo, pero en el segundo verso, el vacío manifiesta duda.

El uso de relieves grafemáticos es otra forma de darle carácter al discurso:

La aguja del diablo es “i” griega
¿quién lo niega?

El primer verso muestra la letra “y” escrita como se pronuncia.

En lo que respecta a los **deícticos de persona** que aparecen en *Rayito de estrella*, las acotaciones siempre van en tercera persona del singular; mientras

que, en los diálogos y parlamentos, en primera, segunda y tercera del singular, dirigidos a una segunda persona del singular:

¡Búscales pendencia,
el cangrejo está hecho
de tierra y de paciencia!,

Deícticos de tiempo y lugar no aparecen en esta fantomima. En el desarrollo de la trama nunca se menciona el lugar donde ocurre, ni la época en que se llevaron a cabo los hechos.

En cuanto a los **actos del habla**, los personajes, por medio de sus actitudes y el comportamiento, tienen la capacidad de influir sobre los demás, por medio de ruegos y disculpas:

Ruego: don Yugo hace una petición a Rayito por medio de una canción:

¡Rayito de Estrella,
abre tu piquito,
pon tu huevo de oro
en mi corazón!

Disculpa: Don Yugo, ya en cangrejo, le pide disculpas a Rayito:

Señora, el Señor Cangrejo
le pide perdón,
viene para atrás, para atrás,
pues siente que se le sale el corazón.

La **intertextualidad** encontrada en *Rayito de estrella* se relaciona con una canción infantil en la que la intención del autor es traer al presente canciones que cantan los niños. Es un elemento que sugiere Asturias en su propuesta sobre el teatro americano, el de incluir cantos.

El siguiente cuadro muestra la relación intertextual entre la canción que aparece en *Rayito de estrella* y la canción popular infantil “Tengo una muñeca”.

TENGO UNA MUÑECA , CANCIÓN INFANTIL	RAYITO DE ESTRELLA DE ASTURIAS
Tengo una muñeca de vestido azul, con zapatos blancos y velo de tul. [...] Dos y dos son cuatro, cuatro y dos son seis, seis y dos son ocho y ocho dieciséis (108).	Siete veces siete, ocho veces ocho, nueve veces nueve cantaré la misma canción:[...] (6:668).

Por último, en lo que respecta a los **movimientos de las vanguardias**, puede señalarse que *Rayito de estrella* contiene elementos del surrealismo, ya que en sus acotaciones se incluyen imágenes oníricas o alejadas de la racional. Ejemplos: “En el cielo la luna con un conejo en la cara. Las montañas, agarradas de la mano, giran alrededor de la tierra. La noche vuelve al corral entre las vacas negras”; y “Hacer pasar por un túnel una palabra. Muy sencillo, opinó el Señor Cangrejo, y, tenazas a la obra, puso ruedas a una palabra alemana y la empujó como un tren por un túnel.”

5.2.2 *Émulo Lipolidón*

El **título** de *Émulo Lipolidón* es un juego de palabras en el nombre, que sugiere características propias del personaje principal de la obra.

Émulo viene del latín *aemuláre* – *emulador* = que compite con otro, y Lipolidón del griego *lipo* – *lipido* = *grasa*. Sugiere un gallo retador e imponente, que corresponde al gallo “fertilhombre y rompecabezas”.

El **argumento** gira en torno a Émulo Lipolidón, de oficio rompecabezas, empleado de don Cantabro Aspas-Azules, que regresa de la guerra dispuesto a casarse con Pimalina, hija de don Cantabro.

Émulo Lipolidón ofrece a Pimalina un ramo de cien cabezas para lucirlo en sus bodas. Las gallinas del gallinero se asustan y comienzan a cacaraquear. Émulo Lipolidón las manda a callar. Las gallinas continúan cacaraqueando y él las amenaza diciéndoles que le cortará la cabeza a la Noche si no se callan. Las gallinas no obedecen y Émulo Lipolidón le corta la cabeza a la Noche, de un tajo, y, como consecuencia, aclara.

Un Mesino Presidente y seis Mesinos Vocales van a juzgar a Émulo Lipolidón por haber cortado a tajo la cabeza de la Noche. Antes de dictar sentencia hablan los Siete Mesinos. El Presidente explica que ya no tendrán Noche y que la luz los hará rubios, luego albinos, hombres blancos y que eso es una desgracia porque ya no tendrán su color de tierra y además ya no habrá mujeres

bellas. Todos quieren que Émulo Lipolidón sea vendido en un comercio de bestias y que antes sea capado. Émulo Lipolidón no se siente arrepentido por su acción; culpa a las gallinas. El Mesino Crispa-Cristos las condena a morir decapitadas “hasta que acabe la tierra”. Se genera un diluvio, oscurece y se oyen lamentos. Émulo desafiante dice que no decapita al mar por no matar a las sirenas.

Los **temas** de *Émulo Lipolidón* son “Violencia, machismo y belleza de la mujer morena.”

Para determinar los temas se analizaron indicadores directos e indirectos. En los primeros, pudo determinarse, por las isotopías de hombre: caballero, bigotudo, velludo y patilludo, la personalidad de Émulo, hombre machista por las isotopías hija del endomingado, cantabrita, fija, se describe a Pimalina, hija de familia acomodada y criolla. Por isotopías de colores: color tabaco, polvito de cacao, color de tierra, miga de pan moreno, rubia, carne blanca de los españoles, palor de muerte e higos tiernos, se describe el color de la piel morena de los latinoamericanos y el color de la piel blanca de los seres humanos. Las isotopías de tribunal: presidente, vocales, leyes, sentencia, indica que hay un juicio. De las palabras clave: fertilhombre y rompecabezas, se deduce la actitud machista de Émulo; de las palabras testigo: cien cabezas, cortar la cabeza, se confirma la violencia que se desata en la trama; y, por último, de los tópicos literarios se han determinado los temas: violencia, machismo y belleza de la mujer morena.

Como indicadores indirectos, se le dio importancia al símbolo y a la imagen.

La palabra rompecabezas, asocia a Émulo Lipolidón con un gallo de pelea, porque estos cortan la cabeza de sus adversarios en las peleas de gallos. El símbolo del criollismo: “Don Cantabro Aspas-azules”, Cantabro relacionado con Cantabria, España y Aspas-azules se refiere a plumas azules. Don Cantabro de Cantabria es gallo criollo. “Pimalina”, “Cantabrita” se refiere a la hija de un criollo, “una española”.¹⁸

¹⁸ Cantabria, comunidad autónoma española.

Los **personajes** que intervienen en la obra son: Émulo Lipolidón y Pimalina personajes primarios y redondos por el cambio de giro que tienen sus vidas. Don Cantabro Aspas-Azules, las gallinas, el Mesino Presidente, un Mesino, un vocal Leporino (al hablar se nota su impedimento: “¡silencio!”, “¡Estans...cureciendo!”), el pueblo y el Mesino Crispa-Cristos, son personajes planos y secundarios, pero con papeles protagónicos, aunque sea momentánea su participación. Los tipos de personajes más significativos son:

Personaje colectivo, las gallinas al cacaraquear:

¡Calilludo!
 ¡Calilludo!
 ¡Calilludo!
 ¡Calilludo!
 ¡Calilludo!
 ¡Calilludo!

 ...lludo-lludo-lludo-lludo
 cali-cali-calilludo...
 ¡Calilludo!
 ¡Calilludo!

Personaje narrador, que habla en las acotaciones:

*De un tajo corta la cabeza
 de la Noche.
 Aclara.*

*Pimalina no está en el balcón.
 Los gallos cantan entre las gallinas.*

El **modelo estructural** de *Émulo Lipolidón* está conformado en diferentes partes ordenadas de la siguiente manera:

Presentación de los personajes en verso
Parlamentos y diálogos en verso
Dos acotaciones en verso
Parlamentos y diálogos en verso

La presentación de los personajes y las dos acotaciones que aparecen en el texto están escritas en cursiva. Los versos de los parlamentos y los diálogos tienen un predominio de versos octosílabos y versos tetrasílabos.

Muestra de **estructura por repetición** en esta fantomima es una combinación de estribillos para darle unidad a la obra:

Estribillo idéntico anafórico:

ÉMULO LIPOLIDÓN

**¡Pimalina,
Cantabrita,
fija del Endomingado
Don Cántabro
Aspas-Azules:**

Caballero
por mi porte,
a la guerra
por ti parto;
[...]

ÉMULO LIPOLIDÓN

**¡Pimalina,
Cantabrita,
fija del Endomingado
Don Cántabro
Aspas-Azules,**
un ramo de cien cabezas
lucirás en nuestras bodas
–pin-pón-parabalitímbalo–
[...]

Estribillo idéntico anafórico:

ÉMULO LIPOLIDÓN

¡A callar!
[...]

ÉMULO LIPOLIDÓN

¡A callar!

CACAREO DE GALLINAS

...lludo-cali
...lludo-cali
...lludo-cali
 calicalicalilludo...
calilludo...calilludo.
calilludo.

ÉMULO LIPOLIDÓN

¡A callar,
o decapito la Noche
y nos amanece ya!
[...]

Estribillo anafórico:

“Que Pimalina no llore” aparece en dos estrofas alternas, que están separadas por una en la que aparece “con cabeza o sin cabeza...” Luego, al final, en una cuarta estrofa, aparecen combinados los dos estrIBILLOS:

ÉMULO LIPOLIDÓN

¡Que Pimalina no llore
y que las campanas jueguen
por este difunto más
al conquián con la baraja
de sus dobles, al conquián!
Ya non siento la cabeza
por qué non me la quitar...

MESINO PRESIDENTE

¡Émulo Lipolidón,
con cabeza o sin cabeza
no tendremos noche más
y la luz nos hará rubios,
luego albinos,
hombres blancos... qué desgracia...
moriremos despintados
sin nuestra color de tierra,
Émulo Lipolidón!

ÉMULO LIPOLIDÓN

¡Que Pimalina no llore
y ordenad qué debo hacer!...
Con saliva de burrrri-ones...
[...]

MESINO PRESIDENTE

¡Con cabeza o sin cabeza
no tendremos noche más,
moriremos despintados
sin nuestra color de tierra,
Émulo Lipolidón,
y de azabache que fueran
parecerán desteñidas
las cabelleras azogue!
¡Parecerán higos tiernos
los hijos de nuestros ojos,
los ojos de nuestros hijos!

El mismo estribillo repetido dos veces:

EL PUEBLO

¡Colmipatibigotudo!
¡Patibigocolmilludo!
¡Bigocolmipatilludo!
¡Patilludo!
¡Bigotudo!
¡Colmilludo!

VOCAL LIPORINO

¡Silencio!
¡Silencio!

EL PUEBLO

¡Patilludo!
¡Bigotudo!
¡Colmilludo!

VOCAL LIPORINO

¡Silencio!
[...]

Estribillo combinado:

Se Introduce un estribillo de dos versos al inicio del parlamento, en el segundo parlamento aumenta un tercer verso, tercer verso que repite en medio del mismo parlamento, luego introduce otro verso en los siguientes parlamentos del diálogo, que repite dos veces:

MESINO PRESIDENTE

¡Émulo Lipolidón,
ya no habrá mujeres bellas,
al decapitar la Noche
las decapitaste a todas!
[...]

MESINO PRESIDENTE

¡Émulo Lipolidón,
ya no habrá mujeres bellas,
cómo las imaginar
sin miga de pan moreno,
con ese palor de muerte
que tiene la carne blanca?
¿Cómo las imaginar
sin nuestra color de tierra
que huele a huele dormida?
[...]

EL PUEBLO

¡Oscuridad de diluvio!
¡Socorro! ¡El diluvio!

PIMALINA
 ¡Ya estoy rubia!
 [...]
 EL PUEBLO
 ¡Socorro! ¡El diluvio!
 DON CÁNTABRO
 En las pieles de los tigres
 aprendió taquigrafía...

El **cierre del texto** de esta fantomima corresponde a un final explícito, porque queda claro que por la violencia de Émulo, se genera malestar y muerte. Es evidente que Émulo no cambia de actitud, es persistente en su posición machista y violenta, pues todavía al final lanza un nuevo desafío:

¡Y non decapito el mar
 por non matar las sirenas!

La obra tiene una articulación climática: una línea de ascenso de máxima tensión cuando Émulo decapita de un tajo la cabeza de la Noche.

El **léxico** que caracteriza a *Émulo Lipolidón* es el de una sociedad con ideas machistas, en donde reina la violencia “¡A callar o...” e impera el temor y el lamento “ya no habrá...”, son respuesta a un ambiente despótico. Los juegos de naipes que aparecen mencionados ayudan a completar la idea de ese ambiente. Los arcaísmos “fija”, “non”, ubican la obra en un ambiente medieval.

Esta fantomima hace uso de Los **tropos**. Ejemplos:

¡Ah mi color de tabaco , mi cabellera de brea! ¹⁹	} METÁFORAS PURAS
¡Peor que la herida que sangra esta herida que no llora! ²⁰	} METÁFORA PURA
¡Y non decapito el mar por non matar las sirenas! ²¹	} METÁFORA SURREALISTA

¹⁹ La primera metáfora, correspondiente al primer verso, tiene como término real, que no aparece es el “color moreno de la piel”, y como imaginario, “mi color de tabaco”. La segunda, del segundo verso, tiene como término real, que no aparece “café oscuro” (para referirse al color del cabello), y como imaginario “de brea”.

²⁰ El término real, que no aparece es “lo que aflige o atormenta el ánimo”; el término imaginario, “herida que no llora” (que se refiere al dolor que le causa al Rey la infidelidad de su esposa).

²¹ El término real es “matar el mar” y el término imaginario, “decapitar el mar”, que es una situación irracional, lo que la hace surrealista.

En las **pieles de los tigres**
aprendió **taquigrafía**...²²

} IMAGEN
VISIONARIA

En el análisis de las **formas gramaticales** de *Émulo Lipolidón* se hizo un conteo general de 193 sustantivos, 57 verbos y 43 adjetivos, para comparar la frecuencia con que aparece cada una de estas categorías. Los sustantivos predominan en esta fantomima, y sumados a los adjetivos, una sensación de lentitud en los hechos que se van desarrollando en la trama de la obra: "Pimalina, Cantabrita, fija del Endomingado Don Cantabro Aspás-Azules, un ramo de cien cabezas..." Los momentos de tensión se ven enmarcados por el dinamismo creado por los verbos: "A callar, o decapito la Noche y nos amanece ya!", "Que Pimalina no lllore y ordenad qué debo hacer".

En cuanto al **uso de la sintaxis**, Asturias generalmente pone un orden lógico en las oraciones de las acotaciones:

Pimalina no está en el balcón.
Los gallos cantan entre las gallinas.

El autor utiliza oraciones elípticas en los diálogos para sugerir una idea subyacente:

Émulo Lipolidón.
Fertilhombre y Rompecabezas
del Endomingado [...]

El uso del hipérbaton permite estimular el interés del lector sobre la trama:

– y Lipolidón responde
con los ojos en la fija
del Endomingado puestos:

–Un ramo de cien cabezas
lucirás en nuestras bodas

¿Qué mujer bella me das
sin llevar sombra en las venas
arrastrada como sangre,
en los ojos, en el pelo
y en el su estar siempre esclava
del ocio de las estrellas,
Émulo Lipolidón?

²² El elemento común entre los dos términos es lo "ininteligible" tanto de las listas oscuras que caracterizan la piel de los tigres, como de la taquigrafía (para el que no la conoce). El lector, de una manera inconsciente, siente ese tipo de interrelación entre ambos términos.

Esta fantomima hace un uso frecuente de las **figuras de dicción**.

Ejemplos:

al decapitar la Noche las decapitaste a todas	}	POLIPTOTON
Caballero por mi porte , a la guerra por ti parto ;	}	PARANOMASIA
y en su estar siempre esclava del ocio de las estrellas,	}	HIPÉRBATON
–pin-pón- parabalitímbalo –	}	JITANJÁFORA
La cabeza del Tragante Don Tidodoro que ahora cabeceará sin cabeza; la de Don Luisón Mayuso, lobo con leva de lava; la de una Reina cortada a ras de las cervicales;	}	ZEUGMA
El pueblo ¡Socorro! ¡El diluvio! Don cantabro En las pieles de los tigres aprendió taquigrafía	}	DIGRESIÓN
Atipapa y Pavo-real;	}	SÍNCOPA
¿Cómo las imaginar sin nuestra color de tierra que huele a huele dormida?	}	DIÁFORA
los hijos de nuestros ojos , los ojos de nuestros hijos!	}	RETRUÉCANO

Las **figuras de pensamiento** son el recurso más empleado por el autor.

Ejemplos:

¡Si la noche está en los ojos, por qué non cerrarlos todos!...	}	RETICENCIA
¡Porque faltan las estrellas!		EXCLAMACIÓN
¡Que Pimalina no llore y que las campanas jueguen por este difunto más	}	PERSONIFICA- CIÓN O PRO- SOPEYA

El análisis del **sonido en poesía** permitió encontrar la rapidez rítmica en la obra, al localizar aliteraciones, onomatopeyas, armonías vocálicas y entonaciones. Ejemplos:

¡Calilludo! ¡Calilludo! ¡Calilludo! ¡Calilludo! ¡Cali-cali-cali... !	}	ONOMATOPEYA
Reposa como raposa Pachorra pechos de pachá,		ALITERACIÓN (P), (CH)
Antes de dictar sentencia hablan los Siete Mesinos, huecos por dentro y por fuera almi de leyes donados;		HIPOGRAMA

En el **aspecto gráfico**, se identificaron las distribuciones gráficas de los versos, El autor le da mucha importancia al vacío, porque por ese medio expresa la seguridad o inseguridad al decir las cosas.

Distribución gráfica de los versos:

El vacío tipográfico es evidente en el presente caligrama y sirven para marcar los silencios. Las gallinas comienzan a cacarear continuamente, después lentamente, hasta ir parando, se detienen y luego comienzan a cacarear de nuevo continuamente, tal y como lo hacen las gallinas antes de dormir:

CACAREO DE GALLINAS

¡Calicali-calilludo!
¡Calilludo!
 ¡Calilludo!
¡Calicali-calilludo!
¡Calilludo!
 ¡Calilludo!
[...]

¡Calilludo!
 ¡Calilludo!
¡Calilludo!
¡Calilludo!
 ¡Cali-cali-cali... !
[...]
...lludo-cali
...lludo-cali
...lludo-cali
 calicalicalilludo...
calilludo...
calilludo.
calilludo.
[...]
¡Calilludo!
 ¡Calilludo!
¡Calilludo!
 ¡Calilludo!
¡Calilludo!
 ¡Calilludo!
¡Calilludo!
 ¡Calilludo!

...lludo-lludo-lludo-lludo
cali-cali-calilludo...
¡Calilludo!
 ¡Calilludo!

Uso de relieves grafemáticos:

La repetición insistente de la “r” sirve para enfatizar la palabra “burro”, que tiene la intención de insultar a los miembros del tribunal:

¡Que Pimalina no llore
y ordenad qué debo hacer!...
Con saliva de burrrri-ones...

La vocal “A” mayúscula, hace resaltar el sobrenombre, que relaciona a un gallo criollo:

Don Cántabro **Aspas-Azules**,

La falta de ortografía en la palabra “Sisma” por cisma, que significa división o separación en el seno de una iglesia o religión, más la palabra “Atipapa”, que es en lugar de Antipapa tiene relación con la iglesia. La palabra “Pavo-real”, con p mayúscula y guión, señala burlonamente, una personalidad señorial y engreída.

que fue Arzobispo de **Sisma**,
Atipapa y Pavo-real;

Iconismo gráfico:

Este caligrama representa al pueblo, que repite constantemente, en coro, los sobrenombres de Émulo Lipolidón, quien ha hecho daño a su gente al decapitar la Noche. El caligrama puede ser la bandera que representa al pueblo o el arma que significa, en este caso, la muerte de la Noche.

EL PUEBLO

¡Colmipatibigotudo!
¡Patibigocolmilludo!
¡Bigocolmipatilludo!
¡Patilludo!
¡Bigotudo!
¡Colmilludo!

Respecto a los **deícticos de persona** que aparecen en esta fantomima, las acotaciones están siempre en tercera persona, y los diálogos y parlamentos en primera y segunda persona del singular:

Caballero
por mi porte,
a la guerra
por ti parto;
¡Tus dedos entre mis dedos...
Por culpa de las gallinas...

Deícticos de tiempo y lugar no aparecen en esta fantomima. Los elementos espacio-temporales no están explícitos dentro del texto.

Mediante los **actos del habla**, relativos particularmente a actos de información, los personajes de esta fantomima influyen en los demás: Ejemplos:

Información: Émulo informa a Pimalina:

...un ramo de cien cabezas lucirás en nuestras bodas...

Información: a Émulo lo culpan por el daño que hace y en lugar de disculparse, culpa a las gallinas para justificarse:

Por culpa de las gallinas...

Información: Al final de la obra, Émulo informa:

¡Y non decapito el mar
por non matar las sirenas!

La **intertextualidad** de esta fantomima es evidente en los siguientes textos:

Mención de la flor huele de noche:

HOMBRES DE MAÍZ DE ASTURIAS	ÉMULO LIPOLIDÓN DE ASTURIAS
El huele de noche oculta al guerrero con el olor de cenizote. El huele de noche oculta al guerrero que huele a colibrí (3:11).	¡Que huele a huele-de-noche! (6:680).

Similitud en algunos de diálogos:

CUCULCÁN DE ASTURIAS	ÉMULO LIPOLIDÓN DE ASTURIAS
GUACAMAYO. –Te debiera esclarecer todas las cosas, pero tendrías que agarrar tu memoria y retorcerle el pescuezo como a una gallina (4:89).	Y por eso la sentencia recae, primero, en ellas, morirán decapitadas hasta que acabe la tierra (6:679).

La jitanjáfora es un elemento que, desde que Asturias lo descubrió, plasma en sus obras:

JITANJÁFORA DE MARIANO BRULL	JITANJÁFORA DE ASTURIAS
Filiflama alabe cundre ala olalúnea alífera alveolea jitanjáfora liris salumba salífera (88:413).	¡Zarandalí!... Nubería!... (6:679).

Guatemaltequismos en las obras:

EL SEÑOR PRESIDENTE DE ASTURIAS	ÉMULO LIPOLIDÓN DE ASTURIAS
¡Dormite, niño, cabeza de ayote, que si note dormís te come el coyote! (2:217-218).	la cabeza del Engrudo que fue Arzobispo de Sisma, Atipapa y Pavo-real; y mi cabeza de ayote, ésta del Rompecabezas Émulo Lipolidón! (6:674).

Por último, en lo que respecta a los **movimientos de las vanguardias**, puede señalarse que *Émulo Lipolidón* presenta elementos del expresionismo, porque modifica subjetiva y trágicamente la realidad con el uso de un lenguaje

desgarrador y violento: “De un tajo corta la cabeza de la noche / Aclara” e “Y por eso la sentencia / recae, primero, en ellas, [las gallinas] / morirán decapitadas / hasta que acabe la tierra”. Además, presenta, también, elementos del surrealismo, ejemplo: “Un ramo de cien cabezas / lucirás en nuestras bodas.”

5.2.3 *Alclasán*

El **título** *Alclasán* es el nombre de un sacristán. Está compuesto con el prefijo de origen árabe *Al*, artículo definido en árabe y *clasán*, que contiene letras que aparecen en sacristán: s, a, c, a, n.

El **argumento** de *Alclasán* es el siguiente: En la noche, Robiro Dorio, un corsario, va a buscar a Alclasán, el sacristán, para que lo deje entrar a la catedral a “lavar sus culpas”. Robiro Dorio le pide que anuncie a la gente del pueblo, con un pregón, lo que él ha sido. El sacristán toca la campana. Comienza a llegar gente, entre ella un embozado. Robiro manifiesta sentirse como Mañara. Dentro de la catedral se ven salir mujeres de los capiteles; algunas caminan con las piernas juntas, “como si fueran a orinar”. Los lampadarios arden. Cada vez hay más gente. Se oye el pregón: “¡Las tripas de las que abortan están llorando sal”. A media noche, embozado, el Caballero de la Muerte se dirige a Robiro, de quien dice que es inocente. En consecuencia, Robiro se siente aliviado y pide que repiquen su resurrección. Al día siguiente, el sacristán amaneció contando lo que había vivido.

El **tema** de *Alclasán* es el donjuanismo. Para determinarlo se analizaron indicadores directos e indirectos. Entre los directos, las isotopías de corsario: bastardo, tierra de nadie, des-A-tino, sirvieron para describir a Robiro Dorio, quien se siente infeliz y arrepentido. con el presentimiento de que le espera un mal destino. Las isotopías de iglesia: Casa del señor, sacristán, limosna, rosario, comunión, confesión, campana, obispo, cielo, milagro, son indicadores de que el corsario busca un lugar específico adecuado para refugiarse. Las isotopías de arrepentimiento: perdón, lavar culpas, pregón, manifiestan el estado

de culpabilidad y de pecado en que se encuentra el corsario. La palabra clave: el caballero de la muerte, indica que el corsario está esperando y es perseguido por la muerte. Las palabras testigo: abortan identifica a las mujeres que han sufrido abortos por culpa y abandono del corsario. Los tópicos literarios ayudaron a determinar el tema: Donjuanismo.

Los indicadores indirectos usados para el tema fueron las palabras simbólicas y la imagen. Las expresiones “sin que los encendiera yo”, “estoy soñando” y “está soñando el sacristán”, “de los capiteles se ven salir mujeres”, “el reflejo de un vitral”, “la sombra de la catedral” y “lo que amaneció contando el sacristán”, es la evidencia de que la obra es algo irreal y fantasmagórico. La expresión “¡Juicio de Dios!”, indica el deseo por parte del corsario de un juicio.

La expresión “me siento como Mañara” es simbólica, pues de Miguel de Mañara se dice que se originó el mito de don Juan Tenorio.²³ Robiro Dorio se siente como un don Juan, hombre mujeriego que burlaba a las mujeres. La palabra Mañara es la que determina el tema: Donjuanismo.

Los **personajes** de la fantomima *Alclasán* son: Alclasán (sacristán) y Robiro Dorio (corsario). Son personajes primarios, redondos, por la experiencia que viven los dos en la catedral y el giro que les da la vida. El Caballero de la muerte (embozado) y el Obispo (ojos de jamón, paz de pechuga), son personajes planos y secundarios, pero protagónicos, sobre todo el Caballero de la muerte, que provoca angustia y desasosiego. Ejemplos:

El personaje antagonista: El sacristán que siempre contradice al corsario:

- ¡Abre de par en par!
- ¡No soy el Sacristán
- ¡El Sacristán Mayor!
- ¡Perdí las llaves de la Catedral!
- ¡Voy a partirte con la daga el corazón!

²³ “Mañara” se refiere a Miguel de Mañara, cuya vida se dice que originó el mito de don Juan Tenorio (103).

Personaje, narrador que conduce el relato:

Los alguaciles prenden al Corsario. El pregón se oye lejos. Grita y grita:..

[...]

El Caballero de la Muerte habla bajo su embozo. Brilla el Obispo como un lucero de cera blanca.

El **modelo estructural** de *Alclasán* está conformado en diferentes partes:

Diálogo
Acotación corta en cursiva y entre paréntesis
Diálogo
Acotación en cursiva
Diálogo
Acotación en cursiva
Diálogo
Acotación en cursiva

En el modelo estructural no aparece la presentación de los personajes en el texto. Los nombres de los personajes no están anunciados al principio de cada intervención. El diálogo es entre dos personas y está escrito en prosa poética.

Muestra de **estructura por repetición** en esta fantomima son dos estribillos de un verso, idénticos cada uno y distribuidos simétricamente para darle unidad a la obra:

–¡Robiro Dorio!

–**¡Abre de par en par!**

–¡No soy el Sacristán

–¡El Sacristán Mayor!

–¡Perdí las llaves de la Catedral!

–¡Voy a partirte con la daga el corazón!

[...]

–Robiro Dorio...

–**¡Abre de par en par en par!**

–Tu demencia es una maldición.

–Vengo a lavar mis culpas...

–¿Con alcohol?

[...]

–Robiro Dorio...

–**¡Las tripas de las que abortan están llorando sal!**

Los alguaciles prenden al Corsario. El pregón se oye lejos. Grita y grita:

–**¡Las tripas de las que abortan están llorando sal!**

El Caballero de la Muerte habla bajo su embozo. Brilla el Obispo como un lucero de cera blanca.

El **cierre del texto** tiene un final sorpresivo. Todo en la obra pareciera ser real, pero se observan cosas extrañas y no es sino hasta el final, cuando se menciona lo que amaneció contando el sacristán, que el lector se da cuenta que lo que ha sucedido esa noche en la catedral es un sueño fantasmagórico.

Esta fantomima llega a una línea de ascenso de suma tensión cuando comienzan a encenderse los lampadarios y comienzan a verse imágenes irreales. Luego, cuando llega el Caballero de la Muerte a buscar a Robiro Dorio y lo absuelve, se da un descenso, todo vuelve a la tranquilidad. Eso hace anticlimática la articulación de la obra.

El **léxico** que se muestra en *Alclasán* ubica la obra en la época colonial, época de los corsarios, cuando se pronunciaban pregones para divulgar mensajes, y se repicaban las campanas anunciando acontecimientos importantes. El arcaísmo yantrar se utiliza para enmarcar el ambiente lleno de banquetes en el que se mantenían los curas en esa época. El “Caballero de la Muerte”, “los lampadarios arden...” son recursos que el autor usa para mostrar un sueño o un relato fantasmagórico que mantiene a Alclasán en un estado de tensión y miedo.

Esta fantomima hace uso de los **tropos**. Ejemplos:

–¡Las tripas de las que abortan están llorando sal! ²⁴	} METÁFORAS PURAS
– De los capiteles se ven salir mujeres... tocas... batistas... naguas... basquiñas... ²⁵	} METÁFORA SURREALISTA, Y METONIMIA

En el análisis de las **formas gramaticales** de *Alclasán* se hizo un conteo general de 178 sustantivos, 95 verbos y 51 adjetivos, para comparar la frecuencia con que aparece cada una de estas categorías.

²⁴ Se trata de dos metáforas. En la primera, el término real es “placenta”, y el imaginario, “tripas”; en la segunda, el real es “se les rompió la fuente” o que “se les está saliendo el líquido amniótico”, y el imaginario, “llorar sal”.

²⁵ En la metáfora surrealista, el término “real” es “fantasmas (que salen de la parte alta de las columnas)”, y el imaginario es la misma expresión literal “de los capiteles se ven salir mujeres”, que se refiere a una situación irracional y fantasmagórica. En la metonimia, las diferentes piezas de vestir de mujer se usan para hacer referencia a mujeres de diferentes condiciones y orígenes. De la combinación de metáfora y metonimia se deduce que los fantasmas corresponden a mujeres de diferentes condiciones y orígenes.

La obra sugiere, mediante verbos, un marcado ritmo de dinamismo causado con la llegada del corsario: “¡Cierra los ojos y abre la Catedral!”; luego pasa a un ritmo lento y reposado, en donde se aprecia el predominio de sustantivos combinados con adjetivos, en la conversación que entablan los dos personajes: “¡Robiro Dorio, tierra de nave en medio de esta casa!”, continúa, con verbos que aparecen espaciadamente, el ritmo dinámico a lo largo de la trama, dándole a la obra un estado de expectación: “Aúlla, grita, escupe que desembarcó aquí Robiro Dorio, a cumplir una cita que concertó en el mar!”, y, más adelante, “¡Juicio de Dios, Señor Obispo, Señor Sacristán, Señor Alguacil!”, como se puede apreciar, se van alternando verbos con sustantivos y adjetivos.

En lo que corresponde al **uso de la sintaxis**, Asturias utiliza generalmente un orden lógico en las oraciones de las acotaciones:

Del Obispo quedó en el trono el reflejo de un vitral; de la gente, la sombra en la Catedral; y del Corsario, lo que amaneció contando el Sacristán.

El autor emplea oraciones elípticas en los diálogos para sugerir una idea subyacente:

- Los alguaciles prenden al Corsario.
- El pregón se oye lejos. Grita y grita:

El uso del hipérbaton permite estimular el interés del lector sobre la trama:

- Alclasán tira de una cuerda y en lo alto se oye una campana tocar a fuego
- De los capiteles se ven salir mujeres... tocas... batistas... naguas... basquiñas...
Las hay que traen juntas las piernas al andar...

Esta fantomima hace uso frecuente de las **figuras de dicción**.

Ejemplos:

- | | |
|---|--------------|
| De los capiteles se ven salir mujeres... tocas...batistas...
naguas.... basquiñas... | } ASINDETON |
| -¡ Qué comunión!
-¡ Qué confesión! | } ANÁFORA |
| Abre de par en par en par! | } GEMINACIÓN |

–Soy el Caballero de la Muerte. A ese **hóm** yo le robé el **nóm**...
 –¡Juicio de Dios, Señor Obispo, Señor Sacristán, Señor Alguacil!
 —Calle la **gén**... soy, el Caballero de la Muerte, Robiro Dorio
 es **inocén**!

} APÓCOPE

Del Obispo **quedó** en el trono el reflejo de un vitral; de la gente,
 la sombra en la Catedral; y del Corsario, lo que amaneció
 contando el Sacristán.

} ZEUGMA

Las **figuras de pensamiento** son el recurso más empleado por el autor.

Ejemplos:

–Pero todo madurará en tu vida **si nos traes el mar**.

} HIPÉRBOLE

Brilla el Obispo **como** un lucero de cera blanca.

} SÍMIL

–¡Alclasán !¡Alclasán!
 –¿Quién va?

} EXCLAMA-
CIÓN
INTERROGA-
CIÓN

–El Obispo tiene en los **ojos blanco de jamón, paz
 de pechuga**...

} PARADOJA

–Eso quiere decir: me voy al cielo...
 –¡Repica, Alclasán..., no oigo las campanas!

} RETICENCIA
EXCLAMA-
CIÓN

El análisis del **sonido en poesía** permitió encontrar la rapidez rítmica en la obra, al localizar aliteraciones, onomatopeyas, armonías vocálicas y entonaciones. Ejemplos:

Estás encandilado y rompes el destino con una A que se abre
 permancona y dice: **des–A–tino**.

} HIPOGRAMA

En el **aspecto gráfico** se identificaron distribuciones gráficas de los versos.

Ejemplo:

Alclasán tira de una cuerda y en lo alto se oye una campana tocar a fuego:

¡Són! ¡Són! ¡Són!

La colocación de la onomatopeya en medio del renglón, y dejar el vacío tipográfico a los lados, sirve para espaciar el sonido de la campana que anuncia un acontecimiento.

Uso de relieves grafemáticos:

...estás encandilado y rompes el destino con una A que se abre pernancona y dice: des–A–tino

El hipograma muestra una “A” mayúscula, para separar la palabra destino y sugerir otro significado para la misma.

Respecto a los **deícticos de persona** que aparecen en esta fantomima, las acotaciones están en tercera persona y los diálogos o parlamentos están en primera y segunda persona del singular a una primera o segunda persona del singular: “¡Abre de par en par!”, “De chico rezabas el rosario”.

Respecto a los **deícticos de tiempo y lugar**, en esta fantomima se repite el deíctico de lugar “aquí”. El autor dio el lugar específico en donde se lleva la trama: la catedral: “¡Vengo a que me des pregón: anuncia que desembarcó aquí Robiro Dorio”; el deíctico se refiere a la catedral.

Mediante **actos del habla**, relativos a peticiones, ruegos, disculpas y consejos, los personajes de esta fantomima influyen en los demás: Ejemplos:

Información: Robiro Dorio pide a Alclasán que informe que desembarcó allí, y luego le informa:

...anuncia que desembarcó aquí Robiro Dorio.,
Abre la catedral o arde en seguida.

Petición: Robiro Dorio pide que se le abra la catedral y que le dé pregón:

¡Cierra los ojos y abre la Catedral!
¡Vengo a que me des pregón:...

Ruego: Robiro Dorio ruega a Alclasán:

Empiezo a sentirme solo, Alclasán...,
¡No me pidas limosna, Sacristán!

Disculpa: Robiro Dorio pide perdón:

Estoy adentro... (cae de rodillas) ... perdón..
Vengo a lavar mis culpas...

Consejo: Robiro Dorio pide consejo a Alclasán, y éste le responde:

Alclasán, eres el Sacristán, sabes latín, lee mi mán.

Tienes las líneas de San Buenaventura: eres voluntarioso como toda criatura; estás encandilado y rompes el destino con una A que se abre pernancona y dice: des-A-tino.

La **intertextualidad** en esta fantomima es perceptible en los siguientes textos.

Relación de don Juan Tenorio con Robiro Dorio, ambos burladores:

EL BURLADOR DE SEVILLA DE TIRSO DE MOLINA	ALCLASÁN DE ASTURIAS
¿Quién es? ¿De qué estás temblando? De algún mal da testimonio. Mal mi cólera resisto. Habla, responde: ¿qué has visto? ¿Asombrote algún demonio? Ve tú, y mira aquella puerta... (73:127).	Sacristán, mis venas se hinchan... De chico rezabas el rosario... Hay gente en el portón... Deben se alguaciles... Que entren, son necesarios para atriles. Y viene un embozado... ¿solo? Solo. Alclasán, me siento como Mañara (6:684).
¿Quién va? Yo soy. ¿Quién sois vos? (73:129)	¿Alclasán! ¡Alclasán! ¿Quién va? cierra los ojos y abre la Catedral! ¡Robiro Dorio! ¡Abre de par en par!... (6:683) .
Soy el caballero honrado que a cenar ha convidado. y si vienen más contigo... (73:129).	Soy el caballero de la Muerte. A ese hóm yo le robé el nóm... (6:685).

Por último, en lo que respecta a los **movimientos de las vanguardias**, puede señalarse que *Alclasán* presenta elementos del surrealismo, porque se trata de una obra fantasmagórica, de una especie de sueño irracional del cual el lector sabe hasta el final del relato, ejemplo: “¡Los lampadarios arden, sin que los encendiera yo, Robiro Dorio! / ¡Nadie los encendió! / Estoy soñando”. Además, porque sus personajes liberan estímulos reprimidos de su subconsciente, ejemplo: “Empiezo a sentirme solo Alclasán...”

5.2.4 El rey de la Altanería

El **título** de *El rey de la Altanería* resume las características centrales del personaje principal: Altanería, del latín *altus* – *altanero* = altivo soberbio, que corresponde al personaje de la obra.

El **argumento** de esta fantomima es un relato ameno, atrevido y agradable, pero a la vez es grotesco, doloroso y melancólico.

El rey de la Altanería conversa con su vasallo Hablarasambra sobre las dudas que le surgen en cuanto a la fidelidad de la Reina cuando él se va de caza. El Rey se queja, pero busca negar la verdad que le sugiere discretamente Hablarasambra respecto a la existencia de un amante: “el Príncipe del Furor”.

Se hace un juicio para juzgar al Rey y a la Reina y determinar quién es el culpable de los dos y condenarlo. La Reina lo acusa de abandono y descuido. El Rey no se pronuncia. El Rey, la Reina, Hablarasambra y los testigos son interrogados y al final el Rey es condenado, no sin que haya un lamento entre los concurrentes. El Rey debe hacer un viaje “por el interior del mar”, del cual no regresa. Luego de despedirse la Reina del Rey, entra al palacio, en forma de una corneja, la sombra del Príncipe del Furor, mientras la reina teje un sudario para muertos.

El **tema** de esta fantomima es la infidelidad conyugal. Las isotopías de mujer: animal de presencia, putas, puta gorda, reina, doncella casadas, solteras, viudas, pastorcilla, esposa, sirven para descubrir a la Reina, según como se la imagina el Rey. Las isotopías de hombre: cachicuerno, cornudo, cabrones, cornamenta, cuernos, describen al Rey engañado y burlado. Las isotopías de vasallo: cara redonda, reloj de sol, espalda barriga, reloj de sombra, reloj de sol, hablar, vasallo giboso, insolente, describen a Hablarasambra, un vasallo jorobado, insolente, hablador y, “sombra del Rey”. Las isotopías tribunal: patibularios, notarios, tribunicios, juez, reos, magistrado, juicio, testigo, representan a los personajes que llevaron a cabo el juicio contra del Rey. Las isotopías relacionadas con el uso de las expresiones “el Príncipe del Furor” y

“doña Furor”, sugieren que éste es amante de la Reina. Las palabras testigo: “engaño”, “muy poca cosa”, “altanería” y “rebelé”, sugieren sentimientos de cólera en la Reina. Los tópicos literarios: consecuencias del descuido del hombre para con la mujer, mujer desprestigiada, hombre burlado, y sentencia del tribunal, ayudan a determinar el tema: infidelidad conyugal.

Los **personajes** de *El rey de la Altanería* son: el Rey, Hablarasambla y la Reina, que son los personajes primarios, los más importantes en la obra y redondos porque cada uno tiene un destino complicado al final. Los siguientes personajes son secundarios y planos: Comején (patibulario), Comegente (patibulario), Estiercoliflor (notario mayor), Dondingo Miramitoso (Notario del Real Esclavo), Titán (testigo de cargo), las máscaras, el Juez de Quita y Pon, el Escribano, otras máscaras y el Príncipe del Furor. Algunos de estos personajes por su participación son:

Personaje ausente: El Príncipe del Furor, nunca participa en las conversaciones; sólo es mencionado por los otros personajes:

¡Todo lo que dice es falso
y merece ir al cadalso!
Sorprendí a su Alteza Real
con el Ciudadano Incierto,
ojos de hueso caliente,
Príncipe de su Furor,
y al ver tanta deslealtad
quise escapar por honor,

Personaje coral: Este grupo de máscaras hace recordar la tragedia griega:

MÁSCARAS (*se tornan de la mano giran en rueda.*)
¡Llega la justicia llega
jugando a gallina ciega
y al que le pega le pega
con su látigo de pega!

Personaje caricaturesco:

Soy el juez de Quita y Pon
porque el trasero lo pon
y lo quito del estrado
en que estoy de magistrado

Soy el juez de Quita y Pon
y dicen que ando al revés,
por mis orejas tan largas
que más parecen dos pies.

El **modelo estructural** está conformado en diferentes partes ordenadas:

Primer pie: escrito en verso
Segundo pie: escrito en verso
Tercer pie: escrito en verso
Epílogo: escrito en verso

La presentación de los personajes no aparece en la fantomima. El texto está conformado por tres pies y un epílogo, escritos en versos octosílabos en su mayoría, y algunos, en versos tetrasílabos. Cada pie tiene acotaciones cortas en cursiva y entre paréntesis, al inicio de los versos, sólo para dar indicaciones.

Muestra de **estructura por repetición** en esta fantomima, son los estribillos sumamente complejos y casi imposibles de identificar a simple vista, por la gran variedad de estos, pero a medida que se va leyendo el texto es notorio el efecto que causan estos estribillos porque le dan a la obra un carácter imperioso.

Predominan los estribillos idénticos, que están distribuidos simétricamente; en algunos casos, los estribillos van apareciendo conforme va cambiando el discurso de la obra. Ejemplos de estos son:

En el primer pie aparece un estribillo idéntico cuatro veces:

REY

Hablarasambla, vasallo,
el de la cara redonda,
reloj de sol en la cara,
**si el Rey te encarga a la Reina,
¿cómo te la ha de encargar?**
Hablarasambla, vasallo,
el de la espalda barriga,
reloj de sombra en la calle,
**si el Rey te encarga a la Reina,
¿cómo te la ha de encargar?**
Hablarasambla, vasallo,
reloj de sal en el alma,
**si el Rey te encarga a la Reina,
¿cómo te la ha de encargar?**

¡Ay, si viniera algún otro
montado en un buen caballo.
HABLARASAMBLA
Oigo cabalgar un potro.
REY
¿Te estoy preguntando a ti?
Celos por cabalgaduras
son celos de sarraceno.
Venga a caballo o en potro,
yegua, borrico o mular,
si el Rey te encarga a la Reina,
¿cómo te la ha de encargar?
[...]

El siguiente estribillo aparece diez veces a lo largo del primer pie y en la primera parte del segundo pie:

HABLARASAMBLA
**¡Cómo fue que fue de caza
el Rey de la Altanería!**
REY
Pues esperad que se grite
y entonces les contestad
cómo fue que fue de caza
el Rey de la Altanería
[...]
HABLARASAMBLA
**¡Cómo fue que fue de caza
el Rey de la Altanería!**
REY
Ser Rey y sentir dolor,
no es ser Rey, Hablarasambla.
[...]

El siguiente estribillo esta formado por tres versos idénticos cinco veces en el segundo pie. La segunda vez que se repite el estribillo tiene un ligero cambio a dos versos y sufre una alteración al invertir los versos; los demás son iguales:

REY
Dondingo Miramitoso,
Notario del Real Esclavo,
asentad que hubo una Reina
más pura que agua bendita,
Reina cazada en su casa
[...]
ESTIERCOLIFLOR
Notario del Real Esclavo,
Dondingo Miramitoso,
asentad en cartapacio
lo que el Rey os ha dictado.

REY

**Dondingo Miramitoso,
Notario del Real Esclavo,
asentad que hubo una Reina**
que no me dejaba espacio
para el vivir y el morir,
[...]

En este parlamento largo se puede apreciar la simetría que el autor logra, al intercalar los versos del estribillo:

HABLARASAMBLA

**Yo lo vi, Señor Notario.
El Rey iba en su caballo.**

Se me salieron las aguas
del gusto cuando la brisa
lo besaba como al tiempo
se le besan los cabellos.
Cuando los ríos corrían
para jugarle reflejos,
los mocos se me salían
con el llanto y sin el llanto.

Yo lo vi, Señor Notario,
con estos ojos ya viejos
de ser ojos y ver lejos.

El Rey iba en su caballo.

Las tazas y los manteles,
copas, vasos y cubiertos,
quién diría plata en cruz,
y la procesión de rabos
y rabos de las jaurías.

Yo lo vi, Señor Notario.

Casas móviles al viento,
días sin mes ni semana,
días y días sin año.

El Rey iba en su caballo

y lo vieron las almenas
de este palacio con tuertos,
esos que hablaron dormidos
lo que miraron despiertos.

En el siguiente parlamento se forma una complejión con los estribillos, conformada por un verso al principio del parlamento, “¡Llega la justicia llega”, y por otros dos versos al final, “aunque haya gallina ciega²⁶ / juguemos lo que se

²⁶ “La gallina ciega” es un juego infantil en el que los niños, vendados de los ojos, deben identificar de donde viene el sonido de una palmada.

juega!” En medio del parlamento se inserta un nuevo estribillo dos veces, “Titán el Chocho, se va...”; para continuar de nuevo, con otra complexión con el estribillo anterior, dividido en tres partes, al inicio, en medio y al final:

MÁSCARAS (*Se tornan de la mano y giran en rueda.*)

¡Llega la justicia llega

jugando a gallina ciega
y al que le pega le pega
con su látigo de pega!

¡Y el que la debe la paga,
que la cabeza le siega
si es culpable cuando juega,
porque es la gallina ciega!

¡El que con fuego no juega
a Dios su vida le niega;
**aunque haya gallina ciega
juguemos lo que se juega!**

TITÁN

Titán el Chocho, se va...
Tanta edad y tantos años.

COMEGENTE

Los viejos son desengaños
que ambulan en la ciudad.

TITÁN

Titán el Chocho, se va...
Tanta cana y tanta edad
y en la cara las arrugas,
surcos de terreno arado
que esperan la eternidad.

MÁSCARAS (*Girando de la mano.*)

**¡Aunque haya gallina ciega
Juguemos lo que se juega!**

¡Llega la justicia llega,
llega la gallina ciega,
al rico nunca le pega,
al pobre todo lo niega!

**¡Aunque haya gallina ciega
juguemos lo que se juega!**

En el siguiente ejemplo, en el tercer pie aparecen dos estribillos de tres versos cada uno, intercalados simétricamente, con la introducción de un único verso en medio, “¡Reina! ¡Reina! ¡Reina! ¡Reina!”, que le da unidad al conjunto:

JUEZ

**Por la Cruz,
que es el árbol del amor
que ha llorado,**
a la Reina, Reina, Reina,
que la arañen lluvias finas,
congojas de coz liviana
golpéenla y espumante,
corra por todos los siglo
la aritmética del dado.

OTRAS MÁSCARAS

**¡Reina! ¡Reina! ¡Reina! ¡Reina!,
¡Reina, con siete castillos
dormidos bajo la luna!**

JUEZ

**Por la Cruz
que es el árbol del amor
que ha llorado,**
que abandonen las ciudades,
como esqueletos vacíos,
las nubes, pueblo del cielo...

OTRAS MÁSCARAS

¡Reina! ¡Reina! ¡Reina! ¡Reina!

JUEZ

Y se condene el aliento
de los hijos presentidos
a bajar por lavaderos
donde el llanto lave el oro.

OTRAS MÁSCARAS

**¡Reina! ¡Reina! ¡Reina! ¡Reina!
¡Reina, con siete castillos
dormidos bajo la luna!**

JUEZ

Y rueden todos los mundos
sin ojos, como el olvido.
[...]

En el tercer pie aparece otro estribillo idéntico, tres veces:

OTRAS MÁSCARAS

**¡Tiborio -Tibol-Divino
en la rueda, rueda, rueda!**

JUEZ

De mulillas, los gusanos
arrastrarán de tu pecho,
tu corazón que era un toro.
¡Cómo irá tu corazón!
Las cuatro patas arriba
[...]

OTRAS MÁSCARAS

**¡Tiborio -Tibol-Divino
en la rueda, rueda, rueda!**

JUEZ

Anónima y amorosa,
una encina te dé pasto
de sombra para que tengas
toda la que necesita
luto del amor perdido.

OTRAS MÁSCARAS

**¡Tiborio -Tibol-Divino
en la rueda, rueda, rueda!**

A continuación se presenta un estribillo que tiene ciertos cambios al formarse un grupo de paralelismos:

REY

Como un palillo de dientes,
el Rey se viene a mirar
por el suelo, entre escupidas.
¡Sangre de loro del mar!
Un Rey es como un tintero
con tinta de no escribir;
un Rey es como un anzuelo
con punta de no pescar;
un Rey se borra al morir
y nada queda del Rey.
Por mi siglo puedo andar,
pero **un Rey no dura un siglo.**
Un Rey es como una fruta
que viene a ser Rey por Rey
y que de pronto se cae,
sin que le valga ser Rey.

El **cierre del texto** en esta fantomima tiene un final sorpresivo, porque se culpa al Rey del comportamiento de su esposa y se le castiga a él en lugar de a la Reina. El Rey, tendrá que hacer un viaje en donde se entiende que le espera la muerte. Otro indicador de un fin inesperado es cuando entra al palacio la sombra del Príncipe del Furor, que no es sino una corneja que grazna alrededor de la Reina, quien se queda tejiendo un sudario para muertos (alusión a Penélope). La obra tiene una articulación climática, porque se mantiene un diálogo tenso a lo largo de la trama: los diálogos llegan a un ascenso de suma tensión cuando Titán denuncia la infidelidad de la Reina, Hablarasamblea lo

niega a petición del Rey, y Titán no lo acepta. La tensión continúa al denunciar la Reina el descuido en que la tiene su marido y la altanería al tratarla.

El **léxico** de *El rey de la Altanería* es parcialmente de la época del medioevo. Ejemplos: “Hablad, mis patibularios”; “Es decir a me acostar, ella tomaba mi mano”, indican el lenguaje de esa época, por el uso de la segunda persona del plural, los arcaísmos y los vocablos atribuidos a un ambiente monárquico: “Aunque haya gallina ciega juguemos lo que se juega”, es alusión a un juego infantil antiguo. Los juegos de azar, eran también comunes en ese ambiente.

Esta fantomima hace uso de los **tropos**.

Ejemplos:

El Rey se marchó de caza
mojado en espuma de alba,²⁷
[...]

} METÁFORA
PURA

Por el hocico del toro
saca el **mar embravecido**
espumas de su costado.²⁸

} METÁFORA
IMPURA

Soy el Juez **de Quita y Pon**
y dicen que ando al revés
por mis orejas tan largas
que más parecen dos pies.²⁹

} METÁFORA
IMPURA

En el análisis de las **formas gramaticales** de *El rey de la Altanería* se hizo un conteo general de 1,517 sustantivos, 653 verbos y 97 adjetivos, para comparar la frecuencia con que aparece cada una de estas categorías.

Se observa una superabundancia de sustantivos, lo que es dado por la diversidad de personajes que aparecen en la obra y por su reiterada aparición.

Los sustantivos son exagerados por la cantidad de objetos que nombra el Rey cuando habla con Hablarasambla. Eso hace que por momentos haya un estado contemplativo en la obra. Los diálogos en donde el Rey se lamenta constantemente de su suerte, característicos por la unión de sustantivos y

²⁷ El término real es “rocío matinal”, que no aparece; el imaginario, “espuma de alba”.

²⁸ El término real es “espuma (que sale del hocico del toro)”; el imaginario, “mar embravecido (saca espumas del mar por el hocico)”.

²⁹ El término real es “juez arbitrario”, el imaginario, “que quita y pone a su antojo”.

adjetivos, le dan a la trama un ritmo lento y reposado. No obstante, es de notar que Hablarasambla, los patibularios, Titán, los notarios y otros personajes secundarios, hablan y exponen con dinamismo sus puntos de vista, es ahí donde los verbos se pueden apreciar con mayor intensidad: “Es verdad, pero dejadme/ poner asunto a lo hablado:/ decid a su alteza Real /que ya el Rey no está pintado”, “El Rey se va, no regresa,/ la Reina al irse lo besa,/ luego tómale la diestra/ para hacerlo persignar.”

En cuanto a **uso de la sintaxis**, Asturias generalmente aplica un orden lógico en las acotaciones. El autor utiliza oraciones elípticas en los diálogos para sugerir una idea subyacente:

–En nuestro papel sellado
asentaremos las bases
del fin de vuestro reinado
La Reina reclama el trono,
el palacio, los enseres,
los jardines, todo, todo,
y en prueba del real reclamo
nos dio el pedazo más fino
de una su prenda interior.

El uso del hipérbaton permite estimular el interés del lector sobre la trama:

–Dice poco, que la Reina
no fue con suerte al altar
y agrega que nada roba
aficionada a la alcoba,
porque lo viene a heredar.

El nuestro rey vuestro padre
nunca se lo puso allí.

Titán el Chocho, se va...
Tanta cana y tanta edad
y en la cara las arrugas,
surcos de terreno arado
que esperan la eternidad.

Esta fantomima hace uso frecuente de las **figuras de dicción**.

Ejemplos:

de cuando ella en el altar,
de cuando ella en el trineo,
de cuando ella en la cabaña.

} ANÁFORA

si el **Rey** te encarga a la **Reina**,
¿cómo te la ha de encargar?

} POLIPTOTÓN

Tiborio-Tibol-Divino
el Rey de la Altanería.

} CALAMBUR

tu papel, Hablarasambla,
es **hablar, hablar y hablar**,

} GEMINACIÓN

habla **y habla y habla y habla**

} POLISÍNDETON

y el **Diablo** sabe de pelos,
porque salió trasquilado
en el «Romance del **Diablo**,
el pelo y la lotería».
«Enderézame este pelo»,
dijo la Mujer al Malo
y no puedo enderezarlo
con todo y ser **Lucifer**.

} SINONIMIA

El Rey iba en su caballo
y tiró diez veces diez
y doscientas veces cien,
mil veces trescientas más,
como el mejor cazador.

} CLÍMAX

¡Reina! ¡Reina! ¡Reina! **¡Reina!**,
¡Reina, con siete castillos
dormidos bajo la luna!

} ANADIPLÓISIS

Comer para no **tragar**
y dormir sin **olvidar**.
No me alcanzaba la noche
para con ella **soñar**,
el día no me alcanzaba
para poderla **mirar**.
Fatiga del **caminar**,
anhelo del **alentar**.

} SIMILICADENCIA

Dondingo Miramitoso,

} JITANJÁFORA

Las **figuras de pensamiento** son el recurso más empleado por el autor.

Ejemplos:

La Reina Nuestra Señora,
os envía a los Notarios.

¿Y son gentes?

Son Notarios...

Veo que andan en dos pies.

Nada digo.

No hay repuestos para **escudos**
y no venden **cinturones**.

Hablarasambla, vasallo,
el de la **cara redonda**,
reloj de sol en la cara,

Hablarasambla, **tengo hambre**
pero es un hambre de algo
que no es hambre; tengo sed
pero es una sed de algo
que **no es sed**. Hablarasambla;
es hambre de que no hables
y una gran sed de silencio.

¡Qué dividendos iguales
los del **amor** y la **guerra!**
Somos carne de **cañón**
o carne de **corazón**.

¿Qué día **es hoy**, si **fue martes**,
miércoles era si **es jueves**
y si hasta el **sábado es viernes?**

Rey **enredado en la Reina**,
Rey **del quitasol dormido**,
Rey **del parasol abierto**,
Rey **en medio de los mares**,
Rey **liviano**, Rey **echado**,
Rey en cadena de Reyes,

IRONÍA

PRETERICIÓN

PROSOPOGRAFÍA

PARADOJA

ANTÍTESIS

HISTEROLOGÍA

PERCUSIO

El análisis del **sonido en poesía** permitió encontrar la rapidez rítmica en la obra, al localizar aliteraciones, onomatopeyas, armonías vocálicas y entonaciones. Ejemplos:

Tan, tan gorda...	}	ONOMATOPEYA
¡Ay, mi Rey, ya se repica, tán, tán, tán y tán, tán, tán!		
Oigo cabalgar un potro.	}	ARMONÍA VOCALICA
Quedaron los camaleones, los de colores cambiantes envidia de camafeos; [...]	}	ALITERACIÓN (C)
Estiercoliflor Notario sabido bien que lo ignora.	}	HIPOGRAMA

En el **aspecto gráfico** se identificó la distribución gráfica de versos que hace el autor para marcar el sonido de la campana. El vacío tipográfico es usado en este caligrama para resaltar el doblar de las campanas ante la muerte.

```

un sonoro tulipán...
tulipán...
    tulipán...
        tulipán...
Oigo de noche y de día
la palabra tulipán
mezclada con el tán, tán
de un mal doble funeral...
tulipán...
    tulipán...
        tulipán ...
    
```

Respecto a los **deícticos de persona** que aparecen en *El rey de la Altanería*, las acotaciones están siempre en tercera persona, los diálogos y parlamentos: en primera a segunda persona del singular, en primera del singular a segunda del plural o, solamente en primera persona. Ejemplos:

```

¿Te estoy preguntando a ti?
Entrad mis Patibularios
Yo salgo de casa un día,
soy Rey de la Altanería
y puedo salir de caza,
dejando a la Reina en casa.
    
```

Los **deícticos de tiempo y lugar** “hoy”, “ahora” y “aquí” aparece en esta obra. Estos deícticos son proyecciones que hacen evidente que hubo un pasado y habrá un futuro, y que se vive una situación presente. El lugar no está explícito dentro del texto, pero se entiende que es el Palacio.

¿Qué día es hoy, si fue martes,
...y es ahora lo que no es?,
Y ahora quiere el Palacio...
...están aquí los Notarios.

Mediante **actos del habla**, los personajes de esta fantomima tienen la capacidad de influir sobre los demás por medio de informaciones, peticiones y ruegos. Ejemplo de ello son:

Información: El papel de hablarasambla es hablar, informar y lo hace indirectamente:

oigo cabalgar un potro.
[...]
Siempre hay otro, Majestad.
[...]
Ausencia grande o pequeña
no necesita el engaño
[...]
Nada digo.
No hay repuestos para escudos
y no venden cinturones.

Petición: El Rey pide que hablen sus patibularios:

Hablad mis Patibularios.
La reina hace un a petición:
La reina reclama el trono,
el palacio,
los enseres,
los jardines,
todo, todo

Ruego: La Reina rogó al Titán no decir la verdad:

Rogóme: ‘Titán, Titán,
médico liliputiense
y hojalatero, además,
el Rey es todo mi amor
y ésta es una entretención

La **intertextualidad** de esta fantomima se evidencia en los siguientes textos:

Las jitanjáforas:

JITANJÁFORA DE NICOLÁS GUILLÉN	JITANJÁFORAS DE ASTURIAS
–Mayombe-bombe-mayombé! Sensemayá, no se mueve... culebra... –Mayombe-bombe-mayombé! Sensemayá, se murió! (88:413).	Hablarasambla. Estiercoliflor Dondingo Miramitoso. Trebolunda (6:717-725).

Ronda infantil:

“JEREZANAS” DE RAMÓN LÓPEZ VELARDE	EL REY DE LA ALTANERÁ DE ASTURIAS
Cuando busque mi hijo a su media naranja, lo mandaré vendado hasta Jerez.. Porque jugando a la gallina ciega con vosotras, el jugador atrapa una alma linda y una púdica tez (107).	¡Aunque haya gallina ciega juguemos lo que se juega! ¡Llega la justicia llega, llega la gallina ciega, al rico nunca le pega, al pobre todo lo niega! ¡Aunque haya gallina ciega juguemos lo que se juega! (6:736-737).

Similitud de diálogos:

EL SEÑOR PRESIDENTE DE ASTURIAS	EL REY DE LA ALTANERÍA DE ASTURIAS
–¡Hablen, sigan hablando –dijo Carvajal después de un largo silencio–; sigan hablando!... (2:289). –¡Hablen, sigan hablando, sigan hablando! (2:290).	Hablar así con el Rey es peor que jugar con fuego; pero, Hablarasambla, habla; tu papel, Hablarasambla, es hablar, hablar y hablar, que cuanto más hables tú, menos de hablar tengo yo; aunque a veces, muchas veces, no eres tú, Hablarasambla, sino yo el que se habla, habla y habla y habla y habla por tu boca, Hablarasambla (6:702).

Por último, en lo que respecta a los **movimientos de las vanguardias**, puede señalarse que *El rey de la Altanería* presenta elementos del expresionismo. Por un lado, por su deformación caricaturesca y su humor amargo, que se expresa

esperpénticamente; y, por otro, porque presenta temas secundarios entredichos, como el de la prostitución y la brujería. Ejemplos:

Se hace referencia a la prostitución, para degradar a la Reina:

No ha sonado todavía,
parece que salió sorda,
la llaman la puta gorda.

[...]

¿Por la Reina?

Se hace referencia a un hechizo de brujas, para plantear cómo la Reina conquista al Rey:

Yo ni siquiera la oía.
Encerradas con la Reina
hablaban pestes del Rey,
cuando ensayaron los filtros
de sapillo, hierba y cal
para haceros vomitar,
y amarraron, como indios,
la alianza con vuestro nombre,
a la cola de una rata
que por doquier la arrastró;
y enfrascaron vuestra efigie,
feto de papel y pelo
cruzado por alfileres,
en medio litro de alcohol,
para que os emborrachara
hasta perder la razón.
¡El manicomio o la muerte,
para ella se casar!

Se hace una degradación del Rey, comparándolo con un palillo de dientes sucio:

Como un palillo de dientes,
el Rey se viene a mirar
por el suelo, entre escupidas.

Se explica la muerte que tendrá el Rey, comparándolo con un toro de lidia:

De mulillas, los gusanos
arrastrarán de tu pecho,
tu corazón que era un toro.

[...]

Las cuatro patas arriba
y los cuernos por el suelo
y en los ojos entreabiertos
el frío de la corrida.

5.2.5 La pájara jitanjáfora

El **título** de *La pájara jitanjáfora* es una combinación de “pájara” como remembranza de la *Pájara pinta* de Rafael Alberti, y “jitanjáfora”, como confirmación de lo que para Asturias es una característica común a sus fantomimas, el ser jitanjáforicas.

El **argumento** de *La pájara jitanjáfora* es el siguiente:

El autor relata que conoció a Rafael Alberti en París en 1931, de quien tuvo conocimiento de su “*Pájara pinta*,” que “tiene de pintura pero es poesía pintada”. Cuenta que pasados los años lo encontró de nuevo con María Teresa y Aitana, y que escribe *La pájara jitanjáfora* en su honor, para celebrar ese reencuentro.

Alclasán, *Émulo Lipolidón* y *El Rey de la Altanería* –personajes de sus fantomimas anteriores– le acompañan, en un intercambio de palabras y de sonidos jitanjáforicos, que incluye menciones a un viaje de María Teresa a la China. Para terminar el homenaje, se abren botellas de vino y se hace un brindis, para mencionar al final que “tiene una gran importancia mostrar al mundo el peligro, ese peligro amarillo que es la sonrisa de China”.

Los **temas** de *La pájara jitanjáfora* son un elogio a Rafael Alberti y mención de la China. Para determinar el tema se emplearon las isotopías relativas a China: China mandarina, China campesina, Pekín, Shangai, Kuantón, Loyang, jade, leones azules, gallitos de pequín, libro de China, y amarillo, que fueron determinantes para hacer ver que habla de una China que está en pleno cambio político. Las palabras clave: poesía pintada, y las palabras testigo: conocí a Rafael Alberti, hacen referencia al escritor Rafael Alberti y a su trabajo, e indican que el autor conoce a Rafael Alberti y que además lo admira. Los tópicos literarios: China socialista, China campesina y admiración a Alberti, sirvieron para determinar los temas: elogio a Rafael Alberti, y mención a la China.

Los **personajes** de *La pájara jitanjáfora* son: Rafael Alberti y su Pájara Pinta, quienes resultan ser los personajes primarios. María Teresa y Aitana son personajes secundarios, que fueron a la China. Los personajes Alclásán, Émulo Lipolidón y el rey de la Altanería, personajes de otras fantomimas, aquí, cobran un simbolismo político, de mandantes, gitanicidas o asesinos de gitanos. El narrador en esta fantomima es omnisciente. Ejemplos:

Personaje narrador: En esta fantomima habla en primera persona:

Conocí a Rafael Alberti en París. 1931. Y en la Sala Pleyel le oí decir la PÁJARA PINTA.

[...]

Pasan los años –¡los años!– y ahora lo encuentro aquí con María Teresa, Aitana y su sonrisa de china...

El **modelo estructural** de *La pájara jitanjáfora* está conformado en diferentes partes ordenadas de la siguiente manera:

/1/ introducción del texto en prosa
Título, y parlamento en verso /2/
Parlamento en verso /3/

La presentación de los personajes no aparece en el modelo estructural de la fantomima. El texto está escrito en verso, numerados en tres partes. Las acotaciones son indicadas sólo por una palabra escrita en cursiva y va entre paréntesis. La obra tiene un predominio de versos octosílabos, combinados con versos eneasílabos, tetrasílabos, pentasílabos en menor escala y un verso tridecasílabo.

Muestra de **estructura por repetición** en esta fantomima son dos estribillos. El primero aparece dividido en tres versos separados y es más largo que los dos siguientes. El segundo es idéntico y está distribuido simétricamente. Ejemplo:

–pinpon para bala y timnalo–

[...]

“Pájara-pin...pájara-pin...pájara-pin!...”

–¡SILENCIO!- gritó en París

el Mesino Liporino

[...]

“¡Pájara-pin... pájara-pin... !”

o con mayor algazara,
de Alcándara a la Alacunara

Pájara-pin... Pájara-pin...

Pájara... Pájara... Pájara...

[...]

(ronco) **¿Cómo fue que fue de caza
a la China Mandarina?**

preguntaba Polidón,

No engañéis a Pimalina!

[...]

(ronco) **¿Cómo fue que fue de caza
a la china mandarina?**

El **cierre del texto** tiene un final explícito, porque se indica el peligro que tiene el cambio de la China a una China socialista, “ese peligro amarillo /que es la sonrisa de China...” y se habla del elogio que se le hace a Rafael Alberti. La obra tiene una articulación anticlimática, no presenta ningún momento de ascenso de máxima tensión, pero sí se habla del cambio que sufre China, que causa un poco de tensión, para luego hablar de otras cosas superfluas, lo que provoca un descenso que hace a la obra.

El **léxico** de esta fantomima tiene la peculiaridad de estar ubicado en un ambiente contemporáneo, habla de aviones y de ideas y tendencias sociopolíticas al hablar de la “China mandarina”, la “China campesina” y de “ese peligro amarillo que es la sonrisa de China...” El autor inventa sus propias creaciones léxicas, palabras que son una mezcla de la escritura de otros idiomas como el francés y el inglés, sugiriendo una pronunciación en un idioma chino, “CHOU ER FU” o “Meh you kuon hsi”, para referirse a situaciones dentro de la obra. Se aprecian vocablos que se refieren también a perfumes y a adornos que son propios de la cultura de la China. (“peonias”, “leones azules”). Menciona también a “Rafael Alberti, en París”(sic), “en la Sala de Pleyel y su PÁJARA PINTA”, personaje y obra de los años treinta de siglo XX en un momento vanguardista.

Esta fantomima hace uso de los **tropos**. Ejemplos:

y por la Pájara Pinta,
cantan en mi corazón,
tirabuzones de sangre
que abren botellas de vino,³⁰

} METÁFORA
PURA

En el análisis de las **formas gramaticales** de *La pájara jitanjáfora* se hizo un conteo general de 121 sustantivos, 60 verbos y 25 adjetivos, para comparar la frecuencia con que aparecen cada una de estas categorías. Predominan los sustantivos y es por los personajes que menciona y porque el autor hace mención de la palabra pájara: “la Pájara...Pájara...Pájara...” “Pájara-pin...Pájara-pin...” sustantivo que como repite varias veces, le da dinamismo a la obra, como dice Bousoño respecto a la reiteración de una categoría gramatical. Asturias logra muy bien su objetivo al repetir y repetir sustantivos. Eso y el uso de los verbos mantiene el movimiento dinámico de la obra. Los adjetivos sirven para darle énfasis a los objetos nombrados en esta obra: “cuya prosa endomingada/ trajo aroma de Loyang.”.

En cuanto a **uso de la sintaxis**, Asturias generalmente pone un orden lógico en las oraciones de las acotaciones:

Dejó por un momento su traje de Escudero de Gracilazo, subióse al tinglado...

El autor utiliza oraciones elípticas en los diálogos para sugerir una idea subyacente:

–De las Terrazas de Jade,
peonías, leones azules,
y gallitos de Pekín.

El uso del hipérbaton permite estimular el interés del lector sobre la trama:

–¡SILENCIO! – gritó en París
el Mesino Liporino
al público que aplaudía,
sin dejar oír aquel:

³⁰ El término real corresponde a la “emoción de júbilo” que anima abrir las botellas de vino; el término imaginario es “tirabuzones de sangre (que cantan en mi corazón)”.

“¡Pájara-pin... pájara-pin...!”
o con mayor algazara,
de Alcándara a la Alcnara
la Pájara... Pájara... Pájara...
Pájara-pin... Pájara-pin... .
Pájara-pin...Pájara-pinta.. .
Pájara... Pájara... Pájara...

Esta fantomima hace un uso frecuente de las **figuras de dicción**.

Ejemplos:

Pasan **los años** –¡**los años!**–

} GEMINACIÓN

y Pimalina, la **bella**,
–pinpon para bala y timnalo–
fueron siguiendo la **huella**

} PARANOMASIA

hasta Kuantón,
hasta Kuantón,

} COMPLEXIÓN

Pájara-pin... Pájara-pin...
Pájara-pin...Pájara-pinta...

} APÓCOPE Y
GEMINACIÓN

Esta fantomima hace uso de las **figuras de pensamiento**.

Ejemplos:

peonias, leones azules,
y gallitos de Pekín...

} RETICENCIA

El análisis del **sonido en poesía** permitió encontrar la rapidez rítmica en la obra, al localizar aliteraciones, onomatopeyas, armonías vocálicas y entonaciones. Ejemplos:

¿Cómo fue que fue de caza
a la China Mandarina?

} ENTONACIÓN

y **se fue en un avión**
de **hélices de girasol**
que **giraban**, que **giraban**...

} ARMONÍA
VOCÁLICA

En el **aspecto gráfico**, se identificaron las distribuciones gráficas de los versos, a las cuales el autor le da mucha importancia en esta fantomima:

Iconismo gráfico:

Émulo Lipolidón
y Pimalina, la bella,
–pinpon para bala y timnalo–
fueron siguiendo la huella
de doña Pájara Pinta...
“¡Pájara-pin...pájara-pin...pájara-pin!... “
–¡SILENCIO!- gritó en París
el Mesino Liporino
al público que aplaudía,
sin dejar oír aquel:
“¡Pájara-pin... pájara-pin... !”
o con mayor algazara,
de Alcándara a la Alcanara
la Pájara... Pájara... Pájara...
Pájara-pin... Pájara-pin... .
Pájara-pin...Pájara-pinta.. .
Pájara... Pájara... Pájara...

Los versos de este texto intentan representar casi pictóricamente un pájaro, relacionándolo con el nombre de la fantomima *La pájara jitanjáfora*, o representa un avión, relacionándolo con el futurismo.

Uso de relieves grafemáticos:

y se trajo la sonrisa
que aquí se materializa
en labios de CHOU ER FU

La grafía CHOU ER FU, escrita en mayúsculas, es un aspecto gráfico idiomático escrito para sugerir una palabra de apariencia china, mediante la escritura del sonido de una expresión francesa: *chère fille*, que quiere decir “querida hija”:

vuestro libro de sonrisas,
“¡Meh you kuon hsi!”, no digáis,
tiene una gran importancia,
mostrar al mundo el peligro,
ese peligro amarillo
que es la sonrisa de China...

La grafía Meh you kuon hsi es también un aspecto gráfico idiomático escrito para sugerir una palabra de apariencia china, por medio de la escritura del sonido de una expresión mezcla de francés e inglés: *Mais* (“pero”, en francés) y *you can't see* (“no puedes ver”, en inglés) que quiere decir “pero no puede ver”.

Estos relieves grafemáticos son juegos fónicos, una combinación de sílabas jitanjáforicas.

Los **deícticos de persona** que aparecen en *La pájara jitanjáfora*, en el inicio de la fantomima, están escritos en primera persona: “Pasan los años –¡los años!– y ahora lo encuentro aquí con María Teresa. Aitana.” Los parlamentos están escritos en tercera persona. No hay diálogos.

Respecto a los **deícticos de tiempo y lugar**, en esta fantomima se repiten los de tiempo “ahora” y “hoy” y el deíctico de lugar “aquí”. El autor eligió el lugar y momento de la enunciación del texto: “Conocí a Rafael Alberti en París”. “...y ahora lo encuentro aquí con María Teresa...” y “Hoy no hay china mandarina”.

En esta fantomima Asturias hace uso de **actos del habla**, orientados a brindar informaciones. Ejemplos:

Información: El narrador omnisciente informa que Rafael Alberti vivió en París y de su *Pájara pinta*, y más adelante informa sobre China:

Conocí a Rafael Alberti en París.

..y pa-ja-ra-pintó, porque la PÁJARA PINTA, pinta tiene de pintura pero es poesía pintada.

...tiene una gran importancia,/ mostrar al mundo el peligro,/ ese peligro amarillo/ que es la sonrisa de China...

La **intertextualidad** en esta fantomima, se hace evidente en los siguientes textos:

Relación de los nombres de las esposas:

EL POEMA DEL MIO CID , ANÓNIMO	LA PÁJARA JITANJÁFORA DE ASTURIAS
El de la hermosa barba alargó las manos, cogió a sus hijas en brazos, y las acercó, amoroso, a su corazón. Lágrimas acuden a sus ojos, y al fin dijo así, tras jun suspiro: –Doña Jimena, mi excelente mujer, os quiero tanto como a mi alma (75:34).	Pero fue solo? No tal, llevó a la batalladora, la Jimena, mi señora. María Teresa León, cuya prosa endomingada trajo aroma de Loyang (6:746).

Jitanjáforas:

JITANJÁFORA EUSEBIO BLASCO	JITANJÁFORA DE ASTURIAS
Suripanta, la suripanta, maca trunqui de somaten...(88:412).	–pinpon para bala y timnalo– (6:745).

Similitud en algunos de diálogos:

<i>EL ALHAJADITO</i> DE ASTURIAS	<i>LA PÁJARA PINTA</i> DE ASTURIAS
Almendros, girasoles que giraban solos o seguían a la luna en su desnudez solitaria, ... (1:154).	Cómo fue que se fue a China? preguntaba Pimalina al Rey de la Altanería... Y el Rey la muy contestaba: se marchó en un girasol que giraba... que giraba... (6:746).

Por último, en lo que respecta a los **movimientos de las vanguardias**, puede señalarse que *La pájara jitanjáfora* presenta elementos del futurismo, porque hace mención a viajes y a aviones, ejemplo: “y se fue en un avión / de hélices de girasol / que giraban, que giraban...”; y porque, para mostrar la violencia heroica, característica propia de este movimiento, nombra a Alclasán, a Émulo y al rey de la Altanería, como “gitanicidas o asesinos, de cuyas entrañas sale la Pájara jitanjáfora.”

5.2.6 *La gallina de los huevos de oro*

El **título** *La gallina de los huevos de oro* alude a un cuento infantil tradicional anónimo del mismo título, que tiene el simbolismo de expresar que es mejor explotar a otro en vida que matarlo. Para el caso, el título hace referencia al tópico de la explotación.

El **argumento** de *La gallina de los huevos de oro* es el siguiente:

En una asamblea, representada por un gallinero, intervienen un presidente y los delegados chapín, carioca, cubano, charro, gaucho y Mister Hules. Todos toman la palabra para expresar sus puntos de vista pero el que tiene la última palabra es este último. El tema en discusión es si la gallina Miseria puso el huevo colorado. Mister Hules pide votar en contra de la gallina puerca que puso

el huevo colorado. Todos los delegados opinan y después Mister Hules indica que ya no se hagan averiguaciones de qué país puso el huevo colorado en la América Latina, lo que pide es “que se condene a un país y se encadene el grandioso monopolio”. Atrás, voces piden que los monte Mister Hules “para poner los huevos de oro”. El delegado gaucho y el charro manifiestan que lo que hace falta es que les compren sus productos “no a precios de quemazón” y que los dejen vivir sin más explotación. El Presidente llama al orden y pide que se vote, porque Mister Hules así lo ha pedido.

El **tema** de *La gallina de los huevos de oro* es el falso multilateralismo. Para determinar el tema se analizaron indicadores directos e indirectos. Entre los directos, isotopías de delegados: chapín, carioca, cubano, charro, sirvieron para deducir que los personajes son delegados latinoamericanos. Las isotopías de gallinero: gallina miseria, gallina puerca, gallo y gallinero, mostraron que los delegados se comportan como gallos reunidos en un gallinero. Con la palabra clave: curules, se identificó que estos personajes están en una cámara o parlamento. Las palabras testigo: América Latina y Río Grande demostraron que los miembros de la asamblea son de América Latina y de Estados Unidos. Los tópicos literarios: asamblea y un organismo regional, sugirieron que el nombre de la asamblea puede ser la Organización de Estados Americanos (OEA), u otro organismo regional. El tema, falso multilateralismo, es dado por el servilismo que se da en la asamblea al resolver los problemas, de dar al poderoso la razón.

Como indicadores indirectos, se le da importancia al símbolo y a la imagen.

En la obra se presenta la imagen sugestiva que evoca a “Mister Hules”, quien es un delegado más, pero no se le nombra delegado sino “Mister” para enfatizar que es digno de respeto y sugerir que es norteamericano. Hules es un nombre parecido a “Dulles”, apellido común de Allen Welsh Dulles, diplomático estadounidense que fue director de la Agencia Central de Inteligencia (CIA) desde 1953 hasta 1961, y de su hermano John Foster Dulles, Secretario de Estado (Ministro de Relaciones Exteriores) desde 1953 hasta 1959, época de

persecución anticomunista en todo el mundo por parte de los Estados Unidos, y especialmente en Latinoamérica (103).

Los **personajes** de *La gallina de los huevos de oro* son: Mister Hules y el Presidente, personajes primarios; el Delegado chapín (Guatemala), el Delegado carioca (Brasil), el Delegado cubano, el Delegado charro (México), y el Delegado gaucho (Argentina), todos personajes secundarios, y las voces de atrás, también personajes secundarios. Ejemplos de personajes son:

Personaje coral:
(ATRÁS VARIAS VOCES CANTARÁN
Oh Brasil, brasil, brasile[i]ro...).

Personajes antagonistas:
DELEGADO CHAPÍN
Solicito la palabra...
PRESIDENTE
No hay nada a discusión...
DELEGADO CHAPÍN
Cuestión previa, cuestión previa...
PRESIDENTE
Si es así, que la abra...
DELEGADO CHAPÍN
Pues la abro, es mi boca y mi palabra.
Antes de entrar en materia,
pido que aquí se esclarezca,
si la gallina miseria
puso el huevo colorado...
MIS[T]ER HULES
Nada de averiguaciones,
ingenuo el chapín maldito,
yo pido votar sanciones
contra la gallina puerca
que puso el coloradito.

El **modelo estructural** de *La gallina de los huevos de oro* está conformado en diferentes partes ordenadas de la siguiente manera:

Parlamento
Acotación (entre paréntesis)
Parlamento
Acotación (ente paréntesis)
Acotación (entre paréntesis)
Parlamento
Acotación (entre paréntesis)
Parlamento

Los personajes no son presentados en la fantomima. El texto, que está escrito en verso, tiene un predominio de versos octosílabos combinado con un verso dodecasílabo. No es un diálogo, sino la participación de varios personajes dentro de una asamblea. Todos intervienen en la discusión y exponen sus ideas. La obra tiene acotaciones pequeñas en cursiva y en paréntesis.

Muestra de **estructura por repetición** en esta fantomima es un estribillo idéntico que se repite dos veces, al final y al principio de los parlamentos:

DELEGADO CHAPÍN

Pues la abro, es mi boca y mi palabra.
Antes de entrar en materia,
pido que aquí se esclarezca,
**si la gallina miseria
puso el huevo colorado...**

MIS[T]ER HULES

Nada de averiguaciones,
ingenuo el chapín maldito,
yo pido votar sanciones
contra la gallina puerca
que puso el coloradito.

DELEGADO CARIOCA

**Si la gallina miseria
puso el huevo colorado,**
el remedio (*Oh Brasil...*)
compras de café al contado...

El **cierre del texto** de la fantomima tiene un final explícito, porque aunque hay discusiones entre los delegados, de todas maneras se hace lo que quiere el delegado que representa a la potencia imperialista. La obra muestra una línea de ascenso de suma tensión que le da una articulación climática a la obra. Primero la insistencia del delegado chapín de querer saber quién puso el huevo colorado, y luego la aclaración del delegado gaucho de expresar que lo que falta a la América Latina es comercio y que los dejen vivir sin explotación; pero al final se hace lo que quiere Mister Hules.

El **léxico** de esta fantomima trata un tema sociopolítico. Primero, el nombre *La gallina de los huevos de oro* es tomado de un cuento infantil que se relaciona con la pobreza de la gente; segundo, la “gallina miseria” evoca también la pobreza; y, tercero, el “huevo colorado” alude al socialismo. Las expresiones

como “¿che?”, “ macanadas”, “como decía mi abuela” o “purititas verdades”, dan a conocer de que país es cada representante por la forma en que hablan.

Esta fantomima hace uso de los **tropos**.

Ejemplos:

Antes de entrar en materia,
pido que aquí se esclarezca,
si la **gallina miseria**
puso **el huevo colorado**...³¹

}

METÁFORAS
PURAS

No es postura de gallina,
es **huevo de minotauro**,
terrible, rojo, macabro,
lo primero es condenarlo,³²

}

METÁFORA
SURREALISTA

Y canto en **mi gallinero**...
aunque parece que espanto,
[...]
Rejijo, **su gallinero**
termina en el Río Grande...³³

}

METÁFORAS
PURAS

En el análisis de las **formas gramaticales** de *La gallina de los huevos de oro* se hizo un conteo general de 113 sustantivos, 58 verbos y 41 adjetivos para comparar la frecuencia con que aparece cada una de estas categorías. Los sustantivos predominan por la diversidad de personajes que participan en la obra, y por su reiterada aparición en sus intervenciones. Estos unidos con los adjetivos, le dan a la obra una sensación de estatismo, mientras que los verbos sirven para darle agilidad a las intervenciones de los personajes en determinados momentos:

Pregunté quien puso el huevo
colorado, y aun ingenuo
le dejan la puerta abierta
al mal de la intervención,
y no sólo no abro mi puerta,
sino le hecho candados...

³¹ La primera metáfora tiene como término real que no aparece “la pobreza”; y como imaginario “gallina miseria”; la segunda, como término real, que no aparece “el comunismo”, y como imaginario “el huevo colorado”.

³² El término real es “un monstruo”, y el imaginario, “huevo de minotauro, terrible, rojo, macabro”, que es una expresión irreal referida a un mundo mitológico deformado (porque el minotauro no ponía huevos, por ser mitad toro y mitad humano).

³³ El término real, que no aparece de la primera metáfora es “el territorio que controla: América completa”; el imaginario, “mi gallinero”. En la segunda metáfora, el término real, que no aparece es “el territorio que controla: los Estados Unidos”; el imaginario, “su gallinero”.

En lo que corresponde al **uso de la sintaxis**, Asturias utiliza generalmente un orden lógico en las acotaciones:

(RÍE MOSTRANDO UNOS DIENTES AMARILLOS,
TABACOSOS, RISA HISTÉRICA)

El autor emplea oraciones elípticas en los diálogos para sugerir una idea subyacente:

–Todas son puras macanas,
lo que hace falta es comercio,
que nos compren nuestras carnes,
nuestro trigo, nuestra lana,
estaño, café, bananos,
no a precio de quemazón,
y que nos dejen vivir
ya sin más explotación...

El uso del hipérbaton permite estimular el interés del lector sobre la trama:

–En este gran gallinero
–Señores, a sus curules...–
el punto quinto, primero,
lo ha pedido, Mister Hules...

Esta fantomima hace uso frecuente de las **figuras de dicción**.

Ejemplo:

En la **America** [*sic*] vuestra...
en la **America latina**... [*sic*]
latina porque ya **late**...

} CALAMBUR

Cuestión previa, cuestión previa...

} GEMINACIÓN

Antes de entrar en **materia**,
pido que aquí se esclarezca,
si la gallina **miseria**

} PARANOMASIA

(*ATRÁS VARIAS VOCES CANTARÁN*
Oh Brasil, brasil, [*sic*] brasile[*i*]ro...)

} POLÍPTOTON

Todas son puras macanas,
lo que hace falta es comercio,
que nos compren nuestras carnes,
nuestro trigo, **nuestra** lana,

} ZEUGMA

Las **figuras de pensamiento** son el recurso más empleado por el autor.

Ejemplos:

En su gallinero ¿che?,	} INTERROGACIÓN
qué gallina puso el huevo rojo en la America vuestra... en la America latina...	} RETICENCIA
DELEGADO CHARRO (<i>Con marcado acento mexicano</i>)	} PARÉNTESIS

El análisis del **sonido en poesía** permitió encontrar la rapidez rítmica en la obra, al localizar aliteraciones, onomatopeyas, armonías vocálicas y entonaciones. Ejemplos:

(<i>Feliz y contento</i>) Ki, ki, ri, ki...	} ONOMATOPEYAS
latina porque ya late... ji, ji, ji... ji. ji. ji...	
Lo que pido es que se condene a un país y se encadene al grandioso monopolio...	} ARMONÍA VOCÁLICA

En el **aspecto gráfico**, se identificaron las distribuciones gráficas siguientes:

Uso de relieves grafemáticos:

DELEGADO CARIOCA
Si la gallina miseria
puso el huevo colorado,
el remedio (*Oh Brasil...*)
compras de café al contado...
(*ATRÁS VARIAS VOCES CANTARAN*
Oh Brasil, brasil, brasile[i]ro...)

El uso de mayúsculas sirve para resaltar en la acotación, una intencionalidad humorística, al intervenir un brasileño y tomar la palabra, se piensa inmediatamente en el ánimo alegre que tienen los brasileños. Por eso atrás varias voces cantan una canción que se relaciona con ellos.

Otro relieve grafemático:

MISTER HULES

Ya no se averigüe más
qué gallina puso el huevo
rojo en la America vuestra...
en la America latina...
latina porque ya late...
ji, ji, ji... ji. ji. ji...

(RÍE MOSTRANDO UNOS DIENTES AMARILLOS,
TABACOSOS, RISA HISTÉRICA)

El uso de mayúsculas en la acotación, sirve para enfatizar las muecas y gesticulaciones de un delegado que se burla de los países latinoamericanos. La palabra “latina”, de América Latina, está en minúscula para minimizarla.

Entre los **deícticos de persona** que aparecen en esta fantomima, las acotaciones van en tercera persona. Los parlamentos son en primera persona: “solicito la palabra”; en primera a segunda persona del singular: “Rejijo, su gallinero termina en el Río Grande...” y en tercera persona: “Votación, votación”.

Respecto a los **deícticos de tiempo y lugar**, el autor tiene ubicado desde el principio el lugar donde se lleva a cabo la actividad, “curules”, por lo que la aparición del deíctico de lugar “aquí” es justificado: “Alto, que el Corazón de Jesús está aquí...”, se refiere al lugar donde se está llevando la asamblea.

Mediante los **actos del habla**, relativos particularmente a informaciones, ruegos y consejos, los personajes en esta fantomima influyen en los demás. Ejemplos:

Información: El Presidente informa:

...el punto quinto, primero,/ lo ha pedido, Mister Hules...

Mister Hules/ ha pedido votación, / y a votar, mis delegados...

Petición: El delegado gaucho pide:

...lo que hace falta es comercio,/ que nos compren nuestras carnes, / nuestro trigo,...

Ruego: El delegado cubano pide:

Mister Hules, / échenos la bendición...

Consejo: El delegado charro aconseja:

Son purititas verdades,/ Mister Hules, / menos espaldas mojadas, / y mejor trato al petróleo...

La **intertextualidad** está presente en el nombre de la obra, que, como ya se dijo antes, fue tomado de un cuento folclórico de igual nombre:

CUENTO DE LA GALLINA DE LOS HUEVOS DE ORO, ANÓNIMO	LA GALLINA DE LOS HUEVOS DE ORO DE ASTURIAS
–Buen hombre, he oído tus lamentaciones y voy a hacer que tu fortuna cambie. Toma esta gallina; es tan maravillosa que todos los días pone un huevo de oro (105).	Veo con profunda pena, que el delegado chapín, nos quiere matar el gallo que cubrirá la gallina, esta América Latina, que po[n]drá los huevos de oro (6:753).

Por último, en lo que respecta a los **movimientos de las vanguardias**, puede señalarse que *La gallina de los huevos de oro* presenta elementos del surrealismo, ya que libera estímulos reprimidos en el subconsciente de los personajes y porque expresa rebelión contra los convenios sociales. Ejemplos: “Ya no se averigüe [sic] más / qué gallina puso el huevo / rojo en la America [sic] vuestra.../”, “Lo que pido es que se condene / a un país y se encadene / al grandioso monopolio...”. De hecho, el autor presenta de una manera hábil y sutil un problema político. Todo parece una broma, pero hay un trasfondo de mucho peso, el servilismo que se da en las asambleas al resolver los problemas, de dar al poderoso la razón. Asturias en su trabajo de diplomático tuvo la oportunidad de conocer el ambiente y el lenguaje de las organizaciones multilaterales y lo plasma de una manera ingeniosa en esta obra.

5.2.7 Amores sin cabeza

El **título** de *Amores sin cabeza* tiene un doble simbolismo. Primero, un amor sin sentido y, segundo, amantes sin cabeza; es decir, decapitados a causa de los celos provocados en el personaje principal por su compañera.

El **argumento** se resume así: En una sucesión de nueve tiquismiquis (actos), los personajes Fanta y Fanto, maniquís, entran y salen por las puertas de una sala estilo rococó.

Fanta entra generalmente por la puerta izquierda, vestida con un atuendo relacionado con el empleo del marido y con un sombrero masculino en la mano, cuelga el sombrero en una capotera que está situada en la sala, se queda un rato en la misma, y luego sale por la puerta por la que entró.

Fanto asoma casi siempre por la puerta derecha, vestido con un atuendo correspondiente en cada ocasión a diferente cargo u oficio. Fanto descubre cada vez que entra, un sombrero diferente en la capotera, asociado a un cargo u oficio relacionado con el ambiente de su trabajo. Se desconcierta, muestra desinterés, cólera, frustración o angustia, se queda un rato en la sala, toma el sombrero de la capotera y sale por la puerta de la derecha.

En cada tiquismiquis, una voz femenina recita letanías que tiene relación con Fanta y con los cargos y oficios correspondientes al sombrero que lleva ésta.

En el último tiquismiquis, Fanto entra, vestido de magistrado del “más alto tribunal de la tribu humana”, y cuelga en la capotera, uno por uno, los sombreros que se ha llevado. Cuelga además otros sombreros de formas, colores y tamaños diferentes.

Fanta se asoma y al contemplar, desde la puerta, la capotera cubierta de sombreros, avanza hacia Fanto, primero con risa de colegiala. Fanto le sale al paso y le corta la risa. Entonces empiezan a caer, de los sombreros, las cabezas de sus dueños, que han sido decapitados. Fanta palidece y se desploma. Fanto sale del lugar tratando de no pisar las cabezas y en tono burlón le dice a Fanta que es su “ídolo bello” a quien humilde adora.

Los **temas** de *Amores sin cabeza* son la infidelidad y la venganza. Para determinar los temas se emplearon procedimientos, basados en indicadores directos e indirectos. De los directos, las isotopías de maniquí: maniquiquina, autómatas, mímica, sirven para describir a los muñecos inanimados que son los dos personajes que intervienen en la obra; mientras que traje talar, ropa y bonete de magistrado, relacionan la venganza de Fanto con un acto de justicia. Las palabras clave: no, que me importa, ni monigote, ni arlequín, indicaron la personalidad del maniquí hombre. Las palabras testigo: rivales, cabezas,

dueños, decapitados, confirmaron el sufrimiento que sufrió el maniquí hombre al ser engañado y burlado por su mujer y la decisión que tomó Fanto de vengarse. Los tópicos literarios: mujer coqueta, mujer amante, hombre indiferente ante la traición y venganza del hombre, determinaron los temas: infidelidad y venganza.

Como indicadores indirectos, se pudo determinar que *Amores sin cabeza* tiene cualidades sugestivas derivadas del uso de la imagen y el símbolo. Fanto es comparado con un “Fantoche”, para indicar que es un títere burlado. Fanta es comparada con “Fantasía” por su comportamiento y actitud ante la vida, ya que vive con ilusión, diversión, lujuria, indiferencia, galanteo y superficialidad. El “sinsombrerismo” es un simbolismo de la fidelidad.

Los **personajes** de *Amores sin cabeza* son: Fanta (Fantasía), Fanto (Fantoche) son personajes primarios porque son los que actúan en la obra, y redondos por el cambio que tienen sus vidas. La voz femenina que aparece al final de cada tiquismiquis (a veces llorosa, a veces firme y autoritaria y otras suelta y festiva) es un personaje primario pero ausente, el pajarito mecánico (que salta, sacude las alas y trina) y el perrito de juguete (más perro que pelo) y un gato (que maúlla) son personajes secundarios y planos.

Los personajes más relevantes son:

Personaje coral: En *Amores sin cabeza* se da una situación especial con el personaje correspondiente a una voz femenina, que sin ser en sí un coro, llena una función equivalente:

UNA VOZ FEMENINA
Yo tu edénica,
tu júbilo,
tu éxtasis...

Personajes autómatas:

Fanta se recobra, pasea las pupilas de un lado a otro, los maniquís duermen con los ojos abiertos...

Por último, en el primer y quinto tiquismiquis, respectivamente:

El pajarito de la jaula de oro, salta, sacude las alas y trina.

Y la sigue un perrito de juguete. Más pelo que perro.

El **modelo estructural** de *Amores sin cabeza* está conformado en diferentes partes ordenadas de la siguiente manera:

Presentación de los personajes
Presentación del escenario en prosa poética en cursiva
Primer tiquismiquis: escrito en prosa poética en cursiva con un parte escrita en verso
Segundo tiquismiquis: escrito en prosa poética en cursiva con un parte escrita en verso
Tercer tiquismiquis: escrito en prosa poética en cursiva con un parte escrita en verso
Cuarto tiquismiquis: escrito en prosa poética en cursiva con un parte escrita en verso
Quinto tiquismiquis: escrito en prosa poética en cursiva con un parte escrita en verso
Sexto tiquismiquis: escrito en prosa poética en cursiva con un parte escrita en verso
Séptimo tiquismiquis: escrito en prosa poética en cursiva con un parte escrita en verso
Octavo tiquismiquis: escrito en prosa poética en cursiva con un parte escrita en verso
Noveno tiquismiquis: escrito en prosa poética en cursiva con un parte escrita en verso

En el modelo estructural primero se menciona la presentación de los personajes. Segundo, la presentación del escenario y tercero, el relato de la obra. La fantomima consta de nueve tiquismiquis escritos en prosa poética y al final una parte escrita en versos combinados en tetrasílabos y trisílabos. No hay acotaciones ni diálogos, sólo un narrador omnisciente que va relatando los hechos. Los personajes son seres inanimados que usan un lenguaje quinésico.

Muestra de **estructura por repetición** en esta fantomima son cuatro estribillos.

El primer estribillo que aparece en esta secuencia es, anafórico, compuesto de dos frases colocadas al principio, en medio y al final de un párrafo, con ciertas variantes:

*Es un maniquí, un maniquí...
Trae en la mano un sombrero de hombre que va a colgar en la capotera,
pero al pasar frente al reloj se detiene.
¿Qué la detiene?...*

***Mueve la cabeza de un lado a otro al compás del péndulo.
De un lado a otro, de un lado a otro... su cabeza de muñeca...***

*¿El péndulo o la capotera?....
Duda...
¿La capotera, primero, y el péndulo después?...
No se decide...*

Mueve la cabeza de un lado a otro, de un lado a otro...

*Atajar el péndulo, suprimir el tiempo y después colgar el sombrero que
trae en la mano...*

*El primer paso, parar la marcha de todos los relojes del mundo.
Gozar de la existencia, sin la tiranía de los cronómetros, de las horas, los minutos, los segundos...
Se decide... hay que empezar alguna vez la vida sin tic-tac...
Alarga el brazo rígido y con la mano horriblemente blanca de maniquiquí, detiene el péndulo. Sólo su cabeza se mueve, momentáneamente,
de un lado a otro, de un lado a otro.
[...]*

El segundo estribillo repetido dos veces es una complexión colocadas al principio y al final de un párrafo:

*FANTA, maniquí de **maniquiquí y solo maniquí**
-títere, no... -monigote, no... fantoche, no... -pelele, no... -pupeta, no...
-**maniquiquí y solo maniquiquí**, por no llamarla maniquiquina-,
[...]*

El tercer estribillo, anafórico es repetido dos veces e invertido al final:

***Fanto va y viene, entra y sale, cuelga las "preciosas prendas" en la capotera.**
Fanto entra y sale, va y viene, sigue adornando la capotera.
[...]*

El cuarto estribillo es idéntico en sus dos apariciones, y es una complexión por su colocación:

*...**lona, sudor y tizne**, en la capotera y sale por lo izquierda silbando alegremente.
FANTO entra por la derecha, vestido de jefe de estación de ferrocarril, revisa algunos papeles que trae con él, enciende su pipa, estornuda, una vez, otra vez, tres veces, y hasta entonces para mientes en la gorra que cuelga en la capotera.
Rabiosamente la arranca, la deja caer, la pisotea, la recoge con la punta de los dedos, como si le diera asco, **lona, sudor y tizne** y llevándola así, colgada de los dedos, desaparece por la derecha.*

El **cierre del texto** es sorpresivo, porque pareciera que Fanto, el personaje burlado, fuera a aceptar la infidelidad de su mujer y quedarse callado; pero no es así, ya que Fanto se venga de una manera sutil, decapitando silenciosamente a los amantes de ésta. Al final se ve su satisfacción al decir "¡Ídolo bello a quien humilde adoro!" Lo más sorprende del cierre del texto es que Fanto, quien nunca ha hablado, aquí si lo hace en señal de liberación, con lo que deja de ser un títere, un monigote, un pelele, para actuar como un ser humano que goza de dignidad. La fantomima tiene la peculiaridad de mantener una línea de ascenso

y descenso continuo a lo largo de la trama, pero al final comienza a darse un estado de tensión muy fuerte, por lo que tiene una articulación climática.

El **léxico** de *Amores sin cabeza* es un caso especial, porque un narrador omnisciente cumple el papel de relatar la trama. Usa un lenguaje elegante y refinado para describir los objetos: “Ambiente de marquetería, incrustaciones, esmaltes, abanicos de plumas, bibelots, sillas, mesas y muebles nacarados. Paredes recubiertas de telas adamascadas”. Expresa con una habilidad extraordinaria los movimientos y los sentimientos de los personajes por medio de un léxico culto: “nunca se vio un maniquí más bello”, “De un lado a otro, de un lado a otro... su cabeza de muñeca”, “Levantando con su mano de muñeca su traje malva de media cola.” El autor emplea palabras inventadas que las coloca en grupos de palabras que a veces resultan incoherentes, ejemplos son: “innúmera”, “orgeastica”, “décola”, “abscóndita”, “blido”, “amuteba” y “flérída”.

El autor usa como recurso una voz femenina que habla para completar el sentido de lo que transmite el narrador, y darle así, unidad a la obra. El léxico que emplea esta voz corresponde a los sentimientos de por qué Fanta actúa de determinada manera con su marido. Estos grupos de palabras ordenados a manera de letanías en los tiquismiquis, tratan el tema específico de cada uno de estos, y muestran el sentir de una mujer vacía y de baja autoestima: “Yo tu autómeta,/tu péndulo,/tu hélice...”; “Yo tu lívida,/tu mínima,/tu inhábil “Yo tu pública,/tu frígida,/tu equívoca...”; “Yo tu chiflis,/tu hobby, /tu cursi...”

Esta fantomima hace uso de los **tropos**.

Ejemplos:

Perfumes idos. Retratos borrosos. Pátina dormida.³⁴

} METÁFORA
PURA

De pronto se oye un clarín. Se oye. Se oye. Se oye.

*Plazas de toros **de todas las Españas.***

*Están tocando: ¡Muerte! ¡Muerte! ¡Muerte!*³⁵

} SINÉC-
DOQUE

³⁴ El término real, que no aparece es “ambiente antiguo y descuidado”; el irreal es “perfumes desvanecidos; fotos veladas; metales que no se han limpiado ni pulido”.

³⁵ La expresión “de todas las Españas”, se refiere a “de todo el mundo hispano”; es decir, la parte “España” (en singular) alude al todo “mundo hispano”.

Luz sucia. Luz de fábrica. Luz con hambre. Luz con sed. Luz con hambre y sed de justicia.³⁶

} SINÉCDOQUE,
Y SINESTESIA

Fanta palidece y se desploma. Una serpiente sube por la capotera.³⁷

} METÁFORA
PURA

En el análisis de las **formas gramaticales** de *Amores sin cabeza* se hizo un conteo general de 974 sustantivos, 344 verbos y 186 adjetivos para comparar la frecuencia con que aparece cada una de estas categorías. Sobresalen los sustantivos porque la voz femenina que interviene a lo largo de toda la trama menciona sustantivos constantemente, a tal grado que vuelve una letanía su parlamento. Eso le da a la obra períodos cadenciosos con un ritmo lento y supuestamente relajante, pero la insistencia repetitiva hace que se genere un estado de tensión y desesperación. “Yo tu innúmera,/ tu múltiple,/ tu vértigo...” y así sucesivamente hasta doce o diecinueve veces. En las acotaciones es manifiesto el uso de sustantivos y adjetivos para describir las escenas y los vestuarios de los personajes. Eso enriquece la descripción de los acontecimientos que se dan en la trama, la que por momentos hasta sugiere un estado contemplativo. Debido a que los personajes no hablan, los movimientos son indispensables en los personajes para indicar lo que quieren decir y hacer. Eso hace que el autor recurra a los verbos: “Atajar el péndulo, suprimir el tiempo y después colgar el sombrero que trae en la mano...”, “Luego va hacia la capotera, cuelga el sombrero y sale por la izquierda, no sin volver a ver con arresto de autómata”.

En cuanto a **uso de la sintaxis**, Asturias utiliza un orden lógico generalmente en las oraciones de las acotaciones:

³⁶ La sinécdoque reside en que la “luz”, como “parte” de la fábrica (o la estación ferroviaria), es usada para hacer referencia a ésta, como un todo. La sinestesia ocurre cuando el término “luz” se asocia con expresiones con las que sensorialmente no puede lógicamente asociarse: “con hambre”, “con sed”, “con hambre y sed de justicia”, pues la luz corresponde al campo sensorial de la vista; el hambre y la sed, a sensaciones vitales; y el hambre y sed de justicia, a una “sensación” o deseo espiritual. El conjunto sirve para referirse a una estación ferroviaria sucia, en la que pagan mal y tienen insatisfechos a los empleados.

³⁷ El término real que no aparece es “el mal (que está asociado a la infidelidad de Fanta)”, y el imaginario, a “una serpiente (que sube por la capotera)”.

Ambiente de marquetería, incrustaciones, esmaltes, abanicos de plumas, bibelots, sillas, mesas y muebles nacarados. Paredes recubiertas de telas adamascadas. Cataratas de encajes y madroños, los cortinados de las puertas, a derecha e izquierda.

El autor emplea oraciones elípticas en los diálogos para sugerir una idea subyacente:

“Yo tu búscame, /tu sígueme, /tu déjame...” “–Sala muy amplia de estilo rococó”, “–FANTA entra por la puerta de la izquierda, peinada y vestida como las enamoradas románticas de las tarjetas postales.”

El uso del hipérbaton permite estimular el interés del lector sobre la trama:

De una manotada, Fanto echa todas las piezas del ajedrez por tierra y con el sombrero en la mano sale por a derecha.

Esta fantomima hace uso de las **figuras de dicción**.

Ejemplos:

<i>Al fondo, al centro, un gran reloj antiguo. El péndulo va y viene, va y viene, va y viene...</i>	}	GEMINACIÓN
<i>Es un maniquí, un maniquiquí...</i>	}	PARÁGOGE
<i>Gozar de la existencia, sin la tiranía de los cronómetros, de las horas, los minutos, los segundos...</i>	}	CLÍMAX
<i>FANTO, chisgarabis-bis-bis-bis, no... –estantigua-gua-gua-gua, no...</i>	}	JITANJÁ- FORA

Las **figuras de pensamiento** son el recurso más empleado por el autor.

Ejemplos:

<i>Se turba, se interrumpe, pierde el ritmo de sus movimientos de maniquí, al encontrarse con otro sombrero de copa [...]</i>	}	ETOPEYA
<i>Sala muy amplia de estilo rococó. Alfombras sedosas. Se pegan a los pies para robarse el ruido de los pasos. Ambiente de marquetería, incrustaciones, esmaltes, abanicos de plumas, bibelots, sillas, mesas y muebles nacarados. Paredes recubiertas de telas adamascadas. Cataratas de encajes y madroños, los cortinados de las puertas, a derecha e izquierda</i>	}	TOPO- GRAFÍA
<i>FANTA entra por la puerta de la izquierda, peinada y vestida como las enamoradas románticas de las tarjetas postales.</i>	}	PROSOPO- GRAFÍA

<i>Alza y baja los hombros (¡qué me importa!)... alza y baja los hombros (¡qué me importa! ... ¡qué me importa!)...</i>	} RETICENCIA PARÉNTESIS EXCLAMACIÓN
<i>Arrogante, pálida, levantando con su mano de muñeca su traje malva de media cola, sale por la izquierda.</i>	} RETRATO
<i>...se santigua. Miedo santo. Le tiemblan las piernas.</i>	} PARADOJA
<i>Fanto repentinamente animado como un juguete al que le vuelve la cuerda,</i>	} SÍMIL
UNA VOZ FEMENINA ³⁸	}
Yo tu edénica, tu júbilo, tu éxtasis...	
Yo tu bíblica, tu adánica, tu transfuga...	
Yo tu mítica, tu pérfida, tu insólita...	
Yo tu crótalo, tu víbora, tu sérpens...	
Yo tu innúmera, tu múltiple, tu vértigo...	
Yo tu víscera, tu sístole, tu diástole...	
Yo tu pómulos, tu cóndilo, tu húmero...	
Yo tu tuétano, tu médula, tu vértebra...	
	(F. PENSAMIENTO) CONGERIES RETICENCIA PARADOJA

³⁸ El mensaje de la voz femenina que aparece hablando al final de cada tiquismiquis está formada por grupos rítmicos, ordenados en estrofas. Puede observarse que, en todos los casos, hay ausencia del verbo ser: "yo soy...", por lo que se genera la figura denominada elipsis. Además de esta figura, se encuentran otras: la anáfora, por la repetición de la misma palabra al principio de versos sucesivos; congeries, por la enumeración caótica; reticencia, por cortar bruscamente la enunciación con los puntos suspensivos; y paradoja, por emplear frases que implican contradicción. Estos versos tienen, más que todo, una función fónica y rítmica, ya que el predominio de palabras esdrújulas contribuye a la energía, eufonía y cadencia de la expresión.

El análisis del **sonido en poesía** permitió encontrar la rapidez rítmica en la obra, al localizar aliteraciones, onomatopeyas, armonías vocálicas y entonaciones. Ejemplos:

<i>No presume, pero... rivales con él... jajaja...</i>	} ONOMATOPEYA
<i>Al fondo, al centro, un gran reloj antiguo. El péndulo va y viene, va y viene, va y viene...</i>	} VOCÁLICA
<i>A paso de ganso vuelve a atravesar la escena y desaparece por la derecha.</i>	} ALITERACIÓN (S) Y (V)
<i>Bonete de magistrado del más alto tribunal de la tribu humana,</i>	} HIPOGRAMA

Al analizar el **aspecto gráfico** se identificaron las distribuciones gráficas:

Iconismo gráfico:

Fanto apunta su escopeta de dos bocas hacia la percha donde cuelga el sombrero de cazador, blanco, inocentón, voluminoso...

Apunta... apunta... apunta...

Se oyen bramidos de fieras...

Apunta... apunta...

Los versos de este fragmento, que aparecen en el octavo tiquismiquis, intentan representar casi pictóricamente una escopeta, relacionándola con el pensamiento y acción del personaje Fanto.

Los **deícticos de persona** en esta fantomima aparecen en las acotaciones en tercera persona: “Fanto sale por la derecha con los dos sombreros de copa, el cabello en desorden, la corbata suelta, las bocamangas del frac vomitando los puños.” La intervención de la voz femenina, habla en primera persona del singular: “Yo tu práctica, / tu empírica, / tu lógica...”

Respecto a **deícticos de tiempo y lugar**, en esta fantomima se encuentra sólo uno: el deíctico de lugar “allí” que aparece al mencionar la sala. Este deíctico sirve para indicar en dónde se lleva a cabo la escena.

Mediante **actos del habla**, los personajes de esta fantomima tienen la capacidad de influir sobre los demás por medio de informaciones. Ejemplos de actos de habla son:

Información: La voz femenina, que es la única comunicación clara y perceptible dentro de la obra por momentos, pareciera que hace una petición, pide una disculpa, o hace un ruego; pero no es así, esta voz femenina cumple el papel de informar sobre los sentimientos de Fanta:

Yo tu límite, / tu lúcida, / tu efímera...

Yo tu fórmula, / tu cómoda, /tu fácil...

Yo tu déjame, / tu búscame, / tu sígueme...

La **intertextualidad** en esta obra es significativa porque muestra tres ejemplos buenos. Uno es la relación de *Amores sin cabeza* con uno de los libros más antiguos de la literatura, la Biblia, y otro es la relación de una de las obras que marca el cambio de la literatura tradicional a la literatura contemporánea, el *Ulises* de James Joyce.

Una referencia intertextual en *Amores sin cabeza* es bíblica, la representación del pecado por medio del árbol del bien y el mal. Las isotopías: la capotera, el árbol, los sombreros, el fruto prohibido, la serpiente en la capotera, la serpiente en el árbol; son muestras en el siguiente ejemplo:

GÉNESIS DE LA BIBLIA	AMORES SIN CABEZA DE ASTURIAS
Y Dios impuso al hombre este mandamiento: "De cualquier árbol del jardín puedes comer, más del árbol de la ciencia del bien y del mal no comerás, porque el día que comieres de él, morirás sin remedio" (Génesis 2,16).	Al entrar descubre el sombrero en la capotera (un pájaro sin plumas en la rama de un árbol sin hojas)... (6:766).
Respondió la mujer a la serpiente: "Podemos comer del fruto de los árboles del jardín. Mas del fruto del árbol que está en medio del jardín, ha dicho Dios: no comáis de él, ni lo toquéis, sopena de muerte". Replicó la serpiente a la mujer: "De ninguna manera moriréis..." (Génesis 3,2).	En lo más desesperante de su risa de colegiala, empiezan a caer de los sombreros y tocados que cuelgan de la capotera, las cabezas de sus dueños, todos decapitados. Fanta palidece y se desploma. Una serpiente sube por la capotera (6:791).

Muy probablemente, Miguel Ángel Asturias se inspiró en la obra *Ulises* de James Joyce (1922) al crear su fantomima *Amores sin cabeza*. Ejemplos de fragmentos de la obra de Joyce en el capítulo 15, dan prueba de ello:

ULISES DE JAMES JOYCE	AMORES SIN CABEZA DE ASTURIAS
ZOE: Las señoras primero, los caballeros después. (Cruza el umbral. Él da un brinco. En el perchero de cuernos de ciervo del vestíbulo, cuelgan un sombrero de hombre y un impermeable. Bloom se descubre pero, al verlos frunce el ceño, luego sonrío, preocupado... (74:465).	<i>Se turba, se interrumpe, pierde el ritmo de sus movimientos de maniquí, al encontrarse con otro sombrero de copa en la capotera (6:770).</i>
LA HONORABLE SEÑORA MERVYN TALBOYS: (en traje de amazona, sombrero duro, botas altas con espuelas, chaleco bermellón, guantes de ante a la mosquetera con embocaduras bordadas, larga cola del traje al brazo y fusta de caza con la que se azota constantemente las botas) (74:447).	<i>...la maniquiquina-, entra por la siniestra puerta, vestida de amazona, un único pecho descubierto, el otro oculto, antes se cortaba para poder hacer más fácil uso del arco y la flecha. (6:786).</i>
BLOOM: (con mocasines desgarrados y una escopeta enmohecida, de puntillas, a tientas, su descolorida cara, huesuda y barbuda, atisba a través de los cristales emplomados, y grita fuerte)... (74:487).	<i>FANTO asoma por la derecha, vestido de cazador de tigres, con una escopeta en las manos, muy andando a pasos contados y agachado, como si en la jungla persiguiera fieras,... (6:786).</i>
...Triste final de empleado de la Imprenta del Gobierno. (A través del aire veraniego silencioso en plata, el maniquí de Bloom, envuelto como una momia, baja rodando desde la escollera de Lion's Head a las violáceas aguas en espera.) EL MOMIMANÍQUÍ: ¡bbbblllllbbblblodschbg!... (74:491).	<i>FANTA, maniquí de maniquiquís y solo maniquí-títere, no...-monigote, no...-fantoche, no... -pelele, no... -pupeta, no... -maniquiquí y solo maniquiquí por no llamarla maniquiquina-... (6:786).</i>
... prisionero en el banquillo el sagrado beneficio de la duda. (Se presenta al tribunal un papel con algo escrito en el.) BLOOM: (en traje de corte) Puedo dar las mejores referencias... (74:446).	<i>...entra por la derecha en traje talar, ropa y bonete de magistrado del más alto tribunal de la tribu humana... (6:789).</i>

Similitud en el empleo de jitanjáforas:

JITANJÁFORA DE EUSEBIO BLASCO	JITANJÁFORA DE ASTURIAS
...Sun fáribum, sun faribén, maca tripitem sangasinén (88: 412).	<i>FANTO, chisgarabís-bis-bis-bis, no... - estantigua-gua-gua-gua, no... (6: 789).</i>

Por último, en lo que respecta a los **movimientos de las vanguardias**, puede señalarse que *Amores sin cabeza* presenta elementos del expresionismo y del creacionismo. Del expresionismo, hace uso de personajes deshumanizados, autómatas, sutilmente esperpénticos y por la distorsión sistemática de la realidad. Del creacionismo, en las letanías, hace uso precisamente de un juego de palabras que se unen de un modo incoherente: “yo tu útero, / tu óvulo, / tu trauma...”; hace uso de palabras nuevas, inventadas: “innúmera”, “orgeastica”, “décola”, “abscóndita”; y funde términos alejados entre sí, de imposible fusión, a la manera de la metáfora creacionista: “Yo tu débito / yo tu cónyuge, / tu adúltera...”

5.2.8 Gallo y Papagayo

El **título** de *Gallo y Papagayo* relaciona dos aves que forman parte de la tradición latinoamericana, ya que representan simbólicamente el machismo y la vanidad respectivamente. El gallo es un animal macho, envalentonado, representante del vigor físico fálico, y el papagayo es un ave de plumaje hermoso, que representa la elegancia.

El **argumento** de *Gallo y Papagayo* es el siguiente:

El papagayo expresa su deseo de ser gallo y el gallo el de ser papagayo. Deciden hacer un pacto ante don Exacto, reloj de piedra, y poner como testigos a los higos y el cacto. La gallina y la papagaya, que están presentes, no están de acuerdo con cambiar de pareja. El gallo declara que las hembras no opinan, ante lo cual la gallina contesta, que “tampoco se inclinan”. La gallina manifiesta que prefiere a su gallo.

Don exacto observa que más que pacto lo que se da ahí es un pleito, y que es mejor que recurran al “Reloj de Rayo, Relámpago y trueno”. La gallina alerta que ese reloj los puede hacer ceniza.

La papagaya cuenta que el gallo “se guisa”, a lo que replica el gallo que esa es su desdicha: que lo comen en chicha.

El papagayo se asusta y dice que prefiere no ser gallo. La gallina defiende a su gallo al decir que ni tampoco su gallo quiere ser papagayo, porque se les diseca. Así que propone que todos se queden en su lugar: el gallo en el gallinero, la gallina en el ponedero y los papagayos en su estaca.

El **tema** de *Gallo y Papagayo* es la lucha de género. Para determinar el tema se hizo uso de indicadores directos e indirectos. De manera directa, las isotopías de gallo: espolones picotazos, golpes de espuela, testa, cresta, muestran la personalidad de esta ave, como machista. Las isotopías de papagayo: cuello de cuerno, plumas medialuna, talle de corniculata, cabeza de oro, lengua de charol, muestra la personalidad de esta ave que es vanidoso. Las palabras clave: un pacto, testigos y pleito, indican que se va a llevar a cabo una negociación. Las palabras testigo: quiero ser gallo, yo papagayo, insultas, no opinan, la especie, gente de parla y gente de canto, muestran la discusión que se da entre los personajes por defender su especie y lograr sus propósitos: los machos quieren poseer a la hembra del otro, a lo que éstas se oponen. Los tópicos literarios: superioridad del macho, la gallina hace valer su especie, sirven a la determinación del tema: lucha de género.

Los **personajes** de *Gallo y Papagayo* son: el Gallo, el Papagayo (parlanchín), la Gallina (pomposa de pluma) y la Papagaya (papandorra), personajes primarios, y Don Exacto (girasol de piedra, reloj de sol), los higos y el cacto (testigos), personajes secundarios. Dentro de los personajes tipo se menciona:

Personaje antagonista: La gallina pomposa de pluma que se opone en todo en lo que no está de acuerdo, con tal de hacer valer sus derechos:

- ¿Gallo o Papagayo?
- no me da lo mismo– clocleó la Gallina...
- ¡Las hembras no opinan! –clarisoltó el Gallo.
- ¡Tampoco se inclinan! –chilló la Gallina.

El **modelo estructural** de *Gallo y Papagayo* está conformado en una parte, ordenada por diálogos:

Diálogo en prosa poética

La presentación de los personajes no aparece en el texto. Los nombres de los personajes no están anunciados al principio de cada intervención. El diálogo entre cuatro aves, está escrito en prosa poética. Se observa la presencia de oraciones cortas y oraciones largas, propias del vanguardismo.

Estructura por repetición: esta fantomima no tiene estribillos.

El **cierre del texto** corresponde a un final sorpresivo, porque al final de la trama se hace lo que la gallina dispone, pues pone a cada uno en el lugar en donde debe habitar. La obra tiene una articulación climática porque se mantiene en un estado de tensión permanente a lo largo de trama.

El **léxico** en esta fantomima sirve para indicar que los personajes de la obra son aves. Se muestra el vocabulario usado por el gallo, la gallina, el papagayo y la papagaya, “pacto, pacto, pacto”, “da-da-da-da” (expresión del dadaísmo), “kikiriki”, clocleó y kikiricó, vocablos que simulan el habla de estas aves. Las expresiones “el gallo se guisa” y “me comen en chicha”, son vocablos que ubican la obra en un ambiente de pueblo, en donde se acostumbra hacer esos platillos típicos. Dentro de todo ese ambiente, vale la pena destacar el vocabulario descriptivo que usa el autor para referirse a los personajes: “moviendo sus plumas como un abanico color de canela, entre las doradas plumas”.

Esta fantomima hace uso de los **tropos**.

Ejemplos:

¡**Reloj de Sol**, eso soy –dice don Exacto–,
un dedo de *sombra* que avanza y asombra y nunca se cansa...³⁹ } SINÉDO-
 QUE, Y
 METÁFORA
 IMPURA

En el análisis de las **formas gramaticales** de *Gallo* y *Papagayo* se hizo un conteo general de los 147 sustantivos, 66 verbos y 26 adjetivos. En este caso la constante repetición de sustantivos le da movimiento a la obra, ya que tal y como lo indica Bousoño, la abundancia de una categoría gramatical contribuye

³⁹ La sinécdoque radica en que para hacer referencia al “reloj de sol”, como conjunto, se hace uso de su “sombra”, como una “parte” de éste. En la metáfora, el término real es, el reloj de sol”, y el término imaginario “un dedo de sombra que avanza y asombra y nunca se cansa...”

a dar movimiento. Los verbos influyen en este caso, también, a dar movimiento a la obra, ya que en las intervenciones de los personajes hay muchos verbos que le dan dinamismo a la trama, por las discusiones que se llevan a cabo en los diálogos. “Señor parlanchín... no soy Papagaya, ni soy Papanatas, ni soy Papahigos, ni soy Papanada”, “sin parloteo, qué feo, que feo...”, “que de aquí yo salgo, Gallo,Gallo,Gallo...”, estas son una muestra de reiteración en los diálogos.

En lo que corresponde a **uso de la sintaxis**, Asturias generalmente utiliza un orden lógico en las oraciones de los diálogos:

–¡Decires... decires... –terció Papandorra con lengua de lata–, mi gran papagola, mi pluma, mi cola, no son de espolones ni de picotazos, y es a picotazos y a golpes de espuela que procede el Gallo cuando se arrebatá!

El autor emplea oraciones elípticas en los diálogos para sugerir una idea subyacente:

–¡Yo quiero ser Gallo! –dijo el Papagayo.

El uso del hipérbaton permite estimular el interés del lector sobre la trama:

–No se ponga en trance, señora Gallina, no se ponga en trance, que mi Papagayo, me pesa el decirlo, es más que su Gallo.

Esta fantomima hace uso frecuente de las **figuras de dicción**.

Ejemplos:

...esperando que alguien [con] el ¡daca!... ¡ daca! ..., le pida la pata!	} PARANO- MASIA
clocleó la Gallina pomposa de pluma– no me da–da–da–da–da...	} JITANJÁFORA
¡Que sea en el acto, ante don Exacto... pacto, pacto, pacto.	} EPÍFORA GEMINACIÓN
– ¿Ante don Exacto?, que sea en el acto, pacto. pacto, pacto...	
...entre las doradas plumas amarillas y las negras, negras, de azabache vivo, y las verdes, verdes, y las azulencas de un azul esquivo.	} POLIPTOTON Y GEMINA- CIÓN

Las **figuras de pensamiento** son el recurso más empleado por el autor.

Ejemplos:

... y estos papandorros, lindos y pedorros, en la estaca, **como** centinelas.

} SÍMIL

– ¡**Señora Gallina!** –saltó Papagayo.

} PERSONIFICACIÓN O PROSOPEYA

Girasol de Piedra, que es Reloj de Sol...

} RETICENCIA

El análisis del **sonido en poesía** permitió encontrar la rapidez rítmica en la obra, al localizar aliteraciones, onomatopeyas, armonías vocálicas y entonaciones. Ejemplos:

... –terqueó la Gallina–, **el kikiriki**

} ONOMATOPEYA

– ¡insultas a la **Papagaya**, la gran **Papandorra** que **hará con tu Gallo**, **pollos arcoiris**, sin tanta **camorra ni papaloteo!**

} ARMONÍA VOCÁLICA

– No se **ponga** en trance, señora Gallina, no se **ponga** en trance, que mi **Papagayo**, me **pesa** el decirlo, es más que su Gallo.

} ALITERACIÓN (C) Y (P)

– ¡**Yo quiero ser Gallo!** –dijo el Papagayo.

– ¡**Y yo Papagayo!** –le contestó el Gallo.

} ENTONACIÓN

En el **aspecto gráfico**, se identificaron las siguientes distribuciones gráficas:

– ¡Yo quiero ser Gallo! –dijo el Papagayo.

– ¡Y yo Papagayo! –le contestó el Gallo.

– Hagamos un pacto...

– ¡Que sea en el acto, ante don Exacto... pacto, pacto, pacto.

– ¿Ante don Exacto?, que sea en el acto, pacto. pacto, pacto...

¿Y como testigos? preguntó el Gallo.

– Los higos y el cacto –dijo el Papagayo– , ante don Exacto, Girasol de Piedra, que es Reloj de Sol...

[...]

– No se ponga en trance, señora Gallina, no se ponga en trance, que mi Papagayo, me pesa

el decirlo, es más que su Gallo.

– ¿Detalles?

– Detallo. Su cuello de cuerno rebosando plumas, medialuna el talle de corniculata, su cabeza

de oro que corona el aire, de charol su lengua...

– ¡Prefiero mi Gallo!

– En amor es ciego...

– Más yo lo prefiero, testa bajo cresta y al salto la fiesta...

El vacío topográfico en esta fantomima se da en todo el texto. La intención es demostrar el comportamiento de estas aves, el gallo y las gallinas que por momentos cacarean continuamente y a veces cacarean lentamente, hasta

quedarse calladas, para luego volver a cacarear. Los papagayos, lo mismo; por momentos emiten sonidos vocálicos y por momentos se quedan callados. Los versos largos representan la continuidad, los versos cortos, lo pausado, y los vacíos, el silencio.

Los **deícticos de persona**, aparecen en el diálogo cuando intervienen los personajes, que hablan en primera persona: "¡Yo quiero ser Gallo!", de primera persona a segunda persona del singular: "¡Señora Gallina! –saltó Papagayo", "No se ponga en transe, señora Gallina,..."

Deícticos de tiempo y lugar no aparecen en esta fantomima. El lugar no está explicado dentro del texto, aunque se intuye que los personajes están en un gallinero, en el patio de una casa o en el campo: "¡Tú en tu gallinero, yo en mi ponedero y estos Papandorros lindos y pedorros en la estaca..."

Mediante **actos del habla**, los personajes de esta fantomima tienen la capacidad de influir sobre los demás por medio de peticiones, informaciones y consejos.

Petición: El gallo y el papagayo piden cambiar de especie:

¡Yo quiero ser Gallo! –dijo el Papagayo,
–Y yo Papagayo! –le contestó el Gallo.

Información: Se informa cómo se come el gallo, y, más adelante, que el papagayo se diseca:

...El gallo guisa–se oyó la voz hueca de la Papagaya... que no se hace en chicha, pero se diseca...

Consejo: La gallina propone que hacer:

¡Tú en tu gallinero, yo en mi ponedero y estos Papandorros, lindos y pedorros, en la estaca,...

La **intertextualidad** en esta fantomima es evidente, pues se relaciona con los siguientes textos:

Similitud en algunos de diálogos:

En estas obras la similitud de diálogos es evidente en los personajes, que son aves en ambos casos:

CUCULCÁN DE ASTURIAS	GALLO Y PAPAGAYO DE ASTURIAS
Chinchirirín. – a la gallina de colores le voy acortar el pescuezo, ahora que está borracha, como se hace con los chumpipes (4:89).	– ¡Insultas a la Papagaya, la gran Papandorra que hará con tu Gallo, pollos arco iris, sin tanta camorra ni papaloteo! (6:759).

Las dos fantomimas de Asturias hablan de relojes de sol:

EL REY DE LA ALTANERÍA DE ASTURIAS	GALLO Y PAPAGAYO DE ASTURIAS
Hablarasambla, vasallo, el de la cara redonda, Reloj de sol en la cara,... (6:699).	Hagamos un pacto... –Que sea en el acto. ante don Exacto... pacto, pacto, pacto. ...ante don Exacto, Girasol de Piedra, que es Reloj de Sol... (6:759).

Por último, en lo que respecta a los **movimientos de las vanguardias**, puede señalarse que *Gallo y Papagayo* presenta múltiples elementos del dadaísmo, que se hacen manifiestos en las contradicciones derivadas de lo incoherente de la vida: “¡Yo quiero ser Gallo! / ¡Y yo Papagayo!”; en la ruptura del sentido de las palabras en favor del sonido: La gallina dice: “da-da-da-da-da”, “no soy Papagaya, ni soy Papanatas, ni soy Papaghigos, ni soy Papanada!”; y en la abundancia de los colores encendidos: “color de canela, entre las doradas plumas amarillas y las negras, negras, de azabache vivo, y las verdes, verdes, verdes, y las azulencas de un azul esquivo”. Además, en la libertad y la rebeldía de los personajes: “¡Las hembras no opinan! / ¡Tampoco se inclinan!”; y en la actitud irracional: “Insultas a la Papagaya, la gran Papandorra que hará con tu Gallo, pollos arco iris, sin tanta camorra ni papaloteo”.

6 VALORACIÓN FINAL

Luego del análisis detenido de las fantomimas, se puede emitir un juicio de valor.

Las fantomimas de Miguel Ángel Asturias son un reto a la inteligencia. No son obras comunes. Son obras creadas por el autor con un fin, el de incorporar a la literatura guatemalteca obras innovadoras con tendencias vanguardistas. Las fantomimas no son incomprensibles, como comentan algunos de sus lectores, sino de difícil interpretación.

Dadas las características de las vanguardias, estas obras requieren del lector un amplio conocimiento en los diversos ámbitos del saber. Es evidente que la intención del autor fue provocar en el lector un interés por la lectura de una manera diferente a la acostumbrada de expresar literalmente un acontecimiento. Debe tomarse en cuenta que la literatura de las vanguardias es dedicada a un grupo minoritario de lectores versados, y no del consumo popular. Asturias pretendió poner a prueba la imaginación y la erudición de sus lectores. Puso acertijos por resolver (simbolismos y cualidades sugestivas de la imagen), escribió metáforas irracionales, ilógicas, imaginarias, propias de esta corriente para crear en el lector aburrido de la lectura tradicional, un nuevo interés por la literatura, por medio de la aplicación de los cánones que promulgan las vanguardias.

Por consiguiente, la lectura de las fantomimas no debe hacerse de una manera rápida y pasiva, se requiere que sea atenta y repetitiva, de investigación, con un esfuerzo particular de análisis y con la mente abierta a descubrir y encontrar resultados sorprendentes e inesperados.

El lector debe estar dispuesto a seguir un proceso de tres etapas para llegar a comprenderlas: primero, leerlas; segundo, descubrir sus temas o contenidos; y, tercero, ver su representación –el actuar de los personajes– en la

imaginación. En este proceso, en la tercera etapa, el lector habrá ya percibido y disfrutado el carácter surrealista de las fantomimas.

Al avanzar en el estudio de estas obras, se puede ampliar un poco más este proceso: incluir una cuarta y una quinta etapas.

La cuarta etapa, puede consistir en ensayar la posibilidad de ponerlas en escena, para lo cual se debe estar consciente de que se trata de obras de teatro experimental y que, por lo tanto, su representación debe ser también experimental. Deberán, naturalmente, seguirse los lineamientos indicados por Asturias respecto a cómo representar el teatro actual.

La quinta etapa puede consistir en llevarlas al cine. En el artículo “Nace el cinematógrafo”, presentado en el periódico *El imparcial* el 17 de abril de 1926, Miguel Ángel Asturias se refiere a los hermanos Lumière:⁴⁰

El invento de los hermanos Lumière es hoy una religión, un credo [...] Lo que principiara sencillamente, sobre un lienzo cualquiera, es hoy, fuera de lo infantil, un complicado organismo que pone en juego los hallazgos de la fotografía, el talento de los escenógrafos y las intrigas literarias de los escritores.

Por consiguiente, esa posibilidad de llevarlas al cine ya estaba en la mente de Asturias.

Es oportuno señalar que particularmente en el análisis de las fantomimas, el género ocupa un punto relevante a tratar dado que, estas piezas pequeñas cada una, obras de teatro experimentales, no pertenecen a ningún subgénero determinado. Al hacer un estudio profundo, podría identificarse uno propio que sea adecuado para ellas, y poderlas así difundir.

Por último, hay que reconocer y apreciar el mérito que tiene Miguel Ángel Asturias en lo que se refiere al empleo de la expresión lingüística y literaria en las fantomimas.

⁴⁰ Lumière (hermanos), apellido de los dos hermanos franceses, Louis (1864-1948) y Auguste (1862-1954), inventores del cine, fabricantes de material fotográfico y pioneros en la realización cinematográfica.

7 CONCLUSIONES

Con las siguientes conclusiones se da respuesta al objetivo general y a los objetivos específicos planteados en el marco metodológico de este trabajo.

El método que propone Luján Atienza permitió establecer los rasgos estilísticos relevantes que caracterizan el *corpus* de las fantomimas.

Respecto a los marcos del texto

- a) Las fantomimas pertenecen al género dramático. Son obras que tienen una combinación de elementos de diferentes géneros, que las ubican en el teatro experimental de vanguardia. Del género dramático tienen acotaciones y diálogos; del narrativo, secuencia y consecuencia en sus narraciones. Utilizan diferentes formas de expresión: los diálogos son escritos en verso y las acotaciones son escritas en prosa poética. Son innovadoras en el ámbito guatemalteco en cuanto al uso de los recursos propios de esta corriente (caligramas, abundancia de metáforas, y otras características de las vanguardias). El empleo del surrealismo, el expresionismo, el futurismo, el creacionismo y el dadaísmo son, de las vanguardias, los movimientos que más se observan en las fantomimas.
- b) El nombre “fantomima” dado por Asturias a estas obras es la combinación de las palabras farsa y pantomima, para indicar su sentido y su carácter, que tienen algo de farsa y algo de pantomima. Cada una de las fantomimas lleva un título propio, simbólico, que corresponde a veces a un juego de palabras (Émulo: emulador: competidor, y Lipolidón: lípido: grasa); a los nombres de sus personajes principales (Al: artículo definido en árabe, y clasán, que contiene seis letras que aparecen en sacristán: Alclasán es sacristán); o a un

significado sugerente (en *El rey de la Altanería*, el Rey es considerado altanero).

Respecto a los elementos internos

- c) Las isotopías y tópicos literarios de las fantomimas permiten entender los temas que abordan éstas: 1. *Rayito de estrella*, dominación del hombre sobre la mujer; 2. *Émulo Lipolidón*, violencia, machismo y belleza de la mujer morena; 3. *Alclasán*, donjuanismo; 4. *El rey de la Altanería*, infidelidad conyugal; 5. *La pájara jitanjáfora*, elogio a Rafael Alberti, y mención a la China; 6. *La gallina de los huevos de oro*, falso multilateralismo; 7. *Amores sin cabeza*, infidelidad y venganza; y 8. *Gallo y Papagayo*, lucha por la equidad de género. Los temas son variados pero, en su conjunto, *Rayito de estrella*, *Émulo Lipolidón*, *Alclasán*, *El rey de la Altanería*, *Amores sin cabeza* y *Gallo y Papagayo* tienen como tema común las debilidades humanas; mientras que las fantomimas *La pájara jitanjáfora*, *La gallina de los huevos de oro* y *Émulo Lipolidón*, lo sociopolítico. Asturias, hace referencia a problemas de la sociedad, y los denuncia y manifiesta su preocupación por ellos, porque propugna por la equidad y por la consolidación de la nacionalidad.
- d) Los modelos estructurales de las fantomimas son por lo general basados en una combinación de acotaciones cortas y largas, y diálogos versificados. Algunos textos inician con la presentación de los personajes y otros entran directamente al discurso. Las fantomimas que se acercan más al teatro, por sus modelos estructurales, son *El rey de la Altanería* y *Amores sin cabeza*. En cuanto a estructuras por repetición, el autor emplea hábilmente el recurso de los estribillos. En algunos textos la aparición de estos es limitada, casos en los que el mismo estribillo aparece dos o tres veces a lo largo de la trama, alternadamente o secuencialmente; mientras que en otros, se dan secuencias de varios estribillos, que cambian a medida que progresa el discurso. Este es un medio que aplica cuidadosamente el autor para darle

unidad y equilibrio a los textos. En el cierre de sus textos, algunas fantomimas tienen finales sorprendidos, como en el caso de *Alclasán*, *El rey de la Altanería*, *Amores sin cabeza* y *Gallo y Papagayo*; mientras que otras, finales explícitos, como en *Émulo Lipolidón*, *La pájara jitanjáfora* y *La gallina de los huevos de oro*. *Rayito de estrella* tiene un final entre abierto y explícito.

- e) En cuanto al manejo del lenguaje, Asturias usa como instrumento la palabra. Por medio de los vocablos construye realidades e irrealidades. Las palabras además de significar sugieren un acto y declaran el interior anímico del autor, quien, en ocasiones, se convierte en un creador de la palabra, cuando inventa los nombres de sus personajes como “Hablarasambla”, “Estiercoliflor” o “Dondingo Miramitoso” “amuteba”, “blido”, “flerida”. En otras circunstancias, hace uso magistral de jitanjáforas, como en *La pájara jitanjáfora* (“pinpon para bala y timnalo”) o en *Amores sin cabeza* (“...chisgarabis-bis-bis-bis, no... –estantigua-gua-gua-gua, no...”).
- f) Las fantomimas se caracterizan por la abundancia y repetición de figuras de dicción y de figuras de pensamiento, con las que el autor realiza sus textos. Asturias las emplea para darles una calidad estética de gran lirismo a las obras y volverlas, por momentos, juegos interminables de sugerencias humorísticas, irreales, caóticas o grotescas.
- g) El autor utiliza los recursos morfológicos, como la abundancia o la combinación acertada de sustantivos, verbos o adjetivos, para darle al discurso un ritmo fundamentalmente dinámico, que alterna con períodos de calma y equilibrio. Los recursos sintácticos se observan en el orden de las oraciones y en el uso del hipérbaton. En las acotaciones las oraciones son secuenciales, de sujeto, verbo y predicado, sintaxis que ofrece un descanso al lector después de la energía y movimiento que provocan los verbos que las preceden. En los diálogos, el uso del hipérbaton es frecuente y notorio, con la intención de estimular el interés del lector sobre la trama.

- h) Las onomatopeyas, aliteraciones, entonaciones e hipogramas muestran la dimensión fónica utilizada por el autor para darles sonoridad y entonación a sus textos, con la intención de mostrar los estados anímicos de los personajes.
- i) La analogía de los sonidos ayuda a asentar el ritmo, lo mismo que los estribillos, ya que estos marcan en parte el ritmo acelerado o equilibrado de las fantomimas a lo largo de la trama.
- j) El autor hace uso del caligrama en algunas fantomimas con gran soltura e ingeniosidad, como en *Émulo Lipolidón* (con una bandera) y en *Amores sin cabeza* (con una escopeta).
- k) La intertextualidad está presente en las fantomimas, por un lado, en la identificación su estilo lingüístico con el de otras obras del autor, y, por otro, en la inclusión de temas, personajes simbólicos y fragmentos relacionados con obras de otros autores.
- l) Los rasgos estilísticos más relevantes y propios de las fantomimas son: la aplicación de anagramas en los títulos y en los nombres de los personajes de cada obra (inclusive en la misma palabra “fantomima”); la aparición de vocablos y jitanjáforas inventados por el mismo autor; el uso abundante de tropos (metáforas), figuras de dicción y figuras de pensamiento, para dar énfasis a las ideas o a los sentimientos que quieren expresarse; el fuerte uso del ritmo en el discurso, para impregnarle dinamismo a las obras; y su sonoridad, estructurada con base en aliteraciones, armonías vocálicas, onomatopeyas y entonaciones, para proporcionar una dimensión eufónica a su lectura.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA Y DE OTRAS FUENTES

Obras de Miguel Ángel Asturias

1. ASTUR IAS, Miguel Ángel. *El Alhajadito*. 7ª edición. Buenos Aires: Editorial Losada, S. A., 1994.
2. _____. *El Señor Presidente*. Guatemala: Editorial Universitaria, 1969.
3. _____. *Hombres de Maíz*. Guatemala: Editorial Piedra Santa, S. A., 1991.
4. _____. *Leyendas de Guatemala*. 7ª edición. Buenos Aires Editorial Losada S. A., 1989.
5. _____. *Poesía Sien de alondra*. Buenos Aires: Argos, 1949.
6. MENÉNDEZ DE PENEDO, Lucrecia (Coordinadora). *Miguel Ángel Asturias. Teatro*. Edición crítica. Colección Archivos, 50. Madrid: Unigraf, S. L., 2003.

Teoría sobre Estilística

7. AGUADO-ANDREUT, Salvador. *En torno a un poema de Juan Ramón Jiménez*. Guatemala: Imprenta Universidad, 1967.
8. ALONSO, Amado. *Materia y forma en poesía*. 3ª edición. Madrid: Gredos, S. A., 1969.
9. ALONSO, Dámaso. *Poesía española, ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Editorial Gredos, 1950.
10. ALONSO, Martín. *Ciencia del Lenguaje y Arte del estilo*. 12ª edición. Madrid: Aguilar, S. A., ediciones, 1988.
11. BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. 5ª edición. Madrid: Editorial Gredos, S. A., 1970. Vols. 2.
12. CURTIOS, E. R. *Literatura europea y Edad Media latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
13. DE TORRE, Guillermo. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Ediciones Guadamarra, 1965.
14. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. *Introducción al comentario de textos*. 2ª edición. Madrid: Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1982.

15. FERNÁNDEZ H. Pelayo. *Estilística: estilo, figuras estilísticas, tropos*. 4ª edición. Madrid: Porrúa, 1979.
16. FOSTER, E. M. *Aspectos de la novela*. Madrid: Debate, 1983.
17. LÓPEZ CASANOVA, A. *El texto poético: Teoría y metodología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1994.
18. NAVARRO DURÁN, Rosa. *Cómo leer un poema*. Barcelona: Editorial Ariel, S. A., 1998.
19. NÚÑEZ RAMOS, R. *La poesía*. Madrid: Servicio de publicaciones de la universidad, 1992.
20. PARAÍSO, Isabel. *El comentario de textos poéticos*. Valladolid: Ediciones Jucar/Acena Editorial, 1988.
21. _____. *El verso libre hispánico: Orígenes y corrientes*. Madrid: Editorial Gredos, 1985.
22. _____. *Teoría de ritmo de la prosa aplicada a la hispánica moderna*. Barcelona: Planeta, 1976.
23. PFEIFFER, J. *La poesía. Hacia la comprensión de lo poético*. 3ª edición. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.
24. POZUELO IVANCOS, J.M. "Lírica y ficción", en *Teorías de ficción literaria*. Madrid: Araco/Libros, 1997.
25. RAIMOND, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.
26. REIS, C. *Comentarios de textos. Metodología y diccionario de términos literarios*. Salamanca: Ediciones Almar, 1979.
27. _____. *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Madrid: Editorial Gredos, 1981.
28. VIDELA, Gloria. *El ultraísmo*. Madrid: Editorial Gredos, 1963.

Teoría literaria

29. AGUIAR E SILVA DE, Víctor Manuel. *Teoría de la Literatura*. Madrid: Editorial Gredos, S. A., 1975.
30. _____ y Carlos Bousoño. *Seis calas en la expresión literaria española*. Madrid: Editorial Gredos, 1951.
31. ECO, Humberto. *La definición del arte*. Barcelona: Ediciones Destino, 2001.
32. GARCÍA BERRIO, Antonio y J. Huerta Calvo. *Los géneros literarios: Sistema e historia*. Madrid: Cátedra, 1992.
33. KAYSER, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 1992.

34. LIANO, Dante. *Visión crítica de la literatura guatemalteca*. Guatemala: Editorial Universitaria, 1997.
35. VERANI, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
36. WELLEK, René y Austin Warren. *Teoría Literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 1985. 2 Vols.

Teoría sobre Crítica literaria

37. DÍEZ BORQUE, José María. *Comentario de textos literarios: Método y crítica*. 20ª edición. Madrid: Editorial Playor, 1994.
38. GÓMEZ REDONDO, Fernando. *La crítica literaria del siglo XX*. Madrid: Editorial EDAF, S. A., 1996.
39. LÁZARO CARRETER, Fernando y Evaristo Correa Calderón. *Cómo se comenta un texto literario*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001.
40. LIANO, Dante. *La crítica literaria*. Guatemala: Editorial universitaria, 1980.
41. LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis. *Como se comenta un poema*. Madrid: Editorial Síntesis, S. A., 2000.
42. WELLEK, René. *Historia de la crítica moderna*. Madrid: Editorial Gredos, 1962.

Estudios sobre Miguel Ángel Asturias

43. ALBIZÚREZ PALMA, Francisco. *La novela de Asturias*. Guatemala: Editorial Universitaria, 1975.
44. ASTURIAS MONTENEGRO, Gonzalo. *Miguel Ángel Asturias: Biografía breve*. Guatemala: Editorial Cultura, 1999.
45. _____. *Miguel Ángel Asturias: Más que una biografía*. Guatemala: Artemis-Edinter, 1999.
46. CARRERA, Mario Alberto. *Biografías de siete grandes escritores guatemaltecos*. Guatemala: Editorial Artemis-Edinter, 1997.
47. _____. *Crítica*. Guatemala: Tipografía Nacional, 1984.
48. DE LEÓN BENITEZ DE MORENO, Aura Violeta (Catedrática) *Asturias, Saltimbanqui de la palabra*. Trabajo de los estudiantes del Curso Monográfico sobre un Autor Nacional, L6.11, Universidad de San Carlos de Guatemala, Facultad de Humanidades, Departamento de Letras, Jornada matutina, 2003.
49. GONZÁLEZ, Otto-Raúl. *Miguel Ángel Asturias el gran lengua la voz más clara de Guatemala*. Guatemala: Editorial Cultura, 1999.

50. MELÉNDEZ DE ALONZO, María del Carmen. *Pasión por la palabra*. Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes, Editorial Cultura, 2004.
51. MÉNDEZ DE PENEDO, Lucrecia (Coordinadora). *Actas del Coloquio Internacional: "Miguel Ángel Asturias, 104 años después"*. Guatemala: abrapalabra N° 35, 2003.
52. OLIVERO, Juan. *El Miguel Ángel que yo conocí*. Guatemala: Tipografía Nacional, 1997.
53. SIERRA FRANCO, Aurora. *Miguel Ángel Asturias en la literatura*. Guatemala: Editorial Istmo, 1969.
54. TOLEDO, Aída (Compiladora). *En la mansa oscuridad blanca de la cumbre*. Guatemala: Editorial Cultura, 1999.

Teoría sobre Lingüística y Semiología

55. ALARCOS LLORACH, Emilio. *Gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 1999.
56. DE SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Lingüística general*. Madrid: Alianza Editorial, S. A., 1995.
57. GIMATE-WELSH, Adrián S. *Introducción a la lingüística*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
58. GREIMAS, A. J. *La semiótica del texto*. 3ª edición. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 1983.
59. GUIRAUD, Pierre *La semiología*. Madrid: siglo veintiuno editores, S. A., 1972.
60. LÓPEZ MORALES, H. *Métodos de investigación lingüística*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1994.
61. SECO, Manuel. *Gramática esencial de la lengua española*. 4ª edición. Madrid: Espasa - Calpe, S. A., 1998.
62. SERRANO, Sebastià. *La Lingüística: Su historia y su desarrollo*. Madrid: Montesinos editor, 1992.

Teoría sobre el teatro

63. GARCÍA LORENZO, Luciano (Coordinador). *El personaje dramático*. Ponencias y debates de las VII Jornadas de teatro clásico español, organizadas por el Ministerio de Cultura. Madrid: Taurus ediciones, S. A., 1985.
64. SITO ALB, Manuel. *Análisis de la semiótica teatral*. Madrid: MEPSA, 1987.
65. STANISLAVSKI, Constantin. *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza Editorial, S. A., 1999.

Teoría sobre redacción

66. CASSANY, Daniel. *Construir la escritura*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 1999.
67. EL PAÍS. *Libro de estilo El País*. 15ª edición. Madrid: Ediciones El País, S. A., 1999.
68. PORTOCARRERO, Felipe y Natalia Gironella. *La escritura rentable*. Barcelona: S. M., 2001.
69. SERAFÍN, María Teresa. *Cómo redactar un tema*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 1997.
70. _____. *Cómo se escribe*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 1997.
71. VIVALDI, Gonzalo Martín. *Curso de redacción*. 20ª edición. Madrid: Paraninfo, S. A., 1986.

Obras literarias

72. CERLALC (Coordinadores). *24 poetas latinoamericanos*. México: CIDCLI, 1997.
73. DE MOLINA, Tirso. *El burlador de Sevilla*. Barcelona: Talleres Gráficos Soler, S. A., 1994.
74. JOYCE, James. *Ulises*. Barcelona: Editorial Lumen, S. A., 1984.
75. MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (coordinador) *Poema del Cid, anónimo*. 20ª edición. Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 1963.
76. VALLE INCLÁN, Ramón del. *Luces de Bohemia*. 17ª edición. Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 1985.

Diccionarios

77. ARMAS, Daniel. *Diccionario de la expresión popular guatemalteca*. 4ª edición. Guatemala: Editorial Piedra Santa. Guatemala, 1998.
78. ARMIÑO, Mauro. *Parnaso Diccionario Sopena de Literatura*. Barcelona: Editorial Ramón Sopena, S. A., 1972.
79. COTTEREL, Arthur. *Diccionario de mitología universal*. Barcelona: Editorial Ariel, 1988.
80. CHAVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1988.
81. GREIMAS, A. J. y J. Courtés. *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos, 1982.

82. GARCÍA-PELAYO y GROSS, Ramón. *Pequeño Larousse ilustrado*. México: Larousse, 1995.
83. GONZÁLEZ DE GAMBIER, Emma. *Diccionario de terminología literaria*. Madrid: Editorial Síntesis, S. A., 2002.
84. LAROUSSE. *Diccionario práctico: Sinónimos/Antónimos*. México: Ediciones Larousse, 1986.
85. LÁZARO CARRETER, Fernando. *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Editorial Gredos, 1990.
86. MOLINER, María. *Diccionario de uso del Español*. Madrid: Editorial Gredos, 1994.
87. PÉREZ-RIOJA, J. A. *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid: Editorial Tecnos, S. A., 1988.
88. PLATAS TASENDE, Ana María. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa-Calpe, 2000.
89. REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. 22ª edición. Madrid: RAE, 2001.

Revistas

90. ALBIZÚREZ PALMA, Francisco. "Tesario del Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala, 1965-1980." *Revista Letras de Guatemala*. Nº 3, 1984.
91. MELÉNDEZ DE ALONZO, María del Carmen. "Tesario del Departamento de letras de la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala, 1981-1990". *Revista Letras de Guatemala*. Nº 12-13, 1994.
92. MENÉNDEZ DE PENEDO, Lucrecia. "Las fantomimas barrocas y sombrías de Miguel Ángel Asturias". *Revista Letras de Guatemala*. Nº 8-9, 1991, p. 61.

Periódicos

93. ASTURIAS, Miguel Ángel. "Reflexiones: Las posibilidades de un teatro americano". *El Imparcial*, año noveno, Número 3,808, sábado 18 de junio de 1932, página 3.

Tesis

94. CANO ARREAGA, Jesús Heriberto. *Himno Nacional de Guatemala: Una visión estético-literaria*. Trabajo de tesis. Universidad de San Carlos de Guatemala, Facultad de Humanidades, Departamento de Letras, 2004.

95. DE LEÓN BENITEZ DE MORENO, Aura Violeta. *Aproximación al imaginario de Miguel Ángel Asturias en Sien de Alondra*. Trabajo de tesis. Universidad de San Carlos de Guatemala, Facultad de Humanidades, Departamento de Postgrado, Programa de Maestría en Letras, 2001.
96. MELÉNDEZ DE ALONZO, María del Carmen. *Raíz Desnuda de César Brañas: Una aproximación hermenéutica*. Trabajo de tesis. Universidad de San Carlos de Guatemala, Facultad de Humanidades, Departamento de Postgrado, Programa de Maestría en Letras, 2001.
97. MORENO MARTÍNEZ, Enán Francisco. *Mito, Ideas estéticas y denuncia en Clarivigilia primaveral*. Trabajo de tesis. Universidad de San Carlos de Guatemala, Facultad de Humanidades, Departamento de Postgrado, Programa de Maestría en Letras, 2001.
98. URZÚA NAVAS, Ramón Estuardo. *"Luis Cardoza y Aragón: Maelstrom o el torbellino de la irreverencia"*. Trabajo de tesis. Universidad de San Carlos de Guatemala, Facultad de Humanidades, Departamento de Letras, 2002.

Otras obras

99. ALBIZÚREZ PALMA, Francisco y Catalina Barrios y Barrios. *Historia de la literatura guatemalteca*. Guatemala: Editorial universitaria, 1987 y 1999. Tomos 2 y 3.
100. ANDERSON IMBERT, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana: Época contemporánea*. México: Fondo de Cultura Económica, 1961. 2 Vols.
101. QUILIS, A. *Métrica española*. Madrid: Editorial Gredos, 1973.
102. TODOROV, Tzvetan. *Literatura y significación*. Barcelona: Planeta, 1971.

Fuentes informáticas

103. Biblioteca de consulta Microsoft *Encarta*. Microsoft Corporation, 2005.
104. "La gallina ciega". Lengua y Literatura. Portal de La Salle, Centro Superior de Estudios Universitarios, Madrid: http://www.eulasalle.com/departamentos/inf_prim/articulos/lengua_literatura/ACTIVIDAD%20DE%20LENGUA%20ORAL%20ESCRAITA.doc
105. "La gallina de los huevos de oro" [Cuento folclórico] Anónimo. Portal de la Biblioteca Digital Ciudad Seva, cuentos otros textos sobre el arte de narrar, San Juan de Puerto Rico: <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/euro/folclor/gallinah.htm>
106. ALBERTI, Rafael. "Fragmento de un texto de 1926 con dibujos de Benjamín Palencia, para *La pájara pinta*". Portal del Ayuntamiento de Alicante, España: <http://www.alicanteayt.es/documentos/cultura/libropea/pealibro-pat>
107. _____. "Un poeta en escena". Portal de Rosa Sanmartín, Revista Stichomythia: http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICO_MITIA/numero2/estudios/ALBERTI.pdf

108. “Tengo una muñeca”. Portal de Gardel, red de Argentina: <http://argentina.informatik.uni-muenchen.de/tangos/msg09328.html>

Fuentes cinematográficas

109. “CAUDAL: Texto y contexto de Miguel Ángel Asturias”. Documental de 60 minutos de la Dirección General de Investigación y la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Dirección: Gladys Tobar. 2001.
110. “EI PREMIO NOBEL”. Documental de Radio. Audiovisuales de la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala. s. f.

ANEXOS

Anexo 1

Lista de tesis desarrolladas sobre otras obras asturianas, conforme a registros de las universidades de Guatemala.

Anexo 2

Miguel Ángel Asturias. "Reflexiones: Las posibilidades de un teatro americano". *El Imparcial*. Año noveno, número 3,808, sábado 18 de junio de 1932, página 3.

Anexo 3

Miguel Ángel Asturias. *Las fantomimas: Textos unificados –con glosarios auxiliares–*.

ANEXO 1

LISTA DE TESIS DESARROLLADAS SOBRE OTRAS OBRAS ASTURIANAS, CONFORME A REGISTROS DE LAS UNIVERSIDADES DE GUATEMALA, EN ORDEN CRONOLÓGICO

Trabajos de tesis sobre obras de teatro

1. *Torotumbo: del relato al escenario*. (Tesis elaborada por Hilda Magali Letona Figueroa. Universidad de San Carlos de Guatemala, 2000).
2. *La figura de Fray Bartolomé de las Casas en La audiencia de los confines de Miguel Ángel Asturias*. (Tesis elaborada por Orbelina Polanco de Guzmán. Universidad de San Carlos de Guatemala, 2004).

Trabajos de tesis sobre narrativa y poesía

1. *El mundo mágico de "Hombres de Maíz"*. (Tesis elaborada por Margoth Alzamora. Universidad de San Carlos de Guatemala, 1970).
2. *Realidad e irrealidad en el relato breve de Asturias*. (Tesis elaborada por Martha Sánchez Mendoza. Universidad de San Carlos de Guatemala, 1977).
3. *Análisis semiológico del alhajadito de Miguel Ángel Asturias*. (Tesis elaborada por Gladis Tobar Aguilar. Universidad de San Carlos de Guatemala, 1992).
4. *Los rasgos surrealistas en Hombres de Maíz de Miguel Ángel Asturias*. (Tesis elaborada por William Lee Mitchell Álvarez. Universidad del Valle de Guatemala, 1996).
5. *Miguel Ángel Asturias ensayista*. (Tesis elaborada por Víctor Ardón. Universidad de San Carlos de Guatemala, 1996).
6. *La unidad estructural y temática de Mulata de tal de Miguel Ángel Asturias*. (Tesis elaborada por Rosa Amelia González Domínguez. Universidad de San Carlos de Guatemala, 1997).
7. *Aproximación al imaginario de Miguel Ángel Asturias en Sien de Alondra*. (Tesis de maestría elaborada por Aura Violeta de León Benítez de Moreno. Universidad de San Carlos de Guatemala, 2001).
8. *Mito, Ideas estéticas y denuncia en Clarivigilia Primavera*. (Tesis de maestría elaborada por Enán Francisco Moreno Martínez. Universidad de San Carlos de Guatemala, 2001).

ANEXO 2

MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS. "REFLEXIONES: LAS POSIBILIDADES DE UN TEATRO AMERICANO". *EL IMPARCIAL*. AÑO NOVENO, NÚMERO 3,808; SÁBADO 18 DE JUNIO DE 1932, PÁGINA 3.

REFLEXIONES

LAS POSIBILIDADES DE UN TEATRO AMERICANO

POR MIGUEL ANGE L ASTURIAS

N. de R.—ENCONTRAMOS DEL MAYOR INTERES el estudio de nuestro querido compatriota y colaborador asiduo de *El Imparcial*, Miguel Angel Asturias, sobre la posibilidad de un teatro americano, artículo que desde París enviara a la revista *Nosotras*, que dirige Luz Valle. El artículo que reproducimos gustosamente, ha aparecido en el último número de esta revista, de la cual hay que decir, siquiera sea entre paréntesis, que mejora notablemente y se afirma cada vez más, ganándose nuevas simpatías. El número de referencia, que está ahora mismo en circulación, es todo un éxito.

He aquí el estudio de Asturias, que dará margen, sin duda, a un interesante debate sobre estas cosas, que hoy preocupan tanto en los países civilizados.



NA obra de teatro de mito maya-quiché, aventura literaria que nos proponemos a instancias de un diablo de amigo, nos ha hecho reflexionar sobre las posibilidades americanas —de la selva americana— para la escena actual. Y las siguientes notas son producto de estas reflexiones:

1) **Documentos.**—Reflexionando sobre los elementos con que se cuenta, y volviendo los ojos a la documentación, en otras partes abundantísima, debemos decir que en América, no existen más que dos obras netamente autóctonas: el «**Guerrero de Rabinal**» (maya-quiché) y la **Oilantay** (incáica), esta obra con influencias españolas, sin faltar quién crea que fué escrita en la época colonial, en el siglo

XVIII. Muchas obras más de este género existieron, sin duda; mas fueron destruidas, si escritas, por los conquistadores, y si de tradición oral, se perdieron con la muerte de los que las sabían. En cuanto a lo que se escribió de teatro en castellano, durante la época colonial y después, no nos interesa.

2) **Loas, convites religiosos, bailes de moros, etcétera.**—Estos elementos, desorientadores si no se los trata con precaución, tienen mucho valor en cuanto a su colorido, para nuestro propósito. «El Mashimón», es la obra tipo de este género de teatro primitivo mezclado con temas religiosos españoles. «El Mashimón» se representa, sin ser «La Pasión» de Oberammergau, en los días de la semana santa, en Guatemala. El asunto de la obra es pobre. Posiblemente la transposición de Judas al mito indígena, pero no del Judas Iscariote del Evangelio, sino de un Judas que se parece mucho a don Pedro de Alvarado, el Conquistador. Pero si el tema es pobre, la representación coreográfica alcanza gran esplendor y es una fuente virgen para los futuros «ballets» americanos. «El Mashimón», por su importancia, es más que todas las otras representaciones de carácter semirreligioso que aun hacen los indígenas, herederos de aquellos gloriosos mayas. El esplendor de los trajes y el arreglo de los baillables son absolutamente americanos, y vale la pena, para nuestro propósito, como uno de los puntos de mira que mejor pueden guiarnos. Los convites religiosos, los bailes de moros, etcétera, los anota la curiosidad por conservarse en ellos, la traza viva de las creencias nahualistas, tan arraigadas entre los indios del nuevo mundo. El nahualismo es la creencia en un animal protector, especie de Ángel de la Guarda, y en los bailes de moros y convites, aunque de carácter religioso-católico, cada hombre de los que figuran, viste un traje de animal, un disfraz de toro, de tigre, de león, de culebra, en lo que los no avisados creen ver encarnaciones del demonio. La falta de recursos y la torpeza de los que se encargan de mantener y alquilar los vestidos y máscaras, han reducido mucho estas fiestas teatrales. De las loas y pastorelas cabe decir muy poco, carecen de significación americana hasta cierto punto, porque en ellas, lo autóctono se ha visto deformado, empequeñecido, reducido a las exigencias de teatrillo parroquial del año de la nanita.

3) **Disquisición inoportuna.**—El campo inmenso del trópico flagrante, la selva llena de sonidos, los mares olorosos a eternidad, las montañas «cogidas de la mano a la hora del crepúsculo», los ríos impetuosos, los volcanes, que de jóvenes se coronan de columnas de humo y de viejos de cabellos de nieves perpetuas, todo esto y cuanto más que no se dice, espera que se le lleve al teatro, no en forma de bambalina, en forma de soplo, de símbolo, de potencia verbal que por la fuerza de la evocación, llegue a crear con ellos un ambiente nuevo, el ambiente de la escena americana.

El exceso de elementos en este campo ha producido en los espíritus un desordenado anhelo, por lo extraño más simple, mejor dicho, más masticado; un tropical desembarazo por querer alojar en fórmulas europeas, casi todas caducas, lo que está por nacer como expresión nuestra, de lo más nuestro, que es América.

La máxima dificultad del problema reside, por consiguiente, en buscar en América una fórmula teatral americana, y sólo americana, y hacia aquí deberían dirigirse los esfuerzos de todos los que en nuestros países escriben para el teatro, ya que ninguna trascendencia tiene que los americanos hagan teatro a lo Benavente, a lo Bataille, a lo Pirandello. En París tuve la pena de asistir hace algunos años a la representación de la comedia de un sudamericano, y digo la pena porque la crítica fué unánime en el sentido de que nuestro autor había defraudado al público francés, que ansioso de exotismo, buscaba un espectáculo de miga americana, y se encontraba una pieza de tipo francés del más mediocre.

4) Estas notas, sujetas a futuros arrepenimientos, ensayarán a continuación a fijar los puntos que pueden servir de base para la creación de un teatro maya-quiché, sin muchas atingencias con el teatro europeo actual.

a) **Decoración.**—En el teatro chino, la decoración es de palabra. El actor dice: es de noche, y ya es de noche, sin necesidad de bajar la luz, ni de oscurecer las bambalinas, o presentar un cielo con estrellas y luna. En el teatro maya-quiché que nos proponemos, teatro para representar al aire libre, sin escenario, a la altura del público, la decoración quedará reducida a lo más simple: a una cortinilla de color, amarilla si es por la mañana, por ejemplo, roja si es por la tarde, y negra si es por la noche. La magia del color primario como una frase permanente a los ojos del espectador, forzándole a la evocación. Pero, además, esta cortinilla, tomará parte en las escenas, hablará, se animará con movimientos de viento suave o fuerte, será un elemento activo en la escena. Por otra parte, en la decoración deberá buscarse la desproporción. Árboles gigantes y animales pequeñitos, y gentes más pequeñitas aun. Y los árboles se pasearán de un lado a otro, subiendo y bajando a las montañas, discutirán con los astros, llamarán las lluvias bienhechoras... todo lo fantástico, fantástico hasta el absurdo, lo que sólo es posible en países que son «una locura del sol». La magia del color y la desproporción constituyen las dos líneas a seguir en cuanto al decorado.

b) **Declamación.**—Tratándose de un teatro primitivo, debe ser repetido y no recitado. El que recita, interpreta; el que repite, dice simplemente. No se plantea el problema de si sería mejor o no recitarlo, porque, para sacarlo de las reglas retóricas, queremos que sea repetido, como los niños repiten los primeros relatos fabulosos que hacen a sus amigos y parientes, como los niños repiten las frases convenidas en los juegos, con una entonación vaga, de conciencia semidormida, de alma que se despierta en una naturaleza de encantamiento, donde todo le maravilla.

Hay muchos juegos infantiles que son verdaderas manifestaciones de nuestro teatro incipiente, y en las que no se ha fijado la atención por tenerlas juzgadas con criterio retórico de profesor que sólo pone los ojos en lo que está sometido a la estéril disciplina de la hora de clase, de la pregunta y la respuesta de la lección, y de las «calistenias» importadas. Y a tal punto llega esta ceguera de los maestros en los países de América, que, con salvedad de México, en casi todas las fiestas infantiles, ningún sitio tiene lo americano, y en cambio se da lugar a representaciones impropias para niños, como la del baile de los apaches.

En los juegos de nuestros niños encontramos guía y sostén para nuestra obra, que tiene que ser una diversión infantil, y nada más. América está jugando todavía ¿por qué vamos a envejecerla con preocupaciones estéticas de naciones de más edad? Y así como entre los chicos se dice: ¡Vamos a jugar a los toros! ¡Vamos a jugar a ratón y el gato! ¡Vamos a jugar a andares! Así queremos que se diga de las piezas del teatro americano... ¡Vamos a jugar a Kukul-kán!, que es como se titulan los tres telones mayas, repetidos nueve veces, que estamos componiendo.

¿Hasta dónde la renovación de la pintura mexicana ha sufrido las influencias sin duda bienhechoras de la obra realizada por los niños en las escuelas de pintura libre?

Este, naturalmente, es un primer paso. Luego, jugando, jugando, llegaremos en América a plantearnos los problemas sociales que agitan nuestro mundo, y que precisa que salten a la escena, llevados por plumas de verdaderos revolucionarios, para comunicar a las multitudes el espíritu de los pensadores americanos que aspiran a la renovación completa de nuestros desacreditados sistemas democráticos.

Ya aquí surgiría la recitación. Este teatro social ya no sería repetido. El niño ha dejado de contar sus fábulas como loro, y está en edad de interpretarse.

c) **Fabulación.**—Como en toda fabulación auténtica, no se debe hacer caso alguno de la verdad. En el relato debe emplearse el método de yuxtaposición. No mezclar los acontecimientos, sobrepuestos simplemente. En este sentido, la palabra llegará a adquirir en su desnuda y tosca vibración un valor que le tiene robado el exceso de retórica, y, hasta cierto punto, nuevo. Y en cuanto al lenguaje, bueno es que se procure desposeerlo de cosa, y que sea alado, libre, religioso.

d) **Escenas.**—Las escenas cortas, que probablemente hacen afluir más sangre al cerebro del espectador, pueden dar la impresión de lo americano tropical. Escenas cortas que giren como los astros en las noches despejadas, sin moverse moviéndose, para crear ese fondo de realidad y de mentira que hay en lo americano de nuestras latitudes. Escenas cinematográficas, que acaricien al espectador devoto y espinen el alma del espectador apático.

e) **Máscaras.**—Es muy importante hacer fugar a las máscaras que son tradicionales en nuestro teatro autóctono. Los personajes-animales, llevarán máscaras de animales, moviéndose torpemente, con paso tardo y como borrachos; los otros personajes llevarán también máscaras de animales, pero sus movimientos serán más sueltos, como los de los hombres. No faltará el personaje (hombre o animal) de máscara negra, lo que significará que es un personaje que toma parte en las escenas sin existir, o existiendo en la noche del no existir. En los códices y en los bajorrelieves de los templos mayas (Quiriguá, Copán, Uxamal), hay un tratado de ademanes y posturas que se debe aprovechar para los movimientos de la escena.

5) **Otra disquisición.**—Pero el teatro tiene cabeza, tronco y extremidades, y las extremidades (perdón) las forma el público, que aplaude o pateá. En cuanto al respetable creo que al acercarse a este proyectado teatro de mito maya-quiché, debe olvidarse de que está en el teatro, pensamiento que le llevaría a la desesperación inmediata, como le sucedería al que saliendo de su casa a ver «Fausto», resultara de espectador de un juego de prendas. Solicitamos un espectador que tenga un cincuenta por ciento, para hablar en **bussines**, de creyente que asiste a la iglesia a oír misa; un veinticinco por ciento de visitante apasionado de museos de figuras de cera y museos en general; y un veinticinco por ciento restante de poeta y de niño. Mas como este espectador ideal ni con la diogénica lámpara lo encontraríamos, nos basta un espectador que se sienta capaz de **hacer el tonto** media hora. No serán muchos. El teatro es una diversión seria (¡y cara!) piensan los que han hecho de las salas de espectáculos el sitio para hacer la digestión. El burgués que mientras hace la digestión de la cena (garbanzos, judías, puchero y dulce de leche) quiere que se le sirva en serio, y esto es lo trágico, una obra que no contradiga sus convicciones, para no interrumpirle «su» digestión, jamás se prestaría a hacer el tonto. De ahí que las obras de teatro a fuerza de estar sometidas a este ambiente de estómagos llenos, sean en la actualidad un puchero de palabras entre hambalinas, intestinos que de puro viejos ya se están cayendo. El teatro de digestión o indigestión asquea, para eso mejor se queda uno viendo las estrellas en la calle.

El plan de trabajo antes expuesto, sometido a futuras correcciones, con infinitas lagunas, es un ensayo de programa para la creación de un teatro americano; y, despojado de toda pretensión (pasatiempo que sólo pueden permitirse los ociosos), como lo pensé lo escribo, sin quitar ni poner punto, en la esperanza de que pueda sugerir a espíritus más avisados que el mío, caminos claros, rumbos definidos, en busca, para el teatro, de lo más nuestro que en nosotros late: América.

MIGUEL ANGE L ASTURIAS.

ANEXO 3

MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS: LAS FANTOMIMAS Textos unificados –con glosarios auxiliares–

PRESENTACIÓN

Para facilitar la lectura y el estudio de la tesis *Rasgos estilísticos de las fantomimas*, se presentan en esta sección, juntas, las ocho fantomimas de Miguel Ángel Asturias, dado que éstas no aparecen agrupadas en un solo libro.

Los textos que se presentan han sido retomados, para las primeras cuatro fantomimas, del libro *Poesía Sien de Alondra*, y para las otras cuatro, del libro *Miguel Ángel Asturias. Teatro*.

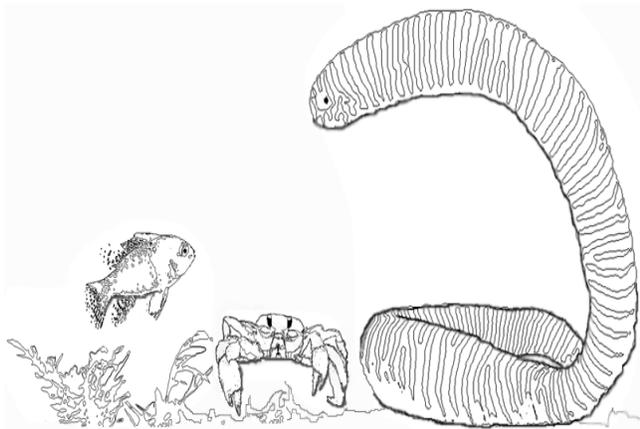
A cada fantomima se le ha agregado un glosario.

Las fantomimas están ilustradas con dibujos que se identifican con los personajes.

ÍNDICE

<i>Rayito de estrella</i>	157
<i>Émulo Lipolidón</i>	163
<i>Alclasán</i>	171
<i>El rey de la Altanería</i>	175
<i>La pájara jitanjáfora</i>	209
<i>La gallina de los huevos de oro</i>	213
<i>Amores sin cabeza</i>	219
<i>Gallo y Papagayo</i>	253

MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS
RAYITO DE ESTRELLA
FANTOMIMA



RAYITO DE ESTRELLA

FANTOMIMA (1925)

Rayito de estrella,
pluma de torcaz;
haz
de trigo
su cabello blondo;
su boca de chayas
partida en dos ayes;
su cuerpo,
saliva, plumitas
y estiércol de nido;
su talle,
sol a media calle;
bajan y se alargan
en remos,
sus senos.

Don Yugo aparece
y se cuece
desnudo
al sol.
Torogil, fantasma
del asma,
diómelo prestado
un viejo teclado
de marfil.

I

En el cielo la luna con un conejo en la cara. Las montañas, agarradas de la mano, giran alrededor de la tierra. La noche vuelve al corral entre las vacas negras. Árboles en el crepúsculo. La savia sube de las raíces a las hojas y cae convertida en sombra. Sobre un charquito vuela un zancudo. No es así, hay correcciones: el charquito vuela tras el zancudo, como la lente de un sabio.

DON YUGO (*cantando*)

Siete veces siete,
ocho veces ocho,
nueve veces nueve
cantaré la misma canción:
¡Rayito de Estrella,
abre tu piquito,
pon tu huevo de oro
en mi corazón!

Al instante desaparece Don Yugo y sale de la guitarra con dificultad, un cangrejo.

DON YUGO (*ya en cangrejo*)

Señora, el Señor Cangrejo
le pide perdón,
viene para atrás, para atrás,
pues siente que se le sale el corazón.
Un cangrejo
de que nace
es viejo...

La linda mujer formada por los peces dentro de la anciana, mueve sus labios. Su voz se oye como si hablara en una campana de cristal.

RAYITO DE ESTRELLA

¡Pase, Señor Cangrejo,
pase!

DON YUGO

¡Eres tierra virgen
bajo de guayabos
que destilan miel!

II

Don Yugo sube por los pies de la anciana, huesudos como los de un santo antiguo, hacia Rayito de Estrella. Le sale al encuentro Torogil.

TOROGIL (*gritando*)

¿Qué modales son éstos?

El Señor Cangrejo cambia de color, palidece del miedo, se pone blanco.

¿Qué modales son éstos?
¡Comeremos sesos!

RAYITO DE ESTRELLA

¿Caldo de cangrejo?

TOROGIL

¿Un cangrejo blanco?
¿Dónde se ha visto eso?
¡Son sesos,
comeremos sesos!

RAYITO DE ESTRELLA

Es un cangrejo...

TOROGIL

Torogil
comióse una enana
redonda
como una manzana.
¡Quería atrapar
uno de tus peces,
una de tus eses!

RAYITO DE ESTRELLA

¡Búscale pendencia,
el cangrejo está hecho
de tierra y de paciencia!

III

Torogil propone al Señor Cangrejo tres pruebas. Le dará la vida y el paso libre hacia Rayito de Estrella, si sale airoso; si no gana, le matará de un golpe en la cabeza con una piedra. Hábil como beguina, el Señor Cangrejo sacó intacto el hilo de una telaraña. Torogil frunció la cara y tras escupir como mordiendo, propuso la segunda: retirar la pestaña que molestaba en el ojo a la aguja más chica de la Reina. El Señor Cangrejo echóse saliva en las tenazas, acercó los cartuchitos de sus ojos y lo dicho con la pestaña que molestaba el ojo de la aguja más chica de la Reina. La tercera prueba era la más difícil. Hacer pasar por un túnel una palabra. Muy sencillo, opinó el Señor Cangrejo y, tenazas a la obra, puso ruedas a una palabra alemana y la empujó como un tren por un túnel.

TOROGIL (*furioso*)

¡Más sabe el diablo por viejo!

DON YUGO

Un cangrejo
de que nace es viejo.

TOROGIL

¡Pase, Señor Cangrejo,
pase!

DON YUGO

Para atrás, para atrás,
siempre para atrás...
La aguja del diablo es "i" griega
¿quién lo niega?
Y el cangrejo es anda
que llevan en cuclillas...

TOROGIL

Que anda cual los beodos
que chocan de lado y lado...

DON YUGO

Mejor diga,
que ando con los codos...

A gatas llegó Don Yugo, convertido en cangrejo, hasta Rayito de Estrella; pero su humildad cocida al sol sobre la santa cabeza de los bueyes, adquirió, figurativamente, concepto de dominación. Y Don Yugo, que aun en forma de cangrejo era todo un señor de horca y cuchillo, acercóse inquebrantable, lleno de imposiciones y dogmático, con la intención de someter a leyes la vida de Rayito de Estrella. De cerca, empero, no se veían más que peces que enredaban eses, eses y eses, y no se oía más ruido que el de las aletas al golpear el agua y el de las burbujas que estallaban, antes de entregarse a los rayos del sol, yuguitos que las perseguían constantes, rectilíneos, ondulantes y afanosos.

Glosario de *Rayito de estrella*

Este glosario incluye palabras comunes que tienen una connotación diferente al ser empleadas por el autor, y palabras de uso no frecuente en el idioma español. En su elaboración se consultaron y se utilizaron como referencia los diccionarios:

1. Armas, Daniel. *Diccionario de la expresión popular guatemalteca*. 2ª edición. Guatemala: Piedra Santa, 1982.
2. García-Pelayo y Gross, Ramón. *Pequeño Larousse ilustrado*. Buenos Aires: Ediciones Larousse, 1995.
3. Real Academia de la Lengua. *Diccionario de la lengua española*. 22ª edición. Madrid: RAE, 2001.

Ayes. Ay. Para expresar muchos y muy diversos movimientos del ánimo, y más ordinariamente aflicción o dolor. Suspiro, quejido.

Beguina. Beata que forma parte de ciertas comunidades religiosas existentes en Bélgica.

Beodo. Embriagado o borracho.

Charquito. Charco. Agua, u otro líquido, detenida en un hoyo o cavidad de la tierra o del piso.

Chayes. Chay. Vocablo quiché con que se designa la obsidiana. En la lengua popular no indígena se da tal nombre a cualquier fragmento de vidrio.

Dogmático. Inflexible, que mantiene sus opiniones como verdades firmes, sin duda ni contradicción

Eses. Ese. Nombre de la letra "s". Ir alguien haciendo eses, andar haciendo eses.

Haz. Conjunto de partículas o rayos luminosos de un mismo origen, que se propagan sin dispersión. Conjunto de rectas que pasan por un punto, o de planos que concurren en una misma recta.

Horca. Tener horca y chuchillo. En lo antiguo, tener derecho y jurisdicción para castigar hasta con pena capital. Mandar como dueño y con gran autoridad. *Señor de horca y chuchillo*.

Pendencia. Contienda, riña de palabras o de obras. Estado de un juicio que está pendiente de resolución. Cualidad de lo que está por decidir.

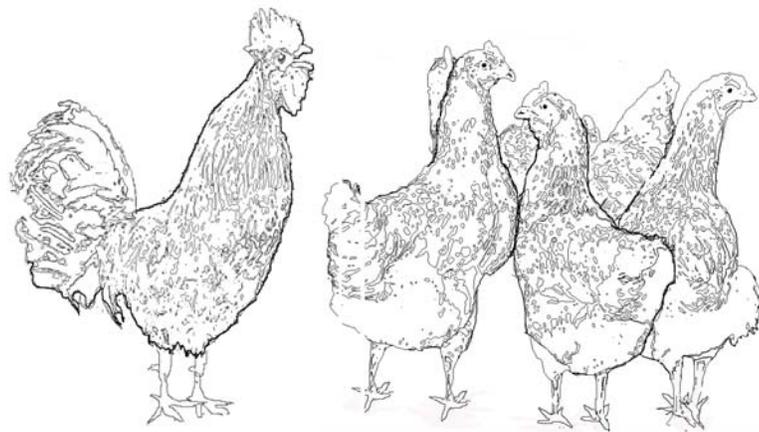
Torcaz. Paloma.

Yugo. Madero que se coloca en la cabeza a los bueyes para uncirlos. Fig. Dominación.

MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS

ÉMULO LIPOLIDÓN

FANTOMIMA



ÉMULO LIPOLIDÓN

FANTOMIMA (1935)

*Émulo Lipolidón.
Fertilhombre y Rompecabezas
del Endomingado
Don Cántabro Aspas-Azules,
vuelve de la guerra amoroso de Pimalina,
hija del Endomingado,
y la enamora.*

ÉMULO LIPOLIDÓN

¡Pimalina,
Cantabrita,
fija del Endomingado
Don Cántabro
Aspas-Azules:

Caballero
por mi porte,
a la guerra
por ti parto;

por ti parto
de la guerra
limpio parte!

¡Fertilhombre
por el parto,
soy velludo
de la parte,
bigotudo,
colmilludo,
patilludo...!

PIMALINA

!Calilludo!

ÉMULO LIPOLIDÓN

¡Pimalina,
Cantabrita,
fija del Endomingado
Don Cántabro Aspas-Azules,
un ramo de cien cabezas
lucirás en nuestras bodas
-pin-pón-parabalitímalo-
La cabeza del Tragante
Don Tidodoro que ahora
cabeceará sin cabeza;
la de Don Luisón Mayuso,
lobo con leva de lava;
la de una Reina cortada
a ras de las cervicales;
la cabeza de Lord Cáctus
de parabrillante fina;
la del Garañón de Mármara
y la de Grog de Groenlandia;

la cabeza del Engrudo
que fue Arzobispo de Sisma,
Atipapa y Pavo-real;
y mi cabeza de ayote,
ésta del Rompecabezas
Émulo Lipolidón!

CACAREO DE GALLINAS

¡Calicali-calilludo!
¡Calilludo!
¡Calilludo!
¡Calicali-calilludo!
¡Calilludo!
¡Calilludo!

LIPOLIDÓN ÉMULO

¡A callar!

CACAREO DE GALLINAS

¡Calilludo!
¡Calilludo!
¡Calilludo!
¡Calilludo!
¡Cali-cali-cali..⁴¹

ÉMULO LIPOLIDÓN

¡A callar!

CACAREO DE GALLINAS

...lludo-cali
...lludo-cali
...lludo-cali
calicalicalilludo...
calilludo...
calilludo...
calilludo...

ÉMULO LIPOLIDÓN

¡A callar,
o decapito la Noche
y nos amanece ya!

CACAREO DE GALLINAS

¡Calilludo!
¡Calilludo!
¡Calilludo!
¡Calilludo!
¡Calilludo!
¡Calilludo!
¡Calilludo!
¡Calilludo!

...lludo-lludo-lludo-lludo
cali-cali-calilludo...
¡Calilludo!
¡Calilludo!

⁴¹ En la edición de *Poesía. Sien de alondra* se consignan a veces sólo dos puntos, para los puntos suspensivos, y en ocasiones sin signo de admiración de cierre, como se presenta aquí.

*De un tajo corta la cabeza
de la Noche:
Aclara.*

*Pimalina no está en el balcón.
Los gallos cantan entre las gallinas.*

Reposa como raposa
Pachorra pechos de pacha,
triste por Lipolidón
que juzgan Siete Mesinos
(un Mesino Presidente
y seis Mesinos Vocales),
por haber cortado a tajo
la cabeza de la Noche.

Doscientos esclavos sordos
entran cargando la espada
y Don Cántabro y su hija
llegan después enlutados.

Antes de dictar sentencia
hablan los Siete Mesinos,
huecos por dentro y por fuera
almi de leyes donados;
y Lipolidón responde
con los ojos en la fija
del Endomingado puestos:

ÉMULO LIPOLIDÓN

¡Que Pimalina no llore
y que las campanas jueguen
por este difunto más
al conquián con la baraja
de sus dobles, al conquián!
Ya non siento la cabeza
por qué non me la quitar..

MESINO PRESIDENTE

¡Émulo Lipolidón,
con cabeza o sin cabeza
no tendremos noche más
y la luz nos hará rubios,
luego albinos,
hombres blancos.. qué desgracia..
moriremos despintados
sin nuestra color de tierra,
Émulo Lipolidón!

ÉMULO LIPOLIDÓN

¡Que Pimalina no llore
y ordenad qué debo hacer!..
Con saliva de burrrri-ones..

UN MESINO

¡Más respeto al tribunal!

NTABRO

¡Chacales lleva en la sangre!

PIMALINA

¡Émulo!

ÉMULO LIPOLIDÓN

¡Pimalina!

VOCAL LIPORINO

¡Sinlencio!

MESINO PRESIDENTE

¡Con cabeza o sin cabeza
no tendremos noche más,
moriremos despintados
sin nuestra color de tierra,
Émulo Lipolidón,
y de azabache que fueran
parecerán desteñidas
las cabelleras azogue!
¡Parecerán higos tiernos
los hijos de nuestros ojos,
los ojos de nuestros hijos!

DON CÁNTABRO

¡Oh malvado!

MESINO PRESIDENTE

¡Émulo Lipolidón..!

EL PUEBLO

¡Colmipatibigotudo!
¡Patibigocolmilludo!
¡Bigocolmipatilludo!
¡Patilludo!
¡Bigotudo!
¡Colmilludo!

VOCAL LIPORINO

¡Sinlencio;
¡Sinlencio!

EL PUEBLO

¡Patilludo!
¡Bigotudo!
¡Colmilludo!

VOCAL LIPORINO

¡Sinlencio!

MESINO PRESIDENTE

¡Émulo Lipolidón,
ya no habrá mujeres bellas,
al decapitar la Noche
las decapitaste a todas!
¿Qué mujer bella me das
sin llevar sombra en las venas
arrastrada como sangre,
en los ojos, en el pelo

y en el su estar siempre esclava
del ocio de las estrellas,
Émulo Lipolidón?

PIMALINA

¡Ah mi color de tabaco,
mi cabellera de brea!

DON CÁNTABRO

¡Ojales de tus ojeras
de polvito de cacao!

ÉMULO LIPOLIDÓN

¡Si la noche está en los ojos,
por qué non cerrarlos todos..

DON CÁNTABRO

¡Porque faltan las estrellas!

ÉMULO LIPOLIDÓN

¡Ojos de decapitados!

MESINO CRISPA-CRISTOS

¡Zarandali!.. ¡Nubería!..
No estamos contando cuentos,
que Émulo sea vendido
en un comercio de bestias,
y que antes sea capado..

ÉMULO LIPOLIDÓN

¿Capado?

MESINO PRESIDENTE

¡Émulo Lipolidón,
ya no habrá mujeres bellas,
cómo las imaginar
sin miga de pan moreno,
con ese palor de muerte
que tiene la carne blanca?
¿Cómo las imaginar
sin nuestra color de tierra
que huele a huele dormida?

ÉMULO LIPOLIDÓN

Por culpa de las gallinas...

MESINO CRISPA-CRISTOS

Y por eso la sentencia
recae, primero, en ellas,
morirán decapitadas
hasta que acabe la tierra.

ÉMULO LIPOLIDÓN

¡El diluvio
vio el diluvio!

PIMALINA

¡Yo me siento la cabeza
como tragaluz de estrellas!

- VOCAL LIPORINO
¡Estans... cureciendo!
- PIMALINA
¡Que huele a huele-de-noche!
- EL PUEBLO
¡Oscuridad de diluvio!
¡Socorro! ¡El diluvio!
- PIMALINA
¡Ya estoy rubia!
- ÉMULO LIPOLIDÓN
¡Pimalina!
- PIMALINA
¡Émulo!
- ÉMULO LIPOLIDÓN
¡Tus dedos entre mis dedos
en los dedales del aire!
- EL PUEBLO
¡Socorro! ¡El diluvio!
- DON CÁNTABRO
En las pieles de los tigres
aprendió taquigrafía...
- ÉMULO LIPOLIDÓN
¡Y non decapito el mar
por non matar las sirenas!

Glosario de *Émulo Lipolidón*

Este glosario incluye palabras comunes que tienen una connotación diferente al ser empleadas por el autor, y palabras de uso no frecuente en el idioma español. En su elaboración se consultaron y se utilizaron como referencia los diccionarios:

1. Armas, Daniel. *Diccionario de la expresión popular guatemalteca*. 2ª edición. Guatemala: Piedra Santa, 1982.
2. García-Pelayo y Gross, Ramón. *Pequeño Larousse ilustrado*. Buenos Aires: Ediciones Larousse, 1995.
3. Real Academia de la Lengua. *Diccionario de la lengua española*. 22ª edición. Madrid: RAE, 2001.

Bigotudo. Que tiene mucho bigote.

Calilludo. Calilla. En Guatemala y Honduras persona molesta y pesada.

Cántabro. Natural de Cantabria. Perteneaciente o relativo a esta comunidad autónoma de España.

Colmilludo. Que tiene grandes colmillos.

Émulo. Competidor de alguien o de algo, que procura excederlo o aventajarlo. Generalmente en sentido favorable.

Endomingado. Domingero. Persona que acostumbra a componerse y divertirse solamente los domingos o días de fiesta.

Fertilhombre. Que está en condiciones de reproducirse.

Lipo. Significa "lípido" o "grasa".

Patilludo. Que tiene exageradas patillas.

Semental. Dicho de un animal macho que se destina a padrear.

MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS

ALCLASÁN

FANTOMIMA



ALCLASÁN

FANTOMIMA (1940)

- [–] ¡Alclasán ! ¡Alclasán!
– ¿Quién va?
– ¡Cierra los ojos y abre la Catedral!
– ¡Robiro Dorio!
– ¡Abre de par en par!
– ¡No soy el Sacristán
– ¡El Sacristán Mayor!
– ¡Perdí las llaves de la Catedral!
– ¡Voy a partirte con la daga el corazón!
– ...Entra a Casa del Señor..
– Estoy adentro.. (cae de rodillas).. perdón..
- ¡Robiro Dorio, tierra de nave en medio de esta casa!
– Empiezo a sentirme solo, Alclasán..
– Pero todo madurará en tu vida si nos traes el mar.
– ¡No me pidas limosna, Sacristán!
– ¡Te estoy pidiendo el mar!
– ¡Vengo a que me des pregón: anuncia que desembarcó aquí Robiro Dorio. ¡Aúlla, grita, escupe que desembarcó aquí Robiro Dorio, a cumplir una cita que concertó en el mar!
– ¿Estás ciego?
– ¡Alclasán.. Alclasán.. es media noche.. repica a fuego, abre la Catedral!
– ¡Negado, eres bastardo!
– Y Corsario..
– De niño sabías el rosario..
– ¡Abre la Catedral o arde en seguida!
– ¿La quemarías?
– Como quemé mis naves, con mi vida..
– ¡Qué molestan al Sacristán!
– Amargo es todo pan.
– ¡Qué comunión!
– ¡Qué confesión!
– Robiro Dorio..
– ¡Abre de par en par en par!
– Tu demencia es una maldición.
– Vengo a lavar mis culpas..
– ¿Con alcohol?
– ¡Con la voz de un pregón que vaya por las calles gritando lo que soy!

Alclasán tira de una cuerda y en lo alto se oye una campana tocar a fuego:
¡Son! ¡Són! ¡Són!

- Sacristán, mis venas se hinchan..
– De chico rezabas el rosario..
– Hay gente en el portón..
– Deben ser alguaciles..
– Que entren, son necesarios para atriles.
– Y viene un embozado..
– ¿Solo?

- Solo.
- Alclasán, me siento como Mañara.
- De los capiteles se ven salir mujeres.. tocas.. batistas..
naguas.. basquiñas.. Las hay que traen juntas las
piernas al andar..
- Como si fueran a orinar..
- Las hay que vienen con los ojos bajos.
- ¡Alclasán, va a comenzar el ciclón en la Catedral!
- ¡Los lampadarios arden, sin que los encendiera yo,
Robiro Dorio!
- ¡Nadie los encendió!
- Estoy soñando.
- Alclasán.
- ¡Robiro Dorio, está soñando el Sacristán!
- ¡Alclasán, toma mi pañuelo!
- Eso quiere decir: me voy al cielo..
- ¡Repica, Alclasán.. no oigo las campanas;
- ¡Te tiene sordo el corazón!
- ¡Alclasán, está lloviendo; la lluvia es el llanto del chacal!
- Calla.
- El Obispo tiene en los ojos blanco de jamón, paz de
pechuga..
- ¡Calla, anoche cenó por el Obispo el Sacristán: seis panes
y un lechón; riñones asados en el fierro de un balcón;
frijoles con tueste de manteca y postres de cristal azucarado
y nuégados de yemas, y vinos, y aguas, y verbenas..
- ¿De qué sirve el bocado si el pensar anda lejos del yantar?
Entre el milagro y la blasfemia hay espacio para la neurastenia.
- Y entre hueso y pellejo nos acecha la anemia.
- Alclasán, eres el Sacristán, sabes latín, lee mi mán..
- Tienes las líneas de San Buenaventura: eres voluntarioso
como toda criatura; estás encandilado y rompes el destino
con una A que se abre pernancona y dice: des-A-tino.
- Cada vez hay más gente en la Catedral.
- Robiro Dorio..
- ¡Las tripas de las que abortan están llorando sal!

*Los alguaciles prenden al Corsario. El pregón se oye lejos.
Grita y grita:*

- ¡Las tripas de las que abortan están llorando sal!

*El Caballero de la Muerte habla bajo su embozo. Brilla el
Obispo como un lucero de cera blanca.*

- Soy el Caballero de la Muerte. A ese hóm yo le robé el nóm..
- ¡Juicio de Dios, Señor Obispo, Señor Sacristán, Señor
Alguacil!
- Calle la gén.. soy, el Caballero de la Muerte, Robiro
Dorio es inocén!
- ¡Alclasán, repica mi resurrección!

*Del Obispo quedó en el trono el reflejo de un vitral; de
la gente, la sombra en la Catedral; y del Corsario, lo que
amaneció contando el Sacristán.*

Glosario de Alclasán

Este glosario incluye palabras comunes que tienen una connotación diferente al ser empleadas por el autor, y palabras de uso no frecuente en el idioma español. En su elaboración se consultaron y utilizaron como referencia los diccionarios:

1. Armas, Daniel. *Diccionario de la expresión popular guatemalteca*. 2ª edición. Guatemala: Piedra Santa, 1982.
2. García-Pelayo y Gross, Ramón. *Pequeño Larousse ilustrado*. Buenos Aires: Ediciones Larousse, 1995.
3. Real Academia de la Lengua. *Diccionario de la lengua española*. 22ª edición. Madrid: RAE, 2001.

Alguaciles. Oficial inferior de justicia, que ejecuta las órdenes del tribunal a quien sirve.

Anemia. Empobrecimiento de la sangre por disminución de su cantidad total, como ocurre después de las hemorragias, o por enfermedades, ya hereditarias, ya adquiridas, que amenguan la cantidad de hemoglobina o el número de glóbulos rojos.

Atril. Mueble en forma de plano inclinado, con pie o sin él, que sirve para sostener libros o partituras, para leer con comodidad.

Basquiña. Saya que usaban las mujeres sobre la ropa para salir a la calle, y que actualmente se utiliza como complemento de algunos trajes regionales.

Bastardo. Que degenera de su origen. Nacido de padres no casados: hijo bastardo.

Batista. Lienzo fino muy delgado.

Blasfemia. Palabra injuriosa contra Dios, la Virgen o los santos. Palabra gravemente injuriosa contra alguien.

Chacal. Mamífero carnívoro de la familia de los Cánidos, de un tamaño medio entre el lobo y la zorra.

Corsario. Se dice del buque que andaba al corso, con patente del gobierno de su nación. Se dice del capitán de un buque corsario y de su tripulación. Pirata.

Embozado. Cubrir el rostro por la parte inferior hasta las narices o los ojos.

Fierro. hierro con que se marca el ganado. Arma blanca o de fuego.

Frijoles. Frijol negro: leguminosa que produce granos de ese color, y que son los de mayor consumo en Guatemala.

Lampadario. Candelabro que se sustenta sobre su pie y está provisto en su parte superior de dos o más brazos con sendas lámparas.

Naguas. Saya interior de tela blanca.

Neurastenia. Trastorno funcional afectivo atribuido a debilidad del sistema nervioso.

Nuégados. Pasta cocida al horno, hecha con harina, miel y nueces, y que también suele hacerse de piñones, almendras, etc.

Pernancona. Pernada: golpe que se da con la pierna y movimiento violento que se hace con ella.

Pregón. Promulgación o publicación que en voz alta se hace en los sitios públicos de algo que conviene que todos sepan.

Toca. Prenda de lienzo que, ceñida al rostro, usan las monjas para cubrir la cabeza, y la llevaban antes las viudas y algunas veces las mujeres casadas.

Tripa. intestino, conducto del aparato digestivo.

Verbenas. Planta herbácea anual. Fruto seco con dos o cuatro divisiones y otras tantas semillas. Es común en España. Fiesta popular con baile que se celebra por la noche, al aire libre y, normalmente, con motivo de alguna festividad.

MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS
EL REY DE LA ALTANERÍA
FANTOMIMA



EL REY DE LA ALTANERÍA
FANTOMIMA EN TRES PIES (1949)

PRIMER PIE

REY

Hablarasambla, vasallo,
el de la cara redonda,
reloj de sol en la cara,
si el Rey te encarga a la Reina,
¿cómo te la ha de encargar?

Hablarasambla, vasallo,
el de la espalda barriga,
reloj de sombra en la calle,
si el Rey te encarga a la Reina,
¿cómo te la ha de encargar?

Hablarasambla, vasallo,
reloj de sal en el alma,
si el Rey te encarga a la Reina,
¿cómo te la ha de encargar?
¡Ay, si viniera algún otro
montado en un buen caballo.

HABLARASAMBLA

Oigo cabalgar un potro.

REY

¿Te estoy preguntando a ti?
Celos por cabalgaduras
son celos de sarraceno.
Venga a caballo o en potro,
yegua, borrico o mular,
si el Rey te encarga a la Reina,
¿cómo te la ha de encargar?

HABLARASAMBLA

Siempre hay otro, Majestad.

REY

No es verdad, Hablarasambla,
y si lo hay... ¡Cachicuerno!
En lugar de la corona
me pongo el cetro en la frente,
para que me libre Dios
de los malos pensamientos.

HABLARASAMBLA

El Nuestro Rey, vuestro padre,
nunca se lo puso allí.

REY
¿Tú sabes más que mi madre?
Quiero hablar con descompuestos.

HABLARASAMBLA
¿Borrachos o marihuanos?

REY
Debo pedir los repuestos.

HABLARASAMBLA
¡Cómo fue que fue de caza
el Rey de la Altanería!

REY
Me fui por diez días diez...

HABLARASAMBLA
La Reina perdió la cuenta...

REY
Hablarasambla, me hablas
como si me hubiera ido
a la Guerra de Cien Años.

HABLARASAMBLA
Ausencia grande o pequeña
no necesita el engaño.

REY
¿Quieres decir?

HABLARASAMBLA
Nada digo.
No hay repuestos para escudos
y no venden cinturones.

REY
¿Entonces?

HABLARASAMBLA
Habrá cornudos...

REY
¿Por qué no decir cabrones?

HABLARASAMBLA
¡Cómo fue que fue de caza
el Rey de la Altanería!

REY
Yo salgo de casa un día,
soy Rey de la Altanería
y puedo salir de caza,
dejando a la Reina en casa..

HABLARASAMBLA
En casa y de cacería..

REY

iHablarasambla!

HABLARASAMBLA

Quien se casa y va de caza,
¡Oh, Rey de la Altanería!,
debe medirse en la ausencia:
por sabido hay que saber
que es animal de presencia,
la mujer.

REY

¡Peor que la herida que sangra
esta herida que no llora!

HABLARASAMBLA

El vuestro padre decía:
las putas no son mujeres.

REY

Pues qué serán, Dios del día.

HABLARASAMBLA

Yo no sé lo que serán,
el vuestro padre sabía.

REY

Yo si sé lo que te espera.
La seda es el esqueleto
de los gusanos de seda.

HABLARASAMBLA

Y el testigo el esqueleto
de lo que mejor no viera.

REY

Hablarasambla, tengo hambre
pero es un hambre de algo
que no es hambre; tengo sed,
pero es una sed de algo
que no es sed, Hablarasambla;
es hambre de que no hables
y una gran sed de silencio.

HABLARASAMBLA

¡Cómo fue que fue de caza
el Rey de la Altanería!

REY

Hablar así con el Rey
es peor que jugar con fuego;
pero, Hablarasambla, habla;
tu papel, Hablarasambla,
es hablar, hablar y hablar,
que cuanto más hables tú,
menos de hablar tengo yo;
aunque a veces, muchas veces,
no eres tú, Hablarasambla,
sino yo el que se habla,

habla y habla y habla y habla
por tu boca, Hablarasambla.

HABLARASAMBLA

Justos hoy quinientos días
que el Rey de la Altanería
no hace más que hablar y hablar
de lo que no sucedía,
de lo que llegó a pasar
después de sus bodas reales;
de cuando ella en el altar,
de cuando ella en el trineo,
de cuando ella en la cabaña.
¡Cómo fue que fue de caza
el Rey de la Altanería!

REY

Sigue hablando, Hablarasambla.
A ratos mi corazón
es como un candil de aceite,
y exigeme que me afeite.
¡Malditos sean los pelos
que no son de uno!

HABLARASAMBLA

¡Ni de otro!
De camino y entre arrieros,
el Diablo sepa de quién,
y el Diablo sabe de pelos,
porque salió trasquilado
en el “Romance del Diablo,
el pelo y la lotería”.
“Enderézame este pelo”,
dijo la mujer al Malo
y no puedo enderezarlo
con todo y ser Lucifer.

REY

¿Y de dónde era el cabello?

HABLARASAMBLA

¡Cata, cata, que era un vello!

REY

¡Oh suerte de menos cero!
Tener vasallo jiboso
y nunca la lotería.

HABLARASAMBLA

¡El que en amor es dichoso!

REY

¡No seas cruel con el Rey!

HABLARASAMBLA

No sea Rey con el cruel,
el Rey de la Altanería

REY

Pero, Hablarasambla, habla,
engáñame como el día
en que volvía de caza
y a mi casa no volvía
o engáñame sin hablar.

HABLARASAMBLA

Eso es difícil, mi Rey,
porque hablar es engañar.

REY

¿Dónde están mis colecciones,
mis mariposas, mis sellos?

HABLARASAMBLA

Todo lo mandó a quemar.
¡Haberlos quemado a ellos!

REY

Mis espejos de Venecia.

HABLARASAMBLA

El Rey los mandó a quebrar
para no mirar en ellos
lo que no quiso mirar.
Sacamos las mariposas,
no las pudimos quemar,
y las fuimos enterrando
para abono de las rosas,
mañana pueden volar.

REY

¡Tanto matar mariposas!

HABLARASAMBLA

¡Haberlos matado a ellos!

REY

¿Y mis libros de fumar?

HABLARASAMBLA

Ésos en que no leía,
también los mandó a quemar.

REY

¿Y mi colección de arenas?
Las canosas, perla en polvo
como los viejos trineos
o los tristes arzobispos;
las auríferas, cenizas
de tumbas en que durmieron
reinas de rubios cabellos.

HABLARASAMBLA

Vos machacaste los tubos
y al fragmentarse el cristal,
en un solo surtidor
luz de luna y luz de sol.

REY
Y aquel huevo de Colón...

HABLARASAMBLA
Era un hueso de Colón;
se devolvió a Monseñor,
lo había dado prestado
por el poder marinero
de la preciosa reliquia
contra la torpe pasión.

REY
Mi colección de monedas...

HABLARASAMBLA
El Rey mandó se arrojaran
al troquel de la campana.

REY
¿Y ha sonado esa campana?

HABLARASAMBLA
No ha sonado todavía,
parece que salió sorda,
la llaman la puta gorda.

REY
¿Por la Reina?

HABLARASAMBLA
¡No, Señor!

REY
Porque la Reina no es gorda...

HABLARASAMBLA
Tan, tan gorda...
¡Ay, mi Rey, ya se repica,
tán, tán, tán y tán, tán, tán!
¡Cómo fue que fue de caza
el Rey de la Altanería!

REY
¡Gavilanes! ¡Capitanes!
¡Gentes que habláis con el viento!
¡Animales con cuchillos
en las garras y en los dientes,
destrozad esas palabras,
destrozad esa campana!
¿Dónde están los que no estanes?⁴²
Quiero mis alcaravanes
con ojos de perlas rojas;
mis gallos color de pan,
gallos de plumaje negro
y otros gallos con fustanes

⁴² En el libro *Miguel Ángel Asturias. Teatro* dice “¿Dónde están los que no están?”, y en el libro *Poesía. Sien de alondra* “¿Dónde están los que no estanes?”

de plumas color de miel...
¡Temístocles! ¡Salamina!
¿Dónde estanes los que están?⁴³

HABLARASAMBLA

Quedaron los camaleones,
los de colores cambiantes
envidia de camafeos;
las corazas, los mosquetes,
los morteros, los cañones,
todo eso hediondo a retrete...

REY

¡Oh, la gloria militar!

HABLARASAMBLA

Las pieles de tigres raros,
las adargas, las lorigas,
lanzas y algunas espadas,
las bendiciones del Papa,
los mantones de Manila..

REY

¿El de la barba de fuego?

HABLARASAMBLA

Sí, Majestad.

REY

Ella lo llevó a la espalda
en una tarde de toros,
por peineta, la Giralda,
y por mantilla, Sevilla.

HABLARASAMBLA

Quedaron las cornamentas..

REY

¿De aquella tarde de toros?

HABLARASAMBLA

Las cornamentas de ciervos,
unos alfanjes de moros,
las medallas florentinas
y un título de Doctor.

REY

¿Honoris-causa?

HABLARASAMBLA

No sé. Eso se puede quemar.

REY

¿Mi título de Doctor?

⁴³ En el libro *Miguel Ángel Asturias. Teatro* dice "Dónde están los que no están", y en el libro *Poesía. Sien de alondra* "¿Dónde estanes los que están?"

HABLARASAMBLA

Su Alteza se tituló
como el Primer Cazador,
por eso pensaba yo
que el título de Doctor..

REY

¿Qué más quedó?

HABLARASAMBLA

Un monumento hermitaño⁴⁴
en que la Reina dormía..

REY

¿Con quién?

HABLARASAMBLA

Con una flor y un coral,
un perro y una doncella.

REY

¿Y mis Mariposas Verdes
¿Y mi León Azul Bailando?

HABLARASAMBLA

Jardinero, las peonías
que eran tus altanerías
marchitaron su latir.
¡Oh la Amarilla de Yao!
¡Oh tu León Azul Bailando!
Sin contar las Primaveras
de tus Terrazas de Jade.

REY

¡Oh perfume de Loyang!

HABLARASAMBLA

Majestad, esa peonía
ya para doblar los ojos,
el León estaba bailando,
preguntaba preguntando
con aroma de Loyang:
¿Cómo fue que fue de caza
el Rey de la Altanería?

REY

¡Qué dividendos iguales
los del amor y la guerra!
Somos carne de cañón
o carne de corazón.

HABLARASAMBLA

Para terminar los males
siendo carne de museo,
al menos los inmortales.

⁴⁴ En el libro *Poesía. Sien de alondra* ermitaño aparece con "h", y en el libro *Miguel Ángel Asturias. Teatro sin "h"*

REY

¿Quedó algo de mis trofeos?

HABLARASAMBLA

Una cabecita jíbara
que se parece...

REY

¡A mí, no!

HABLARASAMBLA

Al Príncipe del Furor.

REY

¿Y ese título?

HABLARASAMBLA

Un capricho de la Reina.

REY

Pero no alude a la Reina.

HABLARASAMBLA

Es lo que se pone en duda.

REY

Pero dime si la alude.

HABLARASAMBLA

¡Es la respuesta que eludo!

REY

Hay para quedarse mudo,
boquiabierto, sordo, ido,
sin saber lo que es mejor,
ser, como yo, Rey cornudo
que no digan Rey marido,
o Príncipe del Furor.

HABLARASAMBLA

¡Ay, mi Rey, ya se repite,
tán, tán, tán y tán, tán, tán!..

REY

..Tán, tán, tán, que no repiquen!

HABLARASAMBLA

¡Cómo fue que fue de caza
el Rey de la Altanería!

REY

Pues esperad que se grite
y entonces les contestad
cómo fue que fue de caza
el Rey de la Altanería.
Hablarasambra lo sabe:
en la su mano mallada
un ave de cetrería,
los galgos acosadores,

los caballos espoleados
y además la compañía:
los Príncipes de la Estrella,
los Reyes de la Baraja,
los infantes a la zaga
y luego, los halconeros,
la rienda que da linaje
cuando se lleva en el puño
tempestad de perdigones
y, Hablarasambla, los cuernos
que sonaban noche y día.

HABLARASAMBLA

¡Cómo fue que fue de caza
el Rey de la Altanería!

REY

Ser Rey y sentir dolor,
no es ser Rey, Hablarasambla.

HABLARASAMBLA

Y para eso no hay doctor.
El sufrimiento en caliente
suele dormir al herido.
Pensar que lo que nos hiere
no tiene alivio, es amor.
y si lo tiene, es olvido.
¡Rey como toda la gente,
más se muere en lo sufrido
que en lo gozado se vive!..

REY

¡Hablarasambla, insolente!

HABLARASAMBLA

¿Y otra Reina, Majestad?

REY

Mis días están contados,
no hay otra Reina a mi edad.

HABLARASAMBLA

Y el suicidio. Por ejemplo
que el Rey se fuera de caza
cuando hubiese tempestad.

REY

Los Reyes no se suicidan.

HABLARASAMBLA

¿Y una mona, Majestad?

REY

¡No es el eslabón perdido
el de la fidelidad!

HABLARASAMBLA

¿Y la carta de su suegra?

REY

Dice poco, que la Reina
no fue con suerte al altar
y agrega que nada roba
aficionada a la alcoba,
porque lo viene a heredar.

HABLARASAMBLA

¡Rey de oro! ¡Rey⁴⁵ trigal!

REY

Léela sin pestañear.

HABLARASAMBLA

El sobre parece carpa
de circo. La carta dice:
Vuestra grave trebolunda
“de manicomio y lenguazos
de badajo en la cabeza,
me ha dejado moribunda:
lágrimas en los carrillos,
frío sol de anocheceres
en el cuerpo alborotado
y en un timpano de hielo
que navega en mis oídos,
un sonoro tulipán...
tulipán...

tulipán...

tulipán...

Oigo de noche y de día
la palabra tulipán
mezclada con el tán, tán
de un mal doble funeral...
tulipán...

tulipán...

tulipán ...

Campanarios, mis orejas,
las campanas, mis aretes
y en mi cabello enredado
el tán, tán y el tulipán.
Vos la pudisteis matar,
pero ella no ha delinquido,
mi hija es inocente,
su desgracia fueron, son,
los cuernos de su marido.”

REY

Es la Señora más cuerda.

HABLARASAMBLA

Pero ¡cuerda para ahorcar!

REY

Qué culpa tiene si es suegra,
que es lo menos señorial.

⁴⁵ En el libro *Miguel Ángel Asturias. Teatro* dice “¡Rey de oro! ¡Rey de trigal!”

HABLARASAMBLA

Visceras de Biseñora.

REY

Título que yo le di,
al casarme con la Reina
la hice dos veces señora.

HABLARASAMBLA

Invoco la real anuencia
para decir la verdad:
su suegra, la Biseñora,
jamás lo llamó con nombre
de gente a su Majestad.

REY

Vasallo de mi cadera,
vasallo de mi costado,
de la planta de mi pie
y la palma de mi mano,
eso no fue en tu presencia,
gusano de mis pecados.
¡Ay, quisiera no ser Rey,
para no saber lo hablado!

HABLARASAMBLA

Yo ni siquiera lo oía.
Encerradas con la Reina
hablaban pestes del Rey,
cuando ensayaron los filtros
de sapillo, hierba y cal
para hacerlos vomitar;
y amarraron, como indios,
la alianza con vuestro nombre,
a la cola de una rata
que por doquier la arrastró;
y enfrascaron vuestra efigie,
feto de papel y pelo
cruzado por alfileres,
en medio litro de alcohol,
para que os emborracharas
hasta perder la razón.
¡El manicomio o la muerte,
para ella se casar!

REY

¡Bruto, Bruto, hiere más!
Clavado estoy en puñales,
dormido bajo martillos,
helado bajo silencios,
ceniza de no pensar.
No me podía bañar
sin que ella me diera esponja
y cuando me iba a dormir,
es decir a me acostar,
ella tomaba mi mano
para mi buen persignar.

HABLARASAMBLA

¡Está tiritando el Rey!

REY

¿Qué día es hoy, si fue martes,
miércoles era si es jueves
y si hasta el sábado es viernes?

HABLARASAMBLA

El reloj de mis bostezos
dio la hora de cenar.

REY

Comer para no tragar
y dormir sin olvidar.
No me alcanzaba la noche
para con ella soñar;
el día no me alcanzaba
para poderla mirar.
Fatiga del caminar,
anhelo del alentar.

HABLARASAMBLA

Señor Rey, el alma es fuerte,
no comienza con la vida
y no acaba con la muerte.

REY

¿Dónde está mi corazón?

HABLARASAMBLA

Cuando mudamos vestido
lo olvidamos en los trapos;
el Rey lo deja en las sedas
y el mendigo en los harapos.

REY

¿Dónde está mi corazón,
si ella era lo que no era
y es ahora lo que no es?

HABLARASAMBLA

Vienen los Patibularios.

REY

¡Rompan filas los luceros!

HABLARASAMBLA

Ya están los Patibularios.

REY

Reina con siete castillos
dormidos bajo la luna.

SEGUNDO PIE

REY

Entrad mis Patibularios,
Comején y Comegente.

COMEJÉN

Rey nacido de otro Rey,
Rey con labios de salmón,
Rey en el reino del pan,
Rey en el reino del mar,
Rey de día y Rey de noche.
Rey del fiambre y la voluta,
Rey de los cuatro elementos,
Rey de los siete colores,
Rey a la luz y a la sombra.
Rey niño de telescopios,
los grillos y las galeras
os saludan, Rey de Reyes.

COMEGENTE

Rey nacido de una Reina,
Monarca, silueta, esfinge
con dos ojos en la cara,
una nariz, una boca,
dientes, mejillas y pelo;
Rey enredado en la Reina,
Rey del quitasol dormido,
Rey del parasol abierto,
Rey en medio de los mares,
Rey liviano, Rey echado,
Rey en cadena de Reyes,
faraón, cristiano, libre
de ser Rey o no ser Rey;
la Reina Nuestra Señora..

REY

Hablad, mis Patibularios.

COMEJÉN

La Reina Nuestra Señora,
os envía a los Notarios.

REY

¿Y son gentes?

COMEGENTE

Son Notarios..

REY

Veo que andan en dos pies.

HABLARASAMBLA

Pase el Notario Mayor,
Señor Estiercoliflor.

ESTIERCOLIFLOR

En nuestro papel sellado
asentaremos las bases
del fin de vuestro reinado
La Reina reclama el trono,
el palacio, los enseres,
los jardines, todo, todo,
y en prueba del real reclamo
nos dio el pedazo más fino
de una su prenda interior.

COMEJÉN

¡Majestad, huele muy bien!

REY

¡La adulación es lo peor!
Esta prenda a mí me huele
a limonada con sal.

HABLARASAMBLA

¡Cómo fue que fue de caza
el Rey de la Altanería!

REY

¡Majestad hecha de mal,
mal nacida, muladar,
llanto de mi mal yantar,
nube que corre en el suelo
su aventura de avestruz!
¿Dónde están mis avestruces?

HABLARASAMBLA

No se les dio de comer
y se murieron de hambre.

REY

Notarios con dos vestidos,
uno colgado en la percha
y el otro en el esqueleto,
asentad que hubo una Reina,
Reina con siete castillos
dormidos bajo la luna.

HABLARASAMBLA

Dondingo Miramitoso..

DONDINGO

Notario del Real Esclavo..

REY

Dondingo Miramitoso,
Notario del Real Esclavo,
asentad que hubo una Reina
más pura que agua bendita,
Reina cazada en su casa
por quien casa no tenía
y andaba buscando casa.

HABLARASAMBLA

¡Cómo fue que fue de caza
el Rey de la Altanería!

ESTIERCOLIFLOR

Notario del Real Esclavo,
Dondingo Miramitoso,
asentad en cartapacio
lo que el Rey os ha dictado.

REY

Dondingo Miramitoso,
Notario del Real Esclavo,
asentad que hubo una Reina
que no me dejaba espacio
para el vivir y el morir,
para el comer y el dormir,
para el hablar y el reír,
para holgar y trabajar,
pues ¿qué otras cosas los hombres
hacemos al existir
y los Reyes al reinar?

COMEGENTE

Y ahora quiere el Palacio..

REY

Al que se ha bebido el llanto
para quitarse la sed
de la garganta y el alma,
si le dan veneno, bebe.

COMEJÉN

Real Alteza, soy manchego,
mi padre nació de un lego,
yo sé lo que es esa sed,
porque me he bebido el llanto.

REY

Atribulado manchego...

COMEGENTE

Majestad, los Tribunicios
Patibularios de pieles
y sudor de sacrificios,
os piden decir verdad;
están aquí los Notarios.

ESTIERCOLIFLOR

¿Cómo fue que fue de caza
el Rey de la Altanería?

HABLARASAMBLA

El Rey se marchó de caza
mojado en espuma de alba,
uñas ¡ay! de cetrería,
porque las aves son uñas
de los Reyes todavía.
Llevaba galgos, montañas

que volaban como alfombras,
mil ayudantes, dos niños
color de como se quiera.
El Rey iba en su caballo;
cien pipas, tabaco, almendras
y el menos mal de la casa.
Terrenos deshabitados
los invistió con su voz
hasta dejarlos floridos.
El Rey iba en su caballo
y tiró diez veces diez
y doscientas veces cien,
mil veces trescientas más,
como el mejor cazador.

ESTIERCOLIFLOR

¿Y es así que fue de caza
el Rey de la Altanería?

DONDINGO

Dondingo Miramitoso,
Notario del Real Esclavo
ya lo tiene en cartapacio.

HABLARASAMBLA

Yo lo vi, Señor Notario.
El Rey iba en su caballo.
Se me salieron las aguas
del gusto cuando la brisa
lo besaba como al tiempo
se le besan los cabellos.
Cuando los ríos corrían
para jugarle reflejos,
los mocos se me salían
con el llanto y sin el llanto.
Yo lo vi, Señor Notario,
con estos ojos ya viejos
de ser ojos y ver lejos.
El Rey iba en su caballo.
Las tazas y los manteles,
copas, vasos y cubiertos,
quién diría plata en cruz,
y la procesión de rabos
y rabos de las jaurías.
Yo lo vi, Señor Notario.
Casas móviles al viento,
días sin mes ni semana,
días y días sin año.
El Rey iba en su caballo
y lo vieron las almenas
de este palacio con tuertos,
esos que hablaron dormidos
lo que miraron despiertos.

ESTIERCOLIFLOR

¿Y algún tuerto vio a la Reina
y al Príncipe del Furor?

- REY
¡Habracadambra!
- HABLARASAMBLA
¡No me llamo Habracadambra!
- REY
¡La lengua se me acalambra!
- COMEGENTE
¡Alteza Real, Majestad!
- REY
¡Llevadme con los Notarios!
¡Llevadme con los corsarios!
¡Llevadme con los rosarios!
¡Llevadme, Patibularios!
- COMEJÉN
¡Viejo Rey, turrón de cal,
ángel anclado en el ángel!
- ESTIERCOLIFLOR
Majestad, no es contra vos;
pero la ley no es la tinta
y debe ser el primero
en cumplirla nuestro Rey.
- DONDINGO
La Reina quiere el Palacio,
Palacio de sus amores.
- HABLARASAMBLA
¡Con el Rey!
- REY
El azufre no es más cruel
cuando se come a la hormiga.
¿Venir ella y venir él
a mi Palacio, Notarios?
- ESTIERCOLIFLOR
El reino está desvalido,
el Rey vestía a la Reina
y un otro la ha desvestido.
- TITAN
¡Varios otros... la verdad!
- HABLARASAMBLA
¿A qué te metes, Titán?
- REY
Es verdad, pero dejadme
poner asunto a lo hablado:
decid a su Alteza Real
que ya el Rey no está pintado.

DONDINGO

Hay que valuar el Palacio.

REY

Dondingo Miramitoso,
Notario del Real Esclavo,
clan, destino y alcaidero,
si hay que valuar el Palacio,
principiad por el *bidé*.

DONDINGO

Por ser de real voluntad:
un *bidé* de porcelana...
¿Cómo escribo porcelana?

TITÁN

Igual que pornografía,
cónsul, garrafa o limón.

REY

Como un palillo de dientes,
el Rey se viene a mirar
por el suelo, entre escupidas.
¡Sangre de loro del mar!
Un Rey es como un tintero
con tinta de no escribir;
un Rey es como un anzuelo
con punta de no pescar;
un Rey se borra al morir
y nada queda del Rey.
Por mi siglo puedo andar,
pero un Rey no dura un siglo.
Un Rey es como una fruta
que viene a ser Rey por Rey
y que de pronto se cae,
sin que le valga ser Rey.

ESTIERCOLIFLOR

Ahora viene el careo
con la Reina y ante el Juez.

REY

Mi antepasado pasado,
Tiborio-Tibol-Divino,
jamás asistió a careos.

ESTIERCOLIFLOR

Pero del amor los reos..

REY

Pues exijo el antifaz.

TERCER PIE

REY (*A solas.*)

¡Cuántas horas de solaz
de la noche a la mañana
y una sola de primor:
estar a sabor de gana
junto a tu cuerpo, en miga
de mimos para el amor!

Sobresaltos de torcaz
en el reloj que desgrana
más aprisa la hora bella.
¡Cuántas horas de solaz
de la noche a la mañana
y una sola de primor:
estar a sabor de gana
junto a tu cuerpo, en miga
de mimos para el amor!

Perfume de enemistad,
olor de nieve en el viento,
si eres todo mi sustento
y más de mi pensamiento
y más de mi sentimiento
que mi misma vecindad,
¿por qué sufro la mitad
y no entero este tormento?

REINA (*A solas.*)

Por escaleras de espinas
a los rosales subía..
¡Ay, los que tienen diez pisos!

Por caminares de hormigas
bajaban las hojas tiernas..
¡Ay, los rosales desnudos!

Alumbrados de rocío
con luz de eléctrica luna...
¡Ay, rosas, las deshojadas!

Lloraba mi pelo negro
con hilos de humo dormido..
¡Ay, mi sombra en los rosales!

Mis pasos entre las ramas
formaban un surtidor..
¡Ay, agua de mis llorares!

Por escaleras de espinas
a los rosales subía..
¡Ay, los que tienen diez pisos!

REY (*Va al encuentro de la Reina.*)

Traje de celeste noche
y antifaz de medialuna,
menguantes uñas al pie..

REINA

Pero es el Rey el que habla...

REY

Un fraycielito descalzo
que se hizo el su sayal
con un velamen salóbrego
y de retazos de velas,
alas blancas, Fray Murciélago.⁴⁶

REINA

¿Fray Murciélago? La voz
es la odiosa voz del Rey.

REY

Y tú, preciosa, ¿quien eres?
Se adivina lo que escondes:
los senos, dos melodías
con puntitas de batuta,
y del vientre a las rodillas...

REINA

¡No me abras los oídos!

REY

Insinúas ser doncella,
pero no la del villancico...

REINA

¡Que me abres los oídos!

REY

Era la niña, tan niña
que era niña de los ojos,
niña, niña, Naranjela;
entre niñas y niñeras
era tan niña, tan niña
que la llamaban doncella
por ser niña de los ojos
y por bella, Naranjela.

REINA (*Aparte*)

Mal disimulan palabras
lo que la mente no alcanza
a ver en el horizonte,
es tan negra la venganza..

⁴⁶ Después de esta estrofa, en el libro *Miguel Ángel Asturias. Teatro*, faltan 16 intervenciones (41 versos), que sí aparecen en el libro *Poesía. Sien de alondra*. Aquí aparece el texto completo, tomado del último.

REY
Las máscaras se hacen caras,
como si en lugar de máscaras
trajeran sus propias caras.

REINA
El convite ha ido bien..

REY
Te fijas en mis perniles
que son de patas de cabro.

REINA
Fray Murciélago no sabe
de qué vendrá disfrazado..

REY
¿Quién?

REINA
El Rey.

REY
De cuerno de la abundancia.

REINA
¡Murciélagarto te llamen!

REY
Donde la esconden la dan,
donde la deben la pagan.
En amor todo es al trueque,
el sistema primitivo,
tú me das y yo te doy.

REINA
¡No te acerques!

REY
Cambio de mercaderías,
las hay que han sido vendidas,
otras que han sido olvidadas,
mas para mí, las casadas..

REINA
¡No te acerques!

REY
¡El contrabando es prohibido!
Declara lo que almacenas
en esas altas colmenas;
no es vergonzoso el lugar
en que por madre nacemos
para quererlo ocultar;
báñame con tus cabellos
que así tendremos enrelos;
casi te quiero antojar
y más luego desnudar
y medirte con la mano,

movimiento de gusano,
para que nos sea sano
el amor, al acostarnos,
no a dormir, sino a soñar.

REINA
¡Otras hay para esos trueques!

REY
¡Esas otras por monedas!

REINA
¡No te acerques!

REY
¡Máscara de mascarillas!

REINA
¡Fray borracho!

REY
Esas otras por monedas,
con las honradas al trueque,
solteras, viudas, casadas..

REINA
¿Era casada la tuya?

REY
Pero casada conmigo..

(Aparte.)
¡Ay el almohadón mullido
que no da paz al sentido!
Mis lágrimas ya no fluyen
como los mundos rodantes,
sino se alargan punzantes
como líquidas espinas.

REINA *(Aparte.)*
El Rey jamás fue galante,
menos cínico. Era Rey.
Escondido en las arrugas
de los asuntos de Estado,
su voz jamás tuvo guante.

REY
¿De dónde eres alhelí?

REINA
Del país de Altiblancura.
Mi cuna no fue mecida
que más lamiéronla lobos
y copos algodonosos
de nieve de ventisqueros.
De niña fui pastorcilla
como en los cuentos de niños.
Y me tejía las ropas
de los árboles con sueño

para soñar cosas bellas,
por ejemplo, que mi dueño
bajaba de las estrellas..

REY
Vestido de Rey de copas.

REINA
Yo vide cuando la bruma
se iba pegando al rebaño
hasta volverse de lana;
fui clavel en el verano,
pálida rosa en invierno.

REY
¿Y el Rey supo tu pasado?

REINA
Sí que sí y no que no...
So los negocios de Estado
era tan pobre el cuaderno
de mi vida, que reía.
Yo nunca tuve marido,
porque fui muy poca cosa
junto a él. Su altanería
para tratar a su esposa,
era sólo indiferencia
de dueño por lo que es suyo.
Y entonces me rebelé,
sabía, no sé por qué,
que sólo herido se iría
de mi lado, y se fue..

REY
¿Mal herido?

REINA
Primero anduvo enredado
en cien guerras, matar hombres,
después en las cacerías,
matar fieras y animales,
y no los mataba él:
en las guerras, sus soldados,
y en cacerías, sus criados.

REY
Un lobo..

REINA
Un carnicero.

(Máscaras y Juez)

JUEZ
Soy el Juez de Quita y Pon,
porque el trasero lo pon
y lo quito del estrado
en que estoy de magistrado.

Soy el Juez de Quita y Pon
y dicen que ando al revés,
por mis orejas tan largas
que más parecen dos pies.

Soy el Juez de Quita y Pon
y, escribano, hay que asentar:
“A pedido de las partes
el juicio es con antifaz.”

ESCRIBANO

El testigo Hablarasambla.

HABLARASAMBLA

Yo me llamo Hablarasambla
y mi papel en la Corte
del Rey de la Altanería,
es hablar, hablar y hablar.

JUEZ

Declare qué vio ese día.

HABLARASAMBLA

Vi a la Reina muy sonriente
salir a encontrar al Rey
y darle un beso en la frente.

TITÁN

¡Todo lo que dice es falso
y merece ir al cadalso!
Sorprení a su Alteza Real
con el Ciudadano Incierto,
ojos de hueso caliente,
Príncipe de su Furor,
y al ver tanta deslealtad
quise escapar por honor;
mas ella de zancadilla
rogóme: “Titán, Titán,
médico liliputiense
y hojalatero, además,
el Rey es todo mi amor
y ésta es una entretención.”
El aliento del pescuezo
se me quedaba en las jarcias,
escamas sentí en la espalda,
tuve bascas, mala rabia,
nudo se me hizo la lengua
y si me la trago, mudo
yo vendría a declarar
por señas. Es increíble
que se pueda así engañar.
“Príncipe de mi Furor
—decía ella al Incierto—,
si habla Titán, eres muerto,
porque el Rey te mataría,
es Rey de la Altanería,
y la punta de su espada
es una isla rodeada
de muertos, por todas partes.”

JUEZ
Vuestro nombre, Real Señor.

REY
Tiborio-Tibol-Divino,
el Rey de la Altanería.

JUEZ
¿De dónde sois, Majestad?

REY
Veinte años fui español,
diez años fui tirolés,
un tiempo fui alemán,
griego, negro, catalán,
fui lo que quiso el inglés.

JUEZ
¿Oficio?

REY
¡Rey!

JUEZ
¿Estado?

REY
De ebriedad, según la Reina.

JUEZ
¿Cuánto pesa?

REY
Mi pesar.

ESCRIBANO
Para el caso de ahorcar
hay que saber bien el peso.

REY
Si no basta mi pesar,
para el caso de ahorcar
que ella tire de mis pies.

JUEZ
Su Serenísima Alteza
es.

REINA
Del país de Altiblancura.

JUEZ
¿Oficio u ocupación?

REINA
En la mi alma reinar.

202 Rasgos estilísticos de las fantomimas de Miguel Ángel Asturias

JUEZ

¿Su nombre?

TITÁN

¡Doña Furor!

JUEZ

¡Calle el testigo de cargo!

HABLARASAMBLA

Sin embargo..

JUEZ

Y calle ese otro testigo.

REY

¡Desclavad. menudas gentes,
a Cristo de los tres clavos!
Con vuestras leyes humanas,
los Reyes ya no son Reyes
ni los esclavos, esclavos.

JUEZ

¿Edad?

REINA

Soy Reina, no tengo edad.

JUEZ

Jerigonzalo escribano,
véndame tú con tu mano.

NOTARIOS

¡Que la mano que lo venda
no lo venda!
¡La injusticia cuando vale
nada vale!

COMEJÉN

¡Dios moriría del susto
si encontrase un hombre justo!

MÁSCARAS (*Se toman de la mano y giran en rueda.*)

¡Llega la justicia llega
jugando a gallina ciega
y al que le pega le pega
con su látigo de pega!

¡Y el que la debe la paga,
que la cabeza le siega,
si es culpable cuando juega,
porque es la gallina ciega!

¡El que con fuego no juega
a Dios su vida le niega;
aunque haya gallina ciega
juguemos lo que se juega!

TITÁN

Titán el Chocho, se va..
Tanta edad y tantos años.

COMEGENTE

Los viejos son desengaños
que ambulan en la ciudad.

TITÁN

Titán el Chocho, se va...
Tanta cana y tanta eda
y en la cara las arrugas,
surcos de terreno arado
que esperan eternidad.

MÁSCARAS (*Girando de la mano.*)

¡Aunque haya gallina ciega
juguemos lo que se juega!

¡Llega la justicia llega,
llega la gallina ciega,
al rico nunca le pega,
al pobre todo lo niega!

¡Aunque haya gallina ciega
juguemos lo que se juega!

JUEZ

Por la Cruz,
que es el árbol del amor
que ha llorado,
a la Reina, Reina, Reina,
que la arañen lluvias finas,
congojas de coz liviana
golpéenla y espumante,
corra por todos los siglos
la aritmética del dado.

OTRAS MÁSCARAS

¡Reina! ¡Reina! ¡Reina! ¡Reina!,
¡Reina, con siete castillos
dormidos bajo la luna!

JUEZ

Por la Cruz
que es el árbol del amor
que ha llorado,
que abandonen las ciudades,
como esqueletos vacíos,
las nubes, pueblo del cielo..

OTRAS MÁSCARAS

¡Reina! ¡Reina! ¡Reina! ¡Reina!

JUEZ

Y se condene el aliento
de los hijos presentidos
a bajar por lavaderos
donde el llanto lave el oro.

OTRAS MÁSCARAS

¡Reina! ¡Reina! ¡Reina! ¡Reina!
¡Reina, con siete castillos
dormidos bajo la luna!

JUEZ

Y rueden todos los mundos
sin ojos, como el olvido.

MÁSCARAS (*Girando.*)

¡Aunque haya gallina ciega
juguemos lo que se juega!

¡Llega la justicia llega,
llega la gallina ciega,
al rico nunca le pega,
al pobre todo lo niega!

¡Aunque haya gallina ciega
juguemos lo que se juega!

JUEZ

Se condena a Hablarasamblea
a cadena de silencio
por el resto de sus días
y a sus restos.

DONDINGO

Tiborio Tibol-Divino,
yo, Dingo Miramitoso,
vuestro Escriba, me descubro
antes de oír tu sentencia,
para besaros la mano.
Notario del Real Esclavo,
me dejaré los cabellos
y trenzas será tu ausencia.

MÁSCARAS (*Girando.*)

¡Aunque haya gallina ciega
juguemos lo que se juega!

¡Llega la justicia llega,
llega la gallina ciega,
al rico nunca le pega,
al pobre todo lo niega!

¡Aunque haya gallina ciega
juguemos lo que se juega!

ESTIERCOLIFLOR

¡Cuántos filos tiene el hilo
del destino en el telar
de la existencia del hombre!
Estiercoliflor Notario
sabido bien que lo ignora.
Por el enjambre de un reino
pasa un hilo de agonía
y despiertan las abejas
y el zángano con la reina;
la miel es sueño de un día.

JUEZ

Por la Cruz,
que es el árbol del amor
que ha llorado,
Rey de Reyes,
de trozas de tu cansancio
tu féretro sea leve
y serrín de húmedo lodo
de madera te recubra
con el sueño de la muerte
que es la selva hecha bullicio.

OTRAS MÁSCARAS

¡Tiborio -Tibol-Divino
en la rueda, rueda, rueda!

JUEZ

De mulillas, los gusanos
arrastrarán de tu pecho,
tu corazón que era un toro.
¡Cómo irá tu corazón!
Las cuatro patas arriba
y los cuernos por el suelo
y en los ojos entreabiertos
el frío de la corrida.
Por el hocico del toro
saca el mar embravecido
espumas de su costado.

OTRAS MÁSCARAS

¡Tiborio -Tibol-Divino
en la rueda, rueda, rueda!

JUEZ

Anónima y amorosa,
una encina te dé pasto
de sombra para que tengas
toda la que necesita
luto del amor perdido.

OTRAS MÁSCARAS

¡Tiborio -Tibol-Divino
en la rueda, rueda, rueda!

JUEZ

Y rueden todos los mundos
sin ojos, como el olvido.

MÁSCARAS (*Girando.*)

¡Aunque haya gallina ciega
juguemos lo que se juega!

¡Al rico nunca le pega,
al pobre todo lo niega!

¡Aunque haya gallina ciega
juguemos lo que se juega!

EPÍLOGO

El Rey debe hacer un viaje
por el interior del mar
y debe tejer la Reina
encajes con su llorar.

El Rey se va, no regresa,
la Reina al irse lo besa,
luego tómale la diestra
para hacerlo persignar.

El Rey con el sol se aleja,
espuela de vuelva y vuelva,
y entra a Palacio la sombra
del Príncipe del Furor,
ojos de hueso caliente;
mas no es él, una corneja
grazna vestida de inciertos
al redor de la que teje
un sudario para muertos.

Glosario de *El rey de la Altanería*

Este glosario tiene incluye palabras comunes que tienen una connotación diferente al ser empleadas por el autor, y palabras de uso no frecuente en el idioma español. En su elaboración se consultaron y utilizaron como referencia los diccionarios:

1. Armas, Daniel. *Diccionario de la expresión popular guatemalteca*. 2ª edición. Guatemala: Piedra Santa, 1982.
2. García-Pelayo y Gross, Ramón. *Pequeño Larousse ilustrado*. Buenos Aires: Ediciones Larousse, 1995.
3. Real Academia de la Lengua. *Diccionario de la lengua española*. 22ª edición. Madrid: RAE, 2001.

Adarga. Escudo de cuero, ovalado o de forma de corazón.

Alcaravan. Ave de cabeza redondeada, patas largas y amarillas, pico relativamente corto y grandes ojos amarillos. De costumbres nocturnas, habita en terrenos descubiertos, pedregosos o arenosos.

Alhelí. Planta vivaz, europea, de la familia de las Crucíferas, que se cultiva para adorno, y cuyas flores, según sus variedades, son sencillas o dobles, blancas, rojas, amarillas o de otros colores, y de grato olor.

Aurífera. Que lleva o contiene oro.

Bidé. Recipiente ovalado instalado en el cuarto de baño que recibe el agua de un grifo y que sirve para el aseo de las partes pudendas.

Cabrones. Se dice del hombre al que su mujer es infiel, y en especial si lo consiente.

Cachicuerno. Dicho de un cuchillo u otra arma: Que tiene las cachas o el mango de cuerno.

Cadalso. Tablado que se levanta para la ejecución de la pena de muerte. Tablado que se levanta en cualquier sitio para un acto solemne.

Camafeo. Figura tallada de relieve en ónice u otra piedra dura y preciosa. La misma piedra labrada.

Camaleón. Ave de rapiña, pequeña, común, que suele posarse en las ramas de los árboles para acechar su presa. Lagarto verde, grande, que trepa con ligereza a los árboles.

Careo. Conversación, charla, holgorio.

Cartapacio. Cuaderno para escribir o tomar apuntes. Conjunto de papeles contenidos en una carpeta.

Catar. Probar, gustar algo para examinar su sabor o sazón.

Chocho. Persona que por edad avanzada, o por mala salud, se pone exigente o impertinente.

Cornametas Conjunto de los cuernos de algunos cuadrúpedos, como el toro, la vaca, el venado y otros, especialmente cuando son de gran tamaño.

Corneja. Especie de cuervo que alcanza de 45 a 50 cm de longitud y 1 m o algo más de envergadura, con plumaje completamente negro y de brillo metálico en el cuello y dorso.

Cornudo. Dicho del marido cuya mujer le ha faltado a la fidelidad conyugal.

Corsario. Se dice del capitán de un buque corsario y de su tripulación. Pirata.

Coz. Sacudida violenta que hacen las bestias con alguna de las patas. Golpe que dan con este movimiento. Golpe que da una persona moviendo el pie con violencia hacia atrás.

Cuernos. Prolongación ósea cubierta por una capa epidérmica o por una vaina dura y consistente, que tienen algunos animales en la región frontal.

Cuervo. Pájaro carnívoro, de plumaje negro con visos pavonados, pico cónico, grueso y más largo que la cabeza, tarsos fuertes, alas de un metro de envergadura, y cola de contorno redondeado.

Escribano. Persona que por oficio público está autorizada para dar fe de las escrituras y demás actos que pasan ante él.

Estrado. Tarima cubierta con alfombra, sobre la cual se pone el trono real o la mesa presidencial en actos solemnes.

Frailecito. Diminutivo de fraile, religioso de ciertas órdenes, ligado por votos solemnes.

Furor. En la demencia o en delirios pasajeros, agitación violenta con los signos exteriores de la cólera.

Giboso. Que tiene giba. Giba: Joroba, corcova.

Harapo. andrajo, pedazo o jirón de tela.

Jíbaro. Se dice del individuo de un pueblo amerindio de la vertiente oriental de Ecuador. Campesinos, campestres. Sombrero jíbaro.

Juez. Persona que tiene autoridad y potestad para juzgar y sentenciar.

Legó. Que no tiene órdenes clericales. Falto de letras o noticias. En los conventos de religiosos, el que siendo profeso, no tiene opción a las sagradas órdenes.

Loriga. Armadura para defensa del cuerpo, hecha de láminas pequeñas e imbricadas, por lo común de acero. Armadura del caballo para la guerra.

Lucifer. Príncipe de los ángeles rebelados. Hombre soberbio, encolerizado y maligno.

Magistrado. Alto dignatario del Estado en el orden civil, hoy especialmente en la administración de justicia.

Muladar. Lugar o sitio donde se echa el estiércol o la basura de las casas. Aquello que ensucia material o moralmente.

Notario. Funcionario público autorizado para dar fe de los contratos, testamentos y otros actos extrajudiciales, conforme a las leyes. Persona que deja testimonio de los acontecimientos de los que es testigo.

Patibulario. Perteneciente o relativo al patíbulo. Patíbulo: tablado o lugar en que se ejecuta la pena de muerte.

Peonía. Planta, especie de bejuco trepador, flores pequeñas, blancas o rojas, y semillas en vaina, gruesas, duras, esféricas y de un rojo vivo con un lunar negro, que se usan para collares, pulseras y rosarios.

Retrete. Aposento dotado de las instalaciones necesarias para orinar y evacuar el vientre.

Sarraceno. Natural de la Arabia Feliz, u oriundo de ella.

Sayal. Tela muy basta labrada de lana burda. Prenda de vestir hecha con este tejido.

Solaz. Consuelo, placer, esparcimiento, alivio de los trabajos. Con gusto y placer.

Sudario. Lienzo que se pone sobre el rostro de los difuntos o en que se envuelve el cadáver.

Titán. Persona de excepcional fuerza, que descuella en algún aspecto.

Trapo. Pedazo de tela desechado. Paño de uso doméstico para secar, limpiar, quitar el polvo, etc.

Trasquilado. Trasquilar: menoscabar o disminuir algo, quitando o separando parte de ello. Murmurar de otros, censurar.

Tribunicio. Perteneciente o relativo al tribuno. Tribuno: Orador político que mueve a la multitud con elocuencia fogosa y apasionada.

Troquel. Instrumento o máquina con bordes cortantes para recortar con precisión planchas, cartones, cueros, etc.

Velamen. Conjunto de velas, de una embarcación.

Yantar. Comer, tomar alimento. Comer al mediodía.

Zaga. Parte trasera de algo. Carga que se acomoda en la trasera de un vehículo. Último cuerpo de tropa en marcha. Jugador que actúa en último lugar.

MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS
LA PÁJARA JITANJÁFORA

FANTOMIMA



...jara-p.
...jara-jitanjáfé
...pin-pin-pin-
pájara re
...n-í
...páj pin-pin-pi
...n-pájara...nta-pinta
...pájara-jitanjáfórica-pi
pin-pin-pin-pin-pin-
...jara-pin-pájara-pin-pin-í
...n-pájara-pin-pájara-pin-
pájara-pin
...jara-pinta-p.
...tanjafórica
...in-pin-pin-pi
...jara-pin-pin-í
...in-pájara-pin-p
...pájara-pin-páj
...pájara-pinta-pin.
...itanjáfórica-pin-
...i-pin-pin-pin-pin
...jara-...n-pir
...á...-pi

LA PÁJARA JITANJÁFORA

FANTOMIMA (1958)

/1/ Conocí a Rafael Alberti en París. 1931. Y en la Sala Pleyel le oí decir la PÁJARA PINTA. Dejó por un momento su traje de Escudero de Gracilazo, subiose al tinglado y pa-ja-ra-pintó, porque la PÁJARA PINTA, pinta tiene de pintura pero es poesía pintada.

Pasan los años –¡los años!– y ahora lo encuentro aquí con María Teresa, Aitana y su sonrisa de china...

Pero no he venido solo, que por la PÁJARA PINTA, me acompañan ALCACLAS[ÁN,] ⁴⁷ ÉMULO LIPOLIDÓN Y EL REY DE LA ALTANERÍA, mandantes gitanicidas o asesinos de gitanos de cuyas entrañas sale la PAJARA JITANJÁFORA que celebra a Rafael.

PÁJARA JITANJÁFORA

Émulo Lipolidón
y Pimalina, la bella,
–pinpon para bala y timnalo–⁴⁸
fueron siguiendo la huella
de doña Pájara Pinta...
“Pájara-pin...pájara-pin...pájara-pin!...”
–¡SILENCIO!–⁴⁹ gritó en París
el Mesino Liporino
al público que aplaudía,
sin dejar oír aquel:
“¡Pájara-pin... pájara-pin... !”
o con mayor algazara,
de Alcándara a la Alcnara
la Pájara... Pájara... Pájara...
Pájara-pin... Pájara-pin... .
Pájara-pin...Pájara-pinta.. .
Pájara... Pájara... Pájara.../2/

¿Cómo fue que se fue a China?
preguntaba Pimalina
al Rey de la Altanería...
Y el Rey la muy contestaba:
se marchó en un girasol
que giraba... que giraba...

(ronco) ¿Cómo fue que fue de caza
a la China Mandarina?
preguntaba Polidón,
¡No engañéis a Pimalina!
En las pieles de los tigres
aprendí taquigrafía,
y no decapité el bar,

⁴⁷ El nombre correcto es ALCLASÁN.

⁴⁸ En la fantomima *Émulo Lipolidón* la expresión es: –pin-pón- parabalitímbalo–.

⁴⁹ En la fantomima *Émulo Lipolidón* dice: SINLENCIO, con “n” por ser personaje liporino.

por NON quebrar las botellas...

(ronco) ¿Cómo fue que fue de caza
a la china mandarina?

Hoy no hay china mandarina,
es la china campesina,
y se fue en un avión
de hélices de girasol
que giraban, que giraban...
y así llego a Pekín,
a Shangai,
hasta Kuantón,
hasta Kuantón,
y se trajo la sonrisa
que aquí se materializa
en labios de CHOU ER FU /3/

¿Pero fue solo? No tal,
llevó a la batalladora,
la Jimena, mi señora.
María Teresa León,
cuya prosa endomingada
trajo aroma de Loyang
de las Terrazas de Jade,
peonias,⁵⁰ leones azules,
y gallitos de Pekin...
¿Donde están los que no estanes?
¿Donde estanes los que están?

Rafael, María Teresa,
por vuestra “libra de china”
y por la Pájara Pinta,
cantan en mi corazón,
tirabuzones de sangre
que abren botellas de vino,
tiene una gran importancia
vuestro libro de sonrisas,
“Meh you kuon hsi!”, no digáis,
tiene una gran importancia,
mostrar al mundo el peligro,
ese peligro amarillo
que es la sonrisa de China...

⁵⁰ En la fantomima *El rey de la Altanería* está con tilde peonías, aquí no.

Glosario de *La pájara jitanjáfora*

Este glosario tiene incluye palabras comunes que tienen una connotación diferente al ser empleadas por el autor, y palabras de uso no frecuente en el idioma español. En su elaboración se consultaron y utilizaron como referencia los diccionarios:

1. Armas, Daniel. *Diccionario de la expresión popular guatemalteca*. 2ª edición. Guatemala: Piedra Santa, 1982.
2. García-Pelayo y Gross, Ramón. *Pequeño Larousse ilustrado*. Buenos Aires: Ediciones Larousse, 1995.
3. Real Academia de la Lengua. *Diccionario de la lengua española*. 22ª edición. Madrid: RAE, 2001.

Alcándara. Percha o varal donde se ponían las aves de cetrería o donde se colgaba la ropa.

Algazara. Ruido de muchas voces juntas, que por lo común nace de alegría. Ruido, gritería, aunque sea de una sola persona. Vocería de los moros y de otras tropas, al sorprender o acometer al enemigo.

Endomingada. Domingero. Persona que acostumbra a componerse y divertirse solamente los domingos o días de fiesta.

Entrañas. Cada uno de los órganos contenidos en las principales cavidades del cuerpo humano y de los animales. Parte más íntima o esencial de una cosa o asunto. Cosa más oculta y escondida.

Escudero. Hombre que por su sangre es noble y distinguido. Hombre que está emparentado con una familia o casa ilustre, y reconocido y tratado como tal.

Gitano. Se dice de los individuos de un pueblo originario de la India, se han esparcido por toda Europa y por diversos países. Mantienen en gran parte un nomadismo y han conservado rasgos físicos y culturales propios.

Gitanicidas. Hombres que matan gitanos.

Liporino. Leporino: Labio leporino, deformidad congénita caracterizada por la división del labio superior.

Loyang. Luoyang (también Lo-yang), ciudad del norte de China.

Mandantes. Que manda. Persona que en el contrato consensual llamado mandato confía a otra su representación personal, o la gestión o desempeño de uno o más negocios.

Pleyel. Firma francesa de pianos Pleyel. Sus instrumentos se basan en cuerdas duras con gran tensión, en una pesada caja-soporte. Sala Pleyel de París.

Tinglado. Cobertizo. Tablado armado a la ligera. Artificio, enredo, maquinación. Barullo de gentes o cosas.

Tirabuzón. Rizo de cabello, largo y pendiente en espiral. Sacacorchos.

MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS

LA GALLINA DE LOS HUEVOS DE ORO

FANTOMIMA



LA GALLINA DE LOS HUEVOS DE ORO

FANTOMIMA (1958)

PRESIDENTE

En este gran gallinero
-Señores, a sus curules...-
el punto quinto, primero,
lo ha pedido, Mister Hules...

DELEGADO CHAPÍN

Solicito la palabra...

PRESIDENTE

No hay nada a discusión...

DELEGADO CHAPÍN

Cuestión previa, cuestión previa...

PRESIDENTE

Si es así, que la abra...

DELEGADO CHAPÍN

Pues la abro, es mi boca y mi palabra...
Antes de entrar en materia,
pido que aquí se esclarezca,
si la gallina miseria
puso el huevo colorado...

MISTER HULES

Nada de averiguaciones,
ingenuo el chapín maldito,
yo pido votar sanciones
contra la gallina puerca
que puso el coloradito.

DELEGADO CARIOCA

Si la gallina miseria
puso el huevo colorado,
el remedio (*Oh Brasil...*)
compras de café al contado...

(*ATRÁS VARIAS VOCES CANTARÁN
Oh Brasil, brasil, brasileiro...*)

DELEGADO CUBANO

No es postura de gallina,
es huevo de minotauro,
terrible, rojo, macabro,
lo primero es condenarlo,
nuestro apoyo a Mister Hules,

MISTER HULES

(*Feliz y contento*) Ki, ki, ri, ki...

DELEGADO CHARRO (*Con marcado acento mexicano*)
Más claro no canta un gallo...

MISTER HULES
Y canto en mi gallinero...
aunque parece que espanto...

DELEGADO GAUCHO
En su gallinero ¿che?,
con salvedad de lo nuestro,
si no me mandó mudar...

DELEGADO CHARRO
Rejijo, su gallinero
termina en el Rio Grande...

PRESIDENTE
Silencio, mis delegados,
Mister Hules, quiere hablar...

MISTER HULES
Ya no se averigüe más
qué gallina puso el huevo
rojo en la America vuestra...
en la America latina...
latina porque ya late...
ji, ji, ji... ji. ji. ji...
(RÍE MOSTRANDO UNOS DIENTES AMARILLOS,
TABACOSOS, RISA HISTÉRICA)
ji, ji, ji...
Lo que pido es que se condene
a un país y se encadene
al grandioso monopolio...

DELEGADO CUBANO
Mister Hules,
échenos la bendición...

MISTER HULES
No vine como pastor de almas,
yo les pido, votación...

DELEGADO CHAPÍN
Pregunté quien puso el huevo
colorado, y aun ingenuo
si los otros delegados
le dejan la puerta abierta
al mal de la intervención,
yo no sólo no abro mi puerta,
sino le hecho candados,
y le digo a Mister Hules,
como decía mi abuela,
Alto, que el Corazón de Jesús
esta aquí...

PRESIDENTE

Veo con profunda pena,
que el delegado chapín,
nos quiere matar el gallo
que cubrirá la gallina,
esta America latina,⁵¹
que podrá⁵² los huevos de oro

VOCES ATRÁS

Muy bien, muy bien...
que nos monte Mister Hules,
para poner los huevos de oro...

DELEGADO CUBANO

Ya todo se averiguó...

MISTER HULES

Votación, votación...

PRESIDENTE

Se condena la gallina
que puso los huevos rojos...

DELEGADO CUBANO

Sólo uno, sólo uno...

DELEGADO CARIOCA

No, Señor,
en todos los nidos hay...

DELEGADO CHARRO

¡Ay, Caray...!

DELEGADO GAUCHO

Todas son puras macanas,
lo que hace falta es comercio,
que nos compren nuestras carnes,
nuestro trigo, nuestra lana,
estaño, café, bananos,
no a precio de quemazón,
y que nos dejen vivir
ya sin más explotación...

DeLEGADO CHARRO

Son purititas verdades,
Mister Hules,
menos espaldas mojadas,
y mejor trato al petróleo...

PRESIDENTE

Mister Hules
ha pedido votación,
y a votar, mis delegados...

⁵¹En la fantomima Latina está con l minúscula.

⁵²En el original de la fantomima dice "podrá", probablemente sea po[n]drá.

Glosario de *La gallina de los huevos de oro*

Este glosario tiene incluye palabras comunes que tienen una connotación diferente al ser empleadas por el autor, y palabras de uso no frecuente en el idioma español. En su elaboración se consultaron y se utilizaron como referencia los diccionarios:

1. Armas, Daniel. *Diccionario de la expresión popular guatemalteca*. 2ª edición. Guatemala: Piedra Santa, 1982.
2. García-Pelayo y Gross, Ramón. *Pequeño Larousse ilustrado*. Buenos Aires: Ediciones Larousse, 1995.
3. Real Academia de la Lengua. *Diccionario de la lengua española*. 22ª edición. Madrid: RAE, 2001.

Brasileiro. Brasileño: Natural del Brasil. Perteneciente o relativo a este país de América.

Carioca. Natural de Río de Janeiro. Perteneciente o relativo a esta ciudad de Brasil o a su provincia.

Chapín. Chanclo de corcho, forrado de cordobán, muy usado en algún tiempo por las mujeres. Gentilicio aplicado al guatemalteco en el exterior del país, especialmente en Centro América, o bien al habitante de la capital en el resto del territorio del país.

Charro. En México es un jinete o caballista que viste traje especial compuesto de chaqueta corta y pantalón ajustado, camisa blanca y sombrero de ala ancha y alta copa cónica.

Colorado. Que por naturaleza o arte tiene color más o menos rojo. Dicho de una cosa: Que se funda en alguna apariencia de razón o de justicia. Algo deshonesto: broma colorada. En América término utilizado para relacionar algo con el comunismo.

Curules. Curul: asiento de los parlamentarios.

Delegado. Se dice de la persona en quien se delega una facultad o jurisdicción. Cuerpo de delegados.

Explotación. Explotar: Sacar utilidad de un negocio o industria. Utilizar en provecho propio, por lo general de un modo abusivo, las cualidades o sentimientos de una persona, de un suceso o de una circunstancia cualquiera.

Gallina. Hembra del gallo, de menor tamaño que este, cresta pequeña o rudimentaria, cola sin cobijas prolongadas y tarsos sin espolones. Persona cobarde, pusilánime y tímida.

Gallinero. Lugar o cobertizo donde las aves de corral se recogen a dormir.

Gallo. Ave de aspecto arrogante, cabeza adornada de una cresta roja, carnosa y ordinariamente erguida, pico corto, grueso y arqueado.

Histérica. Afectado de histeria. Muy nervioso o alterado.

Huevo. Cuerpo redondeado, de tamaño y dureza variables, que producen las hembras de las aves o de otras especies animales, y que contiene el germen del embrión y las sustancias destinadas a su nutrición durante la incubación.

Macabro. Que participa de la fealdad de la muerte y de la repulsión que esta suele causar. Dicho de una persona: Aficionada a cosas macabras.

Macanadas. Macanada: En Argentina es disparate.

Maldito. Perverso, de mala intención y dañadas costumbres. Condenado y castigado por la justicia divina. De mala calidad, ruin, miserable.

Minotauro. E la mitología griega, monstruo con cabeza de toro y cuerpo de hombre.

Miseria. Desgracia, trabajo, infortunio. Estrechez, falta de lo necesario para el sustento o para otra cosa, pobreza extremada. Avaricia, mezquindad y demasiada parsimonia.

Nidos. Nido: especie de lecho que forman las aves con hierbas, pajas, plumas u otros materiales blandos, para poner sus huevos y criar los pollos.

Puerca. Puerco: cerdo, animal mamífero que se cría en domesticidad para aprovechar su cuerpo en la alimentación humana y en otros usos. La forma silvestre es el jabalí. Hombre desaliñado, sucio, que no tiene limpieza. Hombre grosero, sin cortesía ni crianza.

Purititas. Diminutivo de puramente. Puramente: meramente, estrictamente. Sin condición, excepción, restricción ni plazo.

Quemazón. Acción y efecto de quemar o quemarse. Calor excesivo. Realización, liquidación de géneros a bajo precio.

Rojo. Encarnado muy vivo. Es el primer color del espectro solar. En política, radical, revolucionario.

Sanciones. Pena que una ley o un reglamento establece para sus infractores. Autorización o aprobación que se da a cualquier acto, uso o costumbre.

Tabacosos. Tabacoso: manchado o maloliente por el tabaco. Que toma mucho polvo de tabaco.

MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS

AMORES SIN CABEZA
Tiquismiquis de maniquís

FANTOMIMA



AMORES SIN CABEZA
Tiquismiquis de maniquís

FANTOMIMA (1971)

Maniquís
Fanta
Fanto

Escenario.

Sala muy amplia de estilo rococó. Alfombras sedosas. Se pegan a los pies para robarse el ruido de los pasos. Ambiente de marquetería, incrustaciones, esmaltes, abanicos de plumas, bibelots, sillas, mesas y muebles nacarados. Paredes recubiertas de telas adamascadas. Cataratas de encajes y madroños, los cortinados de las puertas, a derecha e izquierda. Al fondo, al centro, un gran reloj antiguo. El péndulo va y viene, va y viene, va y viene...

A la derecha, una capotera con muchos, muchos brazos, semejando un árbol sin hojas, en medio de aquel conjunto de cosas artificiales pegajosas, refinadas.

A la izquierda, un espejo veneciano y gatos de porcelana negra.

Flores de papel, candelabros con velas de colores encendidas, saliveras, un tablero de ajedrez con las piezas desplegadas.

Una jaula con un pajarito mecánico que salta, sacude las alas y trina. Perfumes idos.

Retratos borrosos. Pátina dormida.

Otro tiempo...

PRIMER TIQUISMIQUIS

FANTA entra por la puerta de la izquierda, peinada y vestida como las enamoradas románticas de las tarjetas postales.

Es un maniquí, un maniquiquí...

Trae en la mano un sombrero de hombre que va a colgar en la capotera, pero al pasar frente al reloj se detiene.

¿Qué la detiene?...

Mueve la cabeza de un lado a otro al compás del péndulo.

De un lado a otro, de un lado a otro... su cabeza de muñeca...

¿El péndulo o la capotera?...

Duda...

¿La capotera, primero, y el péndulo después?...

No se decide...

Mueve la cabeza de un lado a otro, de un lado a otro...

Atajar el péndulo, suprimir el tiempo y después colgar el sombrero que trae en la mano...

El primer paso, parar la marcha de todos los relojes del mundo.

Gozar de la existencia, sin la tiranía de los cronómetros, de las horas, los minutos, los segundos...

Se decide... hay que empezar alguna vez la vida sin tic-tac...

Alarga el brazo rígido y con la mano horriblemente blanca de maniquiquí, detiene el péndulo. Sólo su cabeza se mueve, momentáneamente, de un lado a otro, de un lado a otro. Su cabeza de muñeca. Luego va hacia la capotera, cuelga el sombrero y sale por la izquierda, no sin volver a ver, con arresto de autómatas, el péndulo inmóvil.

La escena queda vacía. El péndulo como plomada. Las llamas de los candelabros palpitantes. El pajarito de la jaula de oro, salta, sacude las alas y trina.

FANTO asoma por la puerta de la derecha. Maniquí, burócrata y marido, es tres veces maniquí.

Al entrar descubre el sombrero en la capotera (un pájaro sin plumas en la rama de un árbol sin hojas)...

No se da por entendido. No se detiene. Busca el refugio del espejo. Se contempla. Se contempla largamente. Le complace su imagen, su persona.

No presume, pero... rivales con él... jajaja...

Se atusa los mostachos, se arregla lo⁵³ corbata, pasa las tenacillas de sus dedos de maniquí por la leopoldina que abarca, de bolsillo a bolsillo del chaleco, su abultado vientre, y con ademán perdido alarga el brazo rígido y la mano tiesa hacia la luna veneciana buscando la capotera y el sombrero irreales.

Enseguida advierte que no es en el cristal azogado, sino en su sala donde están y gira la cabeza poco a poco, sin mover el cuerpo, sólo su cabeza sobre el cuello almidonado, guillotina blanca en viaje doloroso de lo reflejado a la realidad...

No espera más...

Alza y baja los hombros (¡qué me importa!)... alza y baja los hombros (¡qué me importa! ... ¡qué me importa!)...

Va hacia la capotera. Arrebata el sombrero. Se le cae de las manos. Se lo lleva con sus zapatos de muñeco hasta cerca del tablero de ajedrez. Lo recoge y se le olvida, doblada su cabeza de maniquí y clavados sus ojos en las piezas distribuidas en una jugada maestra.

⁵³ Probablemente sea "la" en lugar de "lo".

UNA VOZ FEMENINA

Yo tu edénica,
tu júbilo,
tu éxtasis...

Yo tu bíblica,
tu adánica,
tu tráfuga...

Yo tu mÚtila
tu pérfida,
tu insólita...

Yo tu crótalo,
tu víbora,
tu sérpens...

Yo tu innÚmera,
tu múltiple,
tu vértigo...

Yo tu víscera,
tu sístole,
tu diástole...

Yo tu pómulo,
tu cóndilo,
tu hÚmero...

Yo tu tuétano,
tu médula,
tu vértebra...

Yo tu rÓtula,
tu escápula,
tu fémur...

Yo tu cÚbito,
tu astrágalo,
tu espÓndilo...

Yo tu cántico,
tu crónica,
tu cálamo...

Yo tu límpida,
tu lámpara,
tu lúcida...

Yo tu autómata,
tu tácita,
tu efímera...

Yo tu víctima,
tu títere,
tu acróbata...

Yo tu réproba,
tu mísera,
tu incógnita...

Yo tu bóveda,
tu lápida,
tu póstuma...

Yo tu límite,
tu diálogo,
tu ámbito...

Yo tu espíritu,
tu ánima,
tu ánimo...

Yo tu oráculo,
tu réplica,
tu inútil...

De una manotada, Fanto echa todas las piezas del ajedrez por tierra y con el sombrero en la mano sale por la derecha.

SEGUNDO TIQUISMIQUIS

FANTA entra por la puerta de la izquierda vestida de baile. Trae en la mano un sombrero de copa que va a colgar en la capotera. Nunca se vio un maniquí más bello. Lo sabe. Se detiene frente al espejo. Sonríe. Se abanica. Es una beldad del tiempo de los “te idolatro” y los “no me olvides”...

Un vals lejano y más cerca, rodado de carruaje, cascos de caballos, chistar de fusta. Cuelga la chistera y toma uno de los candelabros. Lo levanta para alumbrar su paso.

Más alto. Más alto...

Arrogante, pálida, levantando con su mano de muñeca su traje malva de media cola, sale por la izquierda..

FANTO entra por la derecha, un momento más tarde. Enciende la luz eléctrica. Viste de frac y lleva sombrero de copa, monóculo y guantes blancos. Se turba, se interrumpe, pierde el ritmo de sus movimientos de maniquí, al encontrarse con otro sombrero de copa en la capotera.

¿Qué pasa?

¿Dos sombreros de copa?

El que trae puesto y el que tiene enfrente...

Se acerca. Lo coge. Se lo pone. No es suyo. Se le va hasta las orejas. Le tapa los ojos. Lo deja a oscuras. Manotea. Se siente perdido. No logra sacárselo. Por fin. Despeinado, la corbata suelta, los puños de fuera, se deshace del sombrero ajeno y se queda, desorientado, con dos chisteras, una en cada mano, moviéndolas de arriba abajo, como si pesara lo que le sucede, en una balanza de platillos negros.

UNA VOZ FEMENINA

Yo tu débito,
tu cónyuge,
tu adúltera...

Yo tu báquica,
tu in púribus,
tu orgeástica...

Yo tu pérfida,
tu décola,
tu abúlica...

Yo tu música,
tu tósigo,
tu sésamo...

Yo tu indómita,
tu ávida,
tu pródiga...

Yo tu onírica,
tu mágica,
tu abscóndita...

Yo tu cálida,
tu tórrida,
tu trópico...

Yo tu exótica,
tu bárbara,
tu excéntrica...

Yo tu dúplice,
tu múltiple,
tu época...

Yo tu básica,
tu armónica,
tu flúor...

Yo tu tórtola,
tu trémula,
tu tímida...

Yo tu pálpito,
tu nómina,
tu sílaba...

Yo tu intrépida,
tu blido,
tu errátil...

Yo tu última,
tu agónica,
tu síncope

FANTO sale por la derecha con los dos sombreros de copa, el cabello en desorden, la corbata suelta, las bocamangas del frac vomitando los puños.

TERCER TIQUISMIQUIS

FANTA, muñecona vestida con traje sastre oscuro, línea de guerrera militar, falda abajo de la rodilla, peinado de pelo pegado al cráneo, muy varonil, entra por la puerta de la izquierda con un quepis de General en la mano.

Al entrar rueda la cabeza de autómeta de un lado a otro, de un lado a otro varias veces. Brillan, ciegan, despiden fuego de oro los entorchados del quepis, en su mano de guante blanco.

Lo cuelga en la capotera y se vuelve, media vuelta rígida de soldado raso, hacia la izquierda, pero al llegar a la puerta, hace alto, alto de muñeca que se inclina hacia adelante y hacia atrás, se arrepiente y marchando (se oye una música militar), se encamina a la puerta de la derecha.

Al pasar frente a la capotera, vuelve la cabeza, sólo la cabeza, hacia el quepis que brilla como una custodia.

Va a salir por la derecha, pero no se decide, balancea el cuerpo, los pies pegados al suelo y por fin da un paso atrás y se dirige hacia la izquierda, con vista al quepis al pasar junto a la capotera.

Pero no sale por la izquierda. A paso de ganso vuelve a atravesar la escena y desaparece por la derecha.

FANTO entra por la izquierda, muy maniquí, muy maniquí es decir muy oficial de caballería con bigotes como pararrayos que le subían erectos y en punta hasta arriba de la frente, sin que se supiera dónde dejaban de ser bigotes y empezaban a ser cuernos. Pantalones de montar a caballo, botas, espuelas, completan su atuendo.

Al descubrir en la capotera, el quepis del General, se cuadra y saluda militarmente.

Luego, como si se tratara de cumplir una orden, recoge las piezas del ajedrez regadas en la alfombra y las va colocando en el tablero que en seguida acerca a la capotera y deja frente al quepis.

UNA VOZ FEMENINA

Yo tu ejército,
tu pólvora,
tu átomo...

Yo tu drástica,
tu bélica,
tu blitzkrieg...

Yo tu férula,
tu ergástula,
tu látigo...

Yo tu sátrapa,
tu histriónica,
tu némesis...

Yo tu trápala,
tu pérfida,
tu táctica...

Yo tu tártara,
tu gárrula,
tu régula...

Yo tu inclita,
tu águila,
tu árbitro...

Yo tu altisona,
tu Olímpica,
tu homérica...

Yo tu epónima,
tu heráldica,
tu amúteba...

Yo tu enérgica,
tu rígida,
tu íntegra...

Yo tu autónoma,
tu ideática,
tu pánfila...

Yo tu ácrata,
tu épica,
tu heróica...

Yo tu ágrafa,
tu tóxico,
tu nâpalm...

Yo tu áspera,
tu inhóspita,
tu máscula...

Yo tu cónquibus,
tu código,
tu cûmplase...

FANTO, repentinamente animado, como un juguete al que le vuelve la cuerda, toma el quepis de la capotera y desaparece por la puerta de la derecha.

CUARTO TIQUISMIQUIS

FANTA entra por la izquierda. Maniquí vestido de manola. Peinetón, mantilla sobre mantilla, abanico, collares, pulseras. El traje jacarandá y la piel color de luto de morena. ¡Qué manola! ¡Qué garbo! ¡Qué gracia! ¡Qué desenfado! ¡Qué palmito!... Trae en la mano una montera negra de torero. Va hacia la capotera, la cuelga y se queda inmóvil, ausente, sin saber de ella. De pronto, un clarín. Se oye. Se oye. Se oye. Plazas de toros de todas las Españas. Están tocando: ¡Muerte! ¡Muerte! ¡Muerte!... Como recobrándose de un sueño, Tanta corre hacia el reloj y echa a andar el péndulo inmóvil. Son las cuatro de la tarde... Le parece que el tiempo no pasa, que el reloj no anda. Se truena los dedos, se abanica, se pasea. El reloj... el reloj no avanza como ella quisiera... Hay que ayudarlo. Lo ayuda. Mueve el péndulo, ella, ella, ella...

SE OYE UNA VOZ FEMENINA

Yo tu lívida,
tu mínima,
tu inhábil...

Yo tu agónica,
tu huérfana,
tu inválida..

Fanta permanece inmóvil, desarmada, la cabeza botada sobre el pecho.

Yo tu ingrima,
tu inánime,
tu hálito...

Yo tu límite,
tu lúcida,
tu efímera...

Yo tu présaga,
tu estóica,
tu apática...

Yo tu rémora,
tu estímulo,
tu escrúpulo...

Fanta se recobra, pasea las pupilas de un lado a otro, los maniqués duermen con los ojos abiertos, y con su abanico se lanza contra el péndulo que va de un lado a otro transtornado...

Yo tu ímpetu,
tu ráfaga,
tu acrónica...

Yo tu jácara,
tu mágica,
tu pícara...

Yo tu súbita,
tu ráfaga,
tu cólera...

Acentúa la mímica del torero frente al toro. Se oye lejana la Ópera "Carmen".

Yo tu trápala,
tu táurica,
tu ¡cáspita!...

Yo tu Málaga,
tu Córdoba,
tu trébol...

Yo tu rúbrica,
tu clásica,
tu cátedra...

Yo tu geómetra,
tu pértiga,
tu móvil...

Yo tu teóloga,
tu "árgebra",
tu orégano...

Toreando, toreando, sale por la izquierda.

FANTO entra por la derecha. La luz se empieza a ir. Mas se adivina que se ve. Alto, rígido, ceñido bajo una capa española y un sombrero cordobés. El maullar de un gato le distrae, pero ya ha visto la montera de torero colgada en la capotera.

No da con el gato. Lo busca. Lo busca detrás de los muebles. Por todas partes. Va hacia la puerta de la izquierda. Se asoma al interior. El maullido se oye, se oye. Revisa. Husmea. No lo encuentra. Se vuelve, toma la montera y desaparece por la derecha.

QUINTO TIQUISMIQUIS

FANTA entra por la izquierda en traje de baño. Maniquí en bikini. Trae en la mano una boina de marinero. Al hombro un bolso. Y la sigue un perrito de juguete. Más pelo que perro.

Se detiene. Cuelga la boina en la capotera. Y juega con el perrito, al que le da cuerda para que salte, se siente sobre sus patitas y ladre. Hace calor. La luz es cegante. Saca del bolso unos anteojos negros, enormes, exageradamente grandes, redondos, y se los pone.

Podría cambiarse senos, suavemente.

Riendo, jugueteando con el perrito, sale por la izquierda.

FANTO maniquí blanco, color de harina, en calzoneta amarilla, asoma por la derecha cuando Fanta desaparece.

Se sorprende, se rasca la cabeza con un dedo, con dos dedos, con todos los dedos de su mano izquierda, alza y baja los hombros (¡qué me importa!, ¡qué me importa!) al encontrarse con la boina de marinero, en la capotera.

Se acerca. Imita el sonido de una sirena de barco. Abre y cierra los brazos haciendo señales náuticas. Luego se vuelve y se despermanca en el sofá.

Allí encuentra un antejo telescópico. Se lo lleva al ojo para contemplar lejos, muy lejos, la boina azul con su pon-pon rojo al medio.

UNA VOZ FEMENINA

Yo tu náutica,
tu acuática,
tu oceánica...

Yo tu elástica,
tu undívaga,
tu góndola...

Yo tu antípoda,
tu módulo,
tu cálculo...

Yo tu cáрабо,
tu grímpola,
tu mástil...

Yo tu náyade,
tu alípeda,
tu ingrávida...

Yo tu piélagó
tu undísona,
tu náufraga...

Yo tu tántala,
tu oráculo,
tu alcázar...

Yo tu geógrafa,
tu astróloga,
tu alquímica...

Yo tu sílfide,
tu alígera,
tu atónita...

Yo tu rútila
tu diáfana,
tu féérica...

Yo tu áulica,
tu fúlgida,
tu lúnula...

Yo tu célica,
tu orífice,
tu aljófara...

FANTO deja el antejo y con rápidos movimientos de robot, se levanta del sofá toma la boina de la capotera y sale por la puerta de la derecha.

SEXTO TIQUISMIQUIS

FANTA, maniquí, entra por la izquierda, vestido de negro, traje de encaje y de encaje el tocado de su cabeza. Aspecto de persona piadosa. Libro de misa y rosario. Entra, va hasta la puerta de la derecha, se acerca, arrima el oído, quiere saber si hay alguien. Luego, se vuelve, y cuelga en la capotera un sombrero de eclesiástico que traía escondido en su tocado.

Con la cabeza baja y las manos juntas, se detiene a ver el reloj que marcha lentamente.

Luz oscura. Luz de cirios. Luz parpadeante.

Va hacia la puerta de la izquierda y desaparece.

FANTO, maniquí, entra también vestido de negro, por la puerta de la derecha.

Al ver el sombrero de teja en la capotera, se santigua. Miedo santo. Le tiemblan las piernas. Detiene el péndulo del reloj. El sofá. El sofá. Se sienta y encuentra ala mano, una máscara diabólica. Se la pone. Es Satanás. Se la quita. Es Fanto. Se la pone. Es Satanás.

UNA VOZ FEMENINA

Yo tu ágil,
tu móbil,
tu acólita...

Yo tu fámula,
tu cómoda,
tu fácil...

Yo tu sórdida,
tu prójima,
tu dosis...

Yo tu idole,
tu ícono,
tu imagen...

Yo tu címbalo,
tu cítara,
tu ángelus...

Yo tu cingulo,
tu túnica,
tu víspera...

Yo tu diávolo,
tu púlpito,
tu hábito...

Yo tu pábilo,
tu láudano,
tu sábana...

Yo tu licita,
tu ilícita,
tu libido...

Yo tu incrédula,
tu herética,
tu báratro...

Yo tu hermética,
tu cábala,
tu símbolo...

Yo tu idólatra,
tu agnóstico,
tu intérprete...

Yo tu pública,
tu frígida,
tu equívoca...

Yo tu préstamo,
tu prorroga,
tu alícuota...

Yo tu arcáica,
tu prédica,
tu réquiem...

FANTO abandona en el sofá la máscara cornuda de Satanás, se avalanza hacia la capotera, arranca el sombrero de teja y escapa por la derecha.

SÉPTIMO TIQUISMIQUIS

FANTA entra vestida con traje de obrera, overall de mecánico de una sola pieza, guantes de caucho negros, los cabellos apenas recogidos.

Lleva en la mano una gorra de ferroviario que cuelga en la capotera.

Entra por la izquierda.

Luz sucia. Luz de fábrica. Luz con hambre. Luz con sed. Luz con hambre y sed de justicia.

Su cara de maniquí, poco expresiva, sus ojos de muñeca sin memoria, no recuerdan que en esa capotera, árbol sin hojas ni raíces, siempre solitario, sus manos colgaron más de un tocado masculino.

Deja la gorra de maquinista o fogonero, lona, sudor y tizne, en la capotera y sale por la izquierda silbando alegremente.

FANTO entra por la derecha, vestido de jefe de estación de ferrocarril, revisa algunos papeles que trae con él, enciende su pipa, estornuda, una vez, otra vez, tres veces, y hasta entonces para mientes en la gorra que cuelga en la capotera.

Rabiosamente la arranca, la deja caer, la pisotea, la recoge con la punta de los dedos, como si le diera asco, lona, sudor y tizne y llevándola así, colgada de los dedos, desaparece por la derecha.

UNA VOZ FEMENINA

Yo tu dinamo,
tu émbolo,
tu máquina...

Yo tu autómata,
tu péndulo,
tu hélice...

Yo tu teórica,
tu ideóloga,
tu lúmpen...

Yo tu ácrata,
tu anárquica,
tu bólche...

Yo tu práctica,
tu empírica,
tu lógica...

Yo tu óptima,
tu máxima,
tu súper...

Yo tu errática,
tu rápida,
tu ténder...

Yo tu músculo,
tu almádena,
tu bómper...

Yo tu única,
tu eléctrica,
tu fábrica...

Yo tu útero,
tu óvulo,
tu trauma...

Yo tu sindica,
tu póliza,
tu quórum...

Yo tu ideóloga,
tu intríngulis,
tu mítin...

La escena queda vacía. Se oyen choques, golpes, ruidos de estación ferroviaria. Sirenas, poleas, rasgaduras audibles de atmósferas de usinas.

OCTAVO TIQUISMIQUIS

*FANTA, maniquí de maniquis y solo maniquí-títere, no... -monigote, no... -fantoche, no... -pelele, no... -pupeta, no... -maniquis y solo maniquis, por no llamarla maniquisina-, entra por la siniestra puerta, vestida de amazona, un único pecho descubierta, el otro oculto, antes se cortaba para poder hacer más fácil uso del arco y la flecha. Trae en las manos, además de su flecha y su arco, un sombrero de cazador, blanco, en forma de bacín, sombrero de corcho, voluminoso y sin peso. Se oyen, al entrar ella, clarines de cacería, llameantes, metálicos, ladrar de perros, lluvias de pasos en la hojarasca. Sin detenerse, Fanta va y cuelga, en la capotera, el sombrero de cazador. Luego se vuelve por donde entró.
No cesan los clarines de cacería...*

FANTO asoma por la derecha, vestido de cazador de tigres, con una escopeta en las manos, muy andando a pasos contados y agachado, como si en la jungla persiguiera fieras, y qué jungla, y qué fieras, bípedos con sombrero... (¿Por qué, Dios mío, se inventó el sombrero, del calañez al de tres picos, del jipijapa al de medio queso, del chambergo al tres candiles, del hongo al castoreño, del de felpa al de petate, del bombín al tirolés... por qué Dios mío, se inventó el sombrero...? ¡Bendito sea el sinsombrerismo!...)
Fanto apunta su escopeta de dos bocas hacia la percha donde cuelga el sombrero de cazador, blanco, inocentón, voluminoso...
Apunta... apunta... apunta...
Se oyen bramidos de fieras...
Apunta... apunta...
Cegado por el sudor, está en plena jungla tropical, baja lo escopeta, saca un pañuelo de hierbas, y se enjuga largamente la cara, la nuca, el cuello...
No se detiene.
El buen consejo, hijo del sudor y la refregada que se dio con el pañuelo lo desarma. Se cuelga la escopeta al hombro, toma el sombrero de la capotera y se marcha por la derecha.

UNA VOZ FEMENINA

Yo tu félida,
tu rústica,
tu vándala...

Yo tu médano,
tu ámbito,
tu atmósfera...

Yo tu álamo,
tu almáciga,
tu cántaro...

Yo tu idílica,
tu plácida,
tu cándida...

Yo tu nébeda,
tu guácima,
tu búcaro...

Yo tu ágape,
tu América,
tu cáñamo...

Yo tu flérida,
tu anémona,
tu antófaga...

Yo tu insula,
tu ápice,
tu aína...

Yo tu primula,
tu dictamo,
tu orquídea...

Yo tu muérdago,
tu sándalo,
tu dátíl...

Yo tu énfasis,
tu fábula,
tu órbita...

NOVENO TIQUISMIQUIS

FANTO, chisgarabis-bis-bis-bis, no... –estantigua-gua-gua-gua, no... –ni monigote, ni arlecchino, ni arrinquín, ni maleno-no-no-no; maniquí y solo maniquiquí, entra por la derecha en traje talar, ropa y bonete de magistrado del más alto tribunal de la tribu humana, y colgando en la capotera, parsimoniosamente, el sombrero, la chistera, la montera de torero, la boina de marinero, la teja eclesiástica, la de ferrocarrilero, el sombrero de cazador, otros sombreros de formas y colores y tamaños diferentes y al final un larguísimo capirote negro, una gran etcétera fosforescente (ETC), en la punta. Y mientras Fanto cuelga en la capotera los sombreros y tocados masculinos, entra y sale trayendo uno por uno, uno por uno, entra y sale, entra y sale, se oye una voz de mujer.

Voz femenina llorosa, intensamente dramática:

Yo tu déjame,
tu búscame,
tu sígueme...

Yo tu búscame,
tu sígueme,
tu déjame...

Yo tu sígueme,
tu déjame,
tu búscame...

Fanto va y viene, entra y sale, cuelga las "preciosas prendas" en la capotera.

La misma voz de mujer, firme y autoritaria:

Yo tu tábano,
tu trépano,
tu zángana

Yo tu déspota,
tu sátrapa,
tu vúpulo...

Yo tu cá tara,
tu prócera,
tu epítasis...

Fanto entra y sale, va y viene, sigue adornando la capotera. La misma voz femenina, sólo que esta vez suelta y festiva:

Yo tu chiflis,
tu hobby,
tu cursi...

Yo tu trinquis,
tu élixir,
tu porno...

Yo tu ágil,
tu áupa,
tu ángel...

FANTA, vestida de dama antigua, asoma por la izquierda y al contemplar, desde la puerta, la capotera cubierta de sombreros, un casi árbol con aquellas extrañas flores, avanza hacia Fanto, riendo, riendo, riéndose estrepitosamente.

FANTO (cortando la risa de Fanta, le sale al paso) – ¡Fanta... oh, el eterno femenino... Fanta... sí...!

FANTA (sin dejar de reír señalando hacia Fanto) – ¡Fanto... oh, el eterno masculino... Fanto... che!

En lo más desesperante de su risa de colegiala, empiezan a caer de los sombreros y tocados que cuelgan de la capotera, las cabezas de sus dueños, todos decapitados.

Fanta palidece y se desploma. Una serpiente sube por la capotera.

FANTO (cuidando de no pisar ninguna de las cabezas caídas como frutos bajo la capotera, se calza el monóculo para ver mejor a Fanta y dice, ligeramente inclinado, antes de salir) – ¡Ídolo bello a quien humilde adoro!

Glosario de Amores sin cabeza

Este glosario incluye palabras comunes que tienen una connotación diferente al ser empleadas por el autor, y palabras de uso no frecuente en el idioma español. En su elaboración se consultaron y utilizaron como referencia los diccionarios:

1. Armas, Daniel. *Diccionario de la expresión popular guatemalteca*. 2ª edición. Guatemala: Piedra Santa, 1982.
2. García-Pelayo y Gross, Ramón. *Pequeño Larousse ilustrado*. Buenos Aires: Ediciones Larousse, 1995.
3. Real Academia de la Lengua. *Diccionario de la lengua española*. 22ª edición. Madrid: RAE, 2001.

Abúlica. Que padece abulia. Falta de voluntad, o disminución notable de su energía.

Ácrata. Partidario de la supresión de toda autoridad.

Acróbata. Persona que da saltos, hace habilidades sobre el trapecio, la cuerda floja, o ejecuta cualesquiera otros ejercicios gimnásticos en los espectáculos públicos.

Acrónica. Dicho de un astro que sale o se pone a la caída del Sol. Se dice también del ocaso del mismo astro.

Acuática. Que vive en el agua.

Adamascadas. Dicho generalmente de una tela: Parecida al damasco.

Adánica. Perteneciente o relativo a Adán, personaje bíblico.

Adúltera. Que comete adulterio. Adulterio: Ayuntamiento carnal voluntario entre persona casada y otra de distinto sexo que no sea su cónyuge.

Ágape. Comida fraternal de carácter religioso entre los primeros cristianos, destinada a estrechar los lazos que los unían. Banquete. Comida para celebrar algún acontecimiento.

Ágil. Ligerero, pronto, expedito. Dicho de una persona o de un animal que utiliza sus miembros con facilidad y soltura.

Agnóstico. Perteneciente o relativo al agnosticismo. Que profesa esta doctrina. Agnosticismo: actitud filosófica que declara inaccesible al entendimiento humano todo conocimiento de lo divino y de lo que trasciende la experiencia.

Agónica. Que se halla en la agonía de la muerte. Propio de la agonía del moribundo. Que lucha.

Ágrafa. Que es incapaz de escribir o no sabe hacerlo. Dicho de una persona: Poco dada a escribir.

Águila. Ave rapaz diurna, con pico recto en la base y corvo en la punta, cabeza y tarsos vestidos de plumas, cola redondeada casi cubierta por las alas, de vista muy perspicaz, fuerte musculatura y vuelo rapidísimo.

Aína. Por poco. Pronto. Fácilmente.

Alcázar. Fortaleza. Recinto fortificado. Casa real o habitación del príncipe, esté o no fortificada.

Alícuota. Proporcional. Perteneciente a la proporción.

Alígera. Dotado de alas. Rápido, veloz, muy ligero.

Alípeda. Alípede. Que lleva alas en los pies. Quiróptero.

Aljófar. Perla de forma irregular y, comúnmente, pequeña. Conjunto de perlas de esta clase. Cosa parecida al aljófar, como las gotas de rocío.

Almádena. Mazo de hierro con mango largo, para romper piedras.

Alquímica. Alquimia: Conjunto de especulaciones y experiencias, generalmente de carácter esotérico, relativas a las transmutaciones de la materia, que influyó en el origen de la ciencia química. Tuvo como fines principales la búsqueda de la piedra filosofal y de la panacea universal.

Altisona. Altamente sonoro, de alto sonido. Se dice del lenguaje o estilo muy sonoro y elevado y del escritor que se distingue empleando lenguaje o estilo de esta clase.

Anárquico. Pertenciente o relativo a la anarquía. Anarquía: ausencia de poder público. Desconcierto, incoherencia.

Anémoma. Planta que tiene un rizoma tuberoso, pocas hojas en los tallos, y las flores de seis pétalos, grandes y vistosas.

Ángel. En la tradición cristiana, espíritu celeste criado por Dios para su ministerio. Gracia, simpatía, encanto. Persona en quien se suponen las cualidades propias de los espíritus angélicos, es decir, bondad, belleza e inocencia.

Ángelus. Oración en honor del misterio de la Encarnación.

Antípoda. Se dice de cualquier habitante del globo terrestre con respecto a otro que more en lugar diametralmente opuesto. Que se contrapone totalmente a alguien o algo.

Antófaga. Dicho de un animal: Que se alimenta principalmente de flores.

Apática. Que adolece de apatía. Impasibilidad del ánimo. Dejadez, indolencia, falta de vigor o energía.

Ápice. Extremo superior o punta de algo. Parte pequeñísima, punto muy reducido, nonada. Parte más ardua o delicada de una cuestión o de una dificultad.

Árbitro. Persona que puede hacer algo por sí sola sin dependencia de otro. Persona que en algunas competiciones deportivas cuida de la aplicación del reglamento. Persona que arbitra en un conflicto entre partes.

Arcaica. Muy antiguo o anticuado. Se dice del más antiguo de los dos períodos en que se divide la era precámbrica.

Arlecchino. Arlequín. Persona cuyo vestido en un espectáculo o fiesta. Personaje de la comedia del arte, que llevaba mascarilla negra y traje de cuadros o losanges de distintos colores. Gracioso o bufón de algunas compañías de volatines. Persona informal y ridícula. Sorbete de dos o más sustancias y colores. Tejido de hilo o lana y de colores variados

Armónica. Pertenciente o relativo a la armonía. Instrumento provisto de una serie de orificios con lengüeta, que se toca soplando o aspirando por estos orificios. Sonido agudo, que se produce naturalmente por la resonancia de otro fundamental.

Arrinquin. Arrenquin. Caballería que sirve de guía a la recua. Persona inseparable de otra.

Áspera. Insuave al tacto, por tener la superficie desigual, como la piedra o madera no pulimentada o la tela grosera. Desabrido, riguroso, rígido, falto de afabilidad o suavidad. *Genio áspero.*

Astrágalo. Uno de los huesos del tarso, que está articulado con la tibia y el peroné.

Astróloga. Astrólogo. Persona que profesa la astrología. Estudio de la posición y del movimiento de los astros, a través de cuya interpretación y observación se pretende conocer y predecir el destino de los hombres y pronosticar los sucesos terrestres.

Astuto. Agudo, hábil para engañar o evitar el engaño o para lograr artificioosamente cualquier fin. Que implica astucia.

Átomo. Se compone de un núcleo, con protones y neutrones, y de electrones orbitales, en número característico para cada elemento químico. Partícula material de pequeñez extremada. Cosa muy pequeña.

Atónita. Pasmado o espantado de un objeto o suceso raro.

Áulica. Pertenciente o relativo a la corte o al palacio. Cortesano o palaciego.

Áupa. Interjección para animar a alguien a levantarse o a levantar algo. La usan especialmente los niños cuando quieren que los cojan en brazos.

Autómata. Instrumento o aparato que encierra dentro de sí el mecanismo que le imprime determinados movimientos. Máquina que imita la figura y los movimientos de un ser animado. Persona estúpida o excesivamente débil, que se deja dirigir por otra.

Ávida. Ansioso, codicioso.

Azogado. Dicho de una persona: Que se azoga por haber absorbido vapores de azogue. Acción y efecto de azogar.

Bacín. Bacineta para pedir limosna. Recipiente de barro vidriado, alto y cilíndrico, que servía para recibir los excrementos del cuerpo humano. Hombre despreciable por sus acciones.

Báquica. Perteneciente o relativo a Baco, dios del vino en la mitología clásica.

Báratro. Infierno. Lugar de castigo eterno. Lugar que habitan los espíritus de los muertos.

Bárbara. Se dice del individuo de cualquiera de los pueblos que desde el siglo V invadieron el Imperio romano y se fueron extendiendo por la mayor parte de Europa.

Básica. Perteneciente o relativo a la base o bases sobre que se sustenta algo, fundamental. Dicho de una sal: Formada por una base fuerte y un ácido débil; p. ej., el bicarbonato sódico.

Bélica. Perteneciente o relativo a los belgas o a Bélgica.

Bibelots. Figura pequeña de adorno.

Blitzkrieg. Blitzkrieg. En alemán guerra y relámpago.

Bombín. sombrero hongo.

Bonete. Especie de gorra, de cuatro picos, usada por los eclesiásticos y seminaristas, y antiguamente por los colegiales y graduados. Clérigo secular, a diferencia del regular, que se llama capilla. Gorro.

Búcaro. Vasija hecha con esta arcilla, principalmente para usarla como jarra para servir agua.

Cábala. Conjetura, suposición. Conjunto de doctrinas teosóficas basadas en la Sagrada Escritura, que a través de un método esotérico de interpretación y transmitidas por vía de iniciación, pretendía revelar a los iniciados doctrinas ocultas acerca de Dios y del mundo. Cálculo supersticioso para adivinar algo. Intriga, maquinación.

Cálamo. Especie de flauta antigua. Parte inferior hueca del eje de las plumas de las aves, que no lleva barbas y se inserta en la piel.

Calañés. Sombrero calañés. Natural de Calañés. Perteneciente a este pueblo de la provincia de Huelva, en España.

Cálculo. Cómputo, cuenta o investigación que se hace de algo por medio de operaciones matemáticas.

Cálida. Que da calor, o porque está caliente, o porque excita ardor en el organismo animal.

Cáñamo. Planta con tallo erguido, ramoso, áspero, hueco y veloso, hojas lanceoladas y opuestas, y flores verdosas. Filamento textil de esta planta. Lienzo de cáñamo.

Cáрабо. Insecto. Durante el día vive debajo de las piedras. Entre los moros, embarcación pequeña, de vela y remo. En Levante, cierta embarcación grande.

Caspita. interjección para denotar extrañeza o admiración.

Cátara. Perteneciente a varias sectas heréticas que se extendieron por Europa durante los siglos XI-XIII, y propugnaban la necesidad de llevar una vida ascética y la renuncia al mundo para alcanzar la perfección. Seguidor de esta secta.

Célica. Celeste. Celestial. Perfecto, delicioso.

Chambergó. Sombrero de copa acampanada y de ala ancha levantada por un lado y sujeta con presilla, adornado con plumas y cintillos y con una cinta rodeando la base de la copa.

Chiflis. Chiflado: persona desequilibrada mental, o de extraño proceder; maníaca.

Chistar. Emitir algún sonido con intención de hablar. Llamar la atención de alguien con el sonido *chist*.

Chistera. Sombrero de copa. Cestilla que llevan los pescadores para echar los peces.

Címbalo. cimbaillo: instrumento musical muy parecido o casi idéntico a los platillos, que usaban los griegos y romanos en algunas de sus ceremonias religiosas.

Cíngulo. Cordón o cinta de seda o de lino, con una borla en cada extremo, que sirve para ceñirse el sacerdote el alba. Cordón que usaban por insignia los soldados.

Cítara. Instrumento musical antiguo semejante a la lira, pero con caja de resonancia de madera.

Código. Recopilación sistemática de diversas leyes. Cifra para formular y comprender mensajes secretos.

Cólera. Ira, enojo, enfado.

Cómoda. Mueble con tablero de mesa y tres o cuatro cajones que ocupan todo el frente y sirven para guardar ropa.

Cóndilo. Eminencia redondeada en la extremidad de un hueso, que forma articulación encajando en el hueco correspondiente de otro hueso.

Cónquibus. Dinero. Hacienda, fortuna.

Cónyuge. Consorte. Marido y mujer respectivamente.

Crónica. Historia en que se observa el orden de los tiempos. Artículo periodístico o información radiofónica o televisiva sobre temas de actualidad.

Crótalo. Serpiente venenosa de América, que tiene en el extremo de la cola unos anillos óseos, con los cuales hace al moverse cierto ruido particular. Instrumento musical de percusión usado antiguamente y semejante a la castañuela.

Cúbito. Hueso más grueso y largo de los dos que forman el antebrazo.

Cumplase. Decreto que se ponía en el título de los funcionarios públicos para que pudiesen tomar posesión del cargo o destino que se les había conferido.

Cursi. Dicho de una persona: que presume de fina y elegante sin serlo. Dicho de una cosa: que, con apariencia de elegancia o riqueza, es ridícula y de mal gusto.

Dátil. Fruto de la palmera, de forma de unos cuatro centímetros de largo por dos de grueso, cubierto con una película amarilla, carne blanquecina comestible y hueso casi cilíndrico, muy duro y con un surco a lo largo.

Desparranca. Desparrancarse. Abrirse de piernas, separarlas.

Déspota. Soberano que gobierna sin sujeción a ley alguna. Persona que trata con dureza a sus subordinados y abusa de su poder o autoridad.

Diáfana. Dicho de un cuerpo: Que deja pasar a su través la luz casi en su totalidad.

Diástole. Movimiento de dilatación del corazón y de las arterias, cuando la sangre penetra en su cavidad.

Díctamo. Planta de adorno. Especie de euforbio que destila un jugo lechoso y purgante.

Dínamo. Máquina destinada a transformar la energía mecánica en energía eléctrica, por inducción electromagnética, debida a la rotación de cuerpos conductores en un campo magnético.

Dosis. Toma de medicina que se da al enfermo cada vez. Cantidad o porción de algo, material o inmaterial.

Drástica. Riguroso, enérgico, radical, draconiano.

Duna. Montón de arena casi a flor de agua, en un paraje en que el mar tiene poco fondo.

Dúplice. Doble. Se dice de los conventos y monasterios en que había una comunidad de religiosos y otra de religiosas.

Edénica. Perteneciente o relativo al edén.

Efímera. Pasajero, de corta duración. Que tiene la duración de un solo día.

Ejército. Conjunto de fuerzas aéreas o terrestres de una nación. Antiguamente, conjunto de tropas militares con los pertrechos correspondientes, unidas en un cuerpo bajo las órdenes de un mando.

Elástica. Dicho de un cuerpo que puede recobrar más o menos completamente su forma y extensión tan pronto como cesa la acción que las alteraba. Acomodaticio, que puede ajustarse a muy distintas circunstancias.

Elixir. Piedra filosofal. Licor compuesto de diferentes sustancias medicinales, disueltas por lo regular en alcohol. Medicamento o remedio maravilloso. Sustancia esencial de un cuerpo.

Émbolo. Pieza que se mueve alternativamente en el interior de un cuerpo de bomba o del cilindro de una máquina para enrarecer o comprimir un fluido o recibir de él movimiento. Coágulo, burbuja de aire u otro cuerpo extraño que, presente en la circulación, produce una embolia.

Empírica. Perteneciente o relativo a la experiencia. Fundado en ella.

Enérgica. Que tiene energía. Perteneciente o relativo a la energía.

Énfasis. Fuerza de expresión o de entonación con que se quiere realzar la importancia de lo que se dice o se lee. Afectación en la expresión, en el tono de la voz o en el gesto.

Épica. Perteneciente a la epopeya o a la poesía heroica. Dicho de un poeta: Cultivador de este género de poesía.

Epítasis. Parte del poema dramático, que sigue a la prótasis (primera parte del poema dramático) y precede a la catástrofe. Constituye el enredo, el nudo del poema de este género.

Epónima. Se dice del nombre de una persona o de un lugar que designa un pueblo, una época o una enfermedad.

Equívoca. Que puede entenderse o interpretarse en varios sentidos, o dar ocasión a juicios diversos.

Ergástula. Lugar en que vivían hacinados los trabajadores esclavos o en que se les encerraba sujetos a condena.

Errática. Vagabundo, ambulante, sin domicilio cierto. Dicho de un dolor crónico que va de una parte a otra sin tener asiento fijo. Dicho de una calentura: que se reproduce sin período fijo.

Errátil. Errante, incierto, variable.

Escápula. omóplato.

Escrúpulo. Duda o recelo que punza la conciencia sobre si algo es o no cierto, si es bueno o malo, si obliga o no obliga; lo que trae inquieto y desasosegado el ánimo.

Espóndilo. Cada una de las vértebras del espinazo.

Estímulo. Agente físico, químico, mecánico, etc., que desencadena una reacción funcional en un organismo. Incitamiento para obrar o funcionar.

Estoica. Fuerte, ecuánime ante la desgracia. Perteneciente o relativo al estoicismo. Dicho de un filósofo.

Excéntrica. De carácter raro, extravagante. Que está fuera del centro, o que tiene un centro diferente.

Exótica. Extranjera, especialmente si procede de país lejano. Extraña, chocante, extravagante. Bailarina de cabaré.

Éxtasis. Estado del alma enteramente embargada por un sentimiento de admiración, alegría, etc.

Fábula. Breve relato ficticio, en prosa o verso, con intención didáctica frecuentemente manifestada en una moraleja final, y en el que pueden intervenir personas, animales y otros seres animados o inanimados.

Fácil. Que se puede hacer sin gran esfuerzo. Manejable. Dicho de una mujer: Frágil, liviana.

Fámula. Criado, doméstico. Sirviente de la comunidad de un colegio.

Fantoche. Persona grotesca y desdénfiable. Sujeto neciamente presumido. Persona vestida o maquillada de forma estrafalaria. Muñeco grotesco frecuentemente movido por medio de hilos.

Feérica. Perteneciente o relativo a las hadas.

Félida. Se dice de los mamíferos carnívoros, que tienen la cabeza redondeada y hocico corto, p. ej., el león y el gato.

Fémur. Hueso del muslo, que se articula por uno de sus extremos con el coxis y por el otro con la tibia y el peroné.

Férula. Cañaheja. Planta umbelífera. Autoridad o poder despótico.

Flúor. Gas de color amarillo verdoso, olor sofocante, tóxico y muy reactivo, se usa para obtener fluoruros metálicos, que se añaden al agua potable y a los productos dentífricos para prevenir la caries dental.

Frac. Vestidura de hombre, que por delante llega hasta la cintura y por detrás tiene dos faldones más o menos anchos y largos.

Frígida. Ausencia de deseo o goce sexual. Frío. Frigidez. Frialdad. Sensación de falta de calor.

Fúlgida. Brillante, resplandeciente.

Fusta. Vara flexible o látigo largo y delgado que por el extremo superior tiene una trencilla de correa que se usa para estimular a los caballos. Cierta tejido de lana.

Gárrula. Dicho de un ave: Que canta, gorjea o chirría mucho. Dicho de una persona: Muy habladora o charlatana. Dicho de una cosa: Que hace ruido continuado, como el viento, un arroyo, etc.

Geógrafa. Persona que profesa la geografía o tiene en ella especiales conocimientos.

Geómetra. Persona que profesa la geometría o tiene en ella especiales conocimientos.

Góndola. Embarcación pequeña de recreo, sin palos ni cubierta, por lo común con una carroza en el centro, y que se usa principalmente en Venecia. Cierta carruaje en que pueden viajar juntas muchas personas.

Grímpola. Gallardete muy corto que se usa generalmente como cataviento. Insignia militar que se usaba en lo antiguo, y que los caballeros solían llevar al campo de batalla y ponían en sus sepulturas. La forma de su paño era triangular. **Mástil.** Palo de una embarcación. Palo menor de una vela. Cada uno de los palos derechos que sirven para sostener algo, como una tienda de campaña, una bandera, una cama o un coche.

Guillotina. Máquina inventada en Francia para decapitar a los reos de muerte. Máquina de cortar papel, con una cuchilla vertical, guiada entre un bastidor de hierro.

Hábito. Vestido o traje que cada persona usa según su estado, ministerio o nación, y especialmente el que usan los religiosos y religiosas. Modo especial de proceder o conducirse adquirido por repetición de actos iguales o semejantes.

Hálito. Aliento. Vapor que algo arroja. Soplo suave y apacible del aire.

Hélice. Línea trazada en forma de tornillo alrededor de un cilindro. Conjunto de aletas helicoidales que al girar alrededor de un eje producen una fuerza propulsora. Parte más externa y periférica del pabellón de la oreja.

Heráldica. Perteneiente o relativo a los blasones o a la heráldica. Arte del blasón.

Herética. Perteneiente o relativo a la herejía o al hereje.

Hermética. Que se cierra de tal modo que no deja pasar el aire u otros fluidos. Impenetrable, cerrado, aun tratándose de algo inmaterial.

Heroica. Se dice de las personas famosas por sus hazañas o virtudes, y también de las acciones.

Histriónica. Actor teatral. Hombre que representaba disfrazado en la comedia o tragedia antigua. Prestidigitador, acróbata o cualquier otra persona que divertía al público con disfraces.

Hobby. Pasatiempo, entretenimiento que se practica habitualmente en los ratos de ocio.

Homérica. Propio y característico de Homero como poeta, o que tiene semejanza con cualquiera de las dotes o cualidades por que se distinguen sus producciones.

Huérfana. Dicho de una persona de menor edad a quien se le han muerto el padre y la madre o uno de los dos. Dicho de una persona a quien se le han muerto los hijos. Falto de algo, y especialmente de amparo.

Húmero. Hueso del brazo, que se articula por uno de sus extremos con la escápula y por el otro con el cúbito y el radio.

Ícono. Representación religiosa de pincel o relieve, usada en las iglesias cristianas orientales. Tabla pintada con técnica bizantina. Signo que mantiene una relación de semejanza con el objeto representado.

Ideática. Ideático: Venático, maniático.

Ideólogo. Persona que, entregada a una ideología, desatiende la realidad. Persona ilusa, soñadora, utópica.

Idílica. Relativo al idilio. Coloquio amoroso, y, relaciones entre enamorados. Composición poética que suele caracterizarse por lo tierno y delicado, y tener como asuntos las cosas del campo y los afectos amorosos de los pastores.

Idólatra. Que adora ídolos. Que ama excesivamente a alguien o algo.

Ilícita. No permitido legal o moralmente.

imagen. Figura, representación, semejanza y apariencia de algo. Estatua, efigie o pintura de una divinidad o de un personaje sagrado. Reproducción de la figura de un objeto por la combinación de los rayos de luz que proceden de él.

Ímpetu. impulso. Movimiento acelerado y violento. Fuerza o violencia. Brío, vehemencia, ardor con que se actúa.

Inánime. Dicho de una persona: Que está ya sin vida o sin señal de vida. Que no tiene alma (espiritual).

Íncrita. Ilustre, esclarecido, afamado.

Incógnita. No conocido. Situación de un personaje público que actúa como persona privada.

Incrédula. Que no cree con facilidad y a la ligera. Que no tiene fe religiosa.

Indómita. No domado. Que no se puede o no se deja domar. Difícil de sujetar o reprimir.

Ingrávida. Dicho de un cuerpo: No sometido a la gravedad. Ligero, suelto y tenue como la gasa o la niebla.

Íngtima. Solitario, abandonado, sin compañía.

Inhábil. Falto de habilidad, talento o instrucción. Que por falta de algún requisito, o por una tacha o delito, no puede obtener o servir un cargo, empleo o dignidad.

Inhospita. Dicho de un lugar: Incómodo, poco grato.

Innumera. Que no se puede reducir a número.

Insólita. Raro, extraño, desacostumbrado.

Ínsula. Isla. Lugar pequeño o gobierno de poca entidad a semejanza del encomendado a Sancho en el *Quijote*.

Íntegra. Que no carece de ninguna de sus partes. Dicho de una persona: Recta, proba, intachable.

Intérprete. Persona que explica a otras, en lengua que entienden, lo dicho en otra que les es desconocida. Cosa que sirve para dar a conocer los afectos y movimientos del alma.

Intrépida. Que no teme en los peligros. Que obra o habla sin reflexión.

Intrínquilis. Intención solapada o razón oculta que se entrevé o supone en una persona o en una acción. Dificultad o complicación de algo.

Jácara. Romance alegre en que por lo regular se contaban hechos de la vida airada. Cierta música para cantar o bailar. Especie de danza, formada al tañido o son propio de la jácara.

Jipijapa. Sombrero de jipijapa. El de ala ancha tejido con paja muy fina, que se fabrica en Jipijapa y en otras varias poblaciones ecuatorianas.

Júbilo. Viva alegría, y especialmente la que se manifiesta con signos exteriores.

Látigo. Azote largo, delgado y flexible, de cuero, cuerda, ballena u otra materia, con que se aviva y castiga sobre todo a las caballerías especialmente.

Láudano. Preparación compuesta de vino blanco, opio, azafrán y otras sustancias. Extracto de opio.

Leopoldina. leopoldina. (De *Leopoldo O'Donnell*, 1809-1867, capitán general que introdujo esta prenda en el uniforme del ejército español).

Líbido. Deseo sexual, considerado por algunos autores como impulso y raíz de las más variadas manifestaciones de la actividad psíquica.

Lícita. Justo, permitido, según justicia y razón. Que es de la ley o calidad debida.

Límite. Línea real o imaginaria que separa dos terrenos, dos países, dos territorios. Fin, término. Extremo que pueden alcanzar lo físico y lo anímico. *Llegó al límite de sus fuerzas.*

Límpida. Limpio, terso, puro, sin mancha.

Lívida. Amaratado. Intensamente pálido.

Lógica. Ciencia que expone las leyes, modos y formas del conocimiento científico. Tratado de esta ciencia.

Lúcida. Claro en el razonamiento, en las expresiones o en el estilo.

Lúmpen. Proletariado. Persona que forma parte de este grupo social.

Lúnula. Espacio blanquecino semilunar de la raíz de las uñas. Figura compuesta de dos arcos de círculo que se cortan con sus concavidades hacia el mismo lado.

Madroños. Árbol americano que tiene hasta diez metros de altura, con fruto amarillo de pulpa blanca y con dos o más semillas. Borla pequeña de forma semejante al fruto del madroño.

Mágica. Perteneciente o relativo a la magia. Maravilloso, estupendo. Persona que hace encantamientos.

Málaga. Vino dulce que se elabora con la uva de la tierra de Málaga, en España.

Maniquí. Figura movable que puede ser colocada en diversas actitudes. Armazón en forma de cuerpo humano, que se usa para probar, arreglar o exhibir prendas de ropa. Persona débil que se deja gobernar por los demás.

Manola. Persona de las clases populares de Madrid, que se distinguía por su traje y desenfado. Coche de caballos de cuatro asientos, con dos puertas laterales.

Marquetería. Trabajo de ebanistería. Embutido en las tablas con pequeñas chapas de madera de varios colores

Máscula. Se decía del macho. Varón, o macho en cualquier especie animal.

Máxima. Regla, principio o proposición generalmente admitida por quienes profesan una facultad o ciencia. Sentencia, apotegma o doctrina buena para dirigir las acciones morales. Idea, norma o designio a que se ajusta la manera de obrar.

Médula. Sustancia grasa, blanquecina o amarillenta, que se halla dentro de algunos huesos de los animales. Sustancia principal de una cosa no material.

Mínima. Tan pequeño en su especie, que no lo hay menor ni igual. Minucioso.

Mísera. Desdichado, infeliz. Abatido, sin fuerza. Avaricioso, tacaño. De pequeño valor.

Mitin. Reunión donde el público escucha los discursos de algún personaje de relevancia política y social. Cada uno de estos discursos.

Módulo. Dimensión que se toma como unidad de medida, y, más en general, todo lo que sirve de norma o regla. Pieza o conjunto unitario de piezas que se repiten en una construcción de cualquier tipo, para hacerla más fácil, regular y económica.

Monigote. Lego de convento. Muñeco ridículo o pintura fea mal hecha. Persona ignorante y ruda, de ninguna representación ni valer.

Monóculo. Que tiene un solo ojo. Lente para un solo ojo. Vendaje que se aplica a un solo ojo.

Mostachos. Bigote grande y espeso.

Muérdago. Planta parásita, siempre verde, que vive sobre los troncos y ramas de los árboles. Sus flores, de color amarillo, y el fruto una baya pequeña.

Músculo. Órgano compuesto principalmente de fibras contráctiles.

Nápalm. Sustancia inflamable, a base de gasolina en estado de gel, usada en lanzallamas y en bombas incendiarias.

Náufraga. Que ha padecido naufragio. Naufragio. Pérdida o ruina de la embarcación en el mar o en río o lago navegables. Pérdida grande; desgracia o desastre. Buque naufragado, cuya situación ofrece peligro para los navegantes.

Náuticas. Pertenciente o relativo a la navegación.

Náyade. Cada una de las ninfas que residían en los ríos y en las fuentes. Ninfa acuática de ciertos insectos.

Nébeda. Planta con tallos torcidos, velludos y ramosos, hojas pecioladas, rugosas, flores blancas o purpúreas en racimos colgantes, y fruto seco. Su olor y sabor son parecidos a los de la menta, y tiene las mismas propiedades excitantes.

Nómina. Lista o catálogo de nombres de personas o cosas.

Oceánica. Pertenciente o relativo al océano.

Olimpica. Pertenciente o relativo a Olimpia, ciudad de Grecia antigua. Relativo a los juegos de las olimpiadas. Atleta que ha participado en alguna olimpiada. Altanero, soberbio.

Onírica. Pertenciente o relativo a los sueños.

Óptima. Sumamente bueno, que no puede ser mejor.

Oráculo. Contestación que las pitonisas y sacerdotes de la gentilidad pronunciaban como dada por los dioses a las consultas que ante sus ídolos se hacían. Lugar o estatua que representaba la deidad cuyas respuestas se pedían.

Órbita. Trayectoria que, en el espacio, recorre un cuerpo sometido a la acción gravitatoria ejercida por los astros. Espacio a que alcanza la virtud de un agente. Cuenca del ojo.

Orífice. Artífice que trabaja en oro.

Pabilo. Mecha que está en el centro de la vela. Parte carbonizada de esta mecha.

Pálpito. Presentimiento, corazonada.

Pánfila. Cándido, bobalicón, tardo en el obrar. Juego de burla que consistía en apagar una cerilla con que querían quemar a uno, y el apagarla había de ser soplando y pronunciando a un tiempo la palabra pánfilo.

Pátina. Especie de barniz duro, de color aceitinado y reluciente, que por la acción de la humedad se forma en los objetos antiguos de bronce. Tono sentado y suave que da el tiempo a las pinturas al óleo y a otros objetos antiguos.

Pelele. Figura humana de paja o trapos que se suele poner en los balcones o que miente al pueblo en las carnestolendas. Traje de punto de una pieza que se pone a los niños para dormir. Persona simple o inútil.

Péndulo. Que pende. Péndola del reloj. Cuerpo grave que puede oscilar suspendido de un punto por un hilo o varilla.

Pérfida. Desleal, infiel, traidor, que falta a la fe que debe.

Pérfida. Desleal, infiel, traidor, que falta a la fe que debe.

Pérfida. Desleal, infiel, traidor, que falta a la fe que debe.

Pértiga. Vara larga. Vara larga para practicar el deporte del salto de altura.

Petate. Sombrero de petate. Estera de palma, que se usa en los países cálidos para dormir sobre ella.

Pícara. Bajo, ruin, doloso, falto de honra y vergüenza. Astuto, taimado. Que implica cierta intención impúdica.

Piélagu. Parte del mar, que dista mucho de la tierra. Mar. Balsa, estanque.

Pólvora. Mezcla, por lo común de salitre, azufre y carbón, que a cierto grado de calor se inflama, desprendiendo bruscamente gran cantidad de gases. Es el principal agente de la pirotecnia.

Pómulo. Hueso y prominencia de cada una de las mejillas. Parte del rostro correspondiente a este hueso.

Porno. Pornográfico. *Una película porno.* Pornografía obra literaria o artística de carácter obsceno.

Prédica. Sermón o plática. Perorata, discurso vehemente.

Présaga. Que anuncia, adivina o presiente algo.

Prímula. Planta, primavera .

Procera. Prócer. Eminente, elevado, alto. Persona de la primera distinción o constituida en alta dignidad.

Pródiga. Persona que desperdicia y consume su hacienda en gastos inútiles, sin medida ni razón. Persona que desprecia generosamente la vida u otra cosa estimable.

Prójima. Mujer de poca estimación pública o de dudosa conducta. Mujer respecto del marido.

Pública. Notorio, patente, manifiesto, visto o sabido por todos. Vulgar, común y notado de todos.

Púlpito. m. Plataforma pequeña y elevada con antepecho y tornavoz, que hay en algunas iglesias para predicar desde ella, cantar la epístola y el evangelio y hacer otros ejercicios religiosos.

Quepis. Gorra cilíndrica o ligeramente cónica, con visera horizontal, que como prenda de uniforme usan los militares en algunos países.

Quórum. Número de individuos necesario para que un cuerpo deliberante tome ciertos acuerdos. Proporción de votos favorables para que haya acuerdo.

Ráfaga. Viento fuerte, repentino y de corta duración.

Rápida. Que se mueve, se hace o sucede a gran velocidad, muy deprisa. Que se hace a la ligera, sin profundizar.

Rémora. Pez marino, de color ceniciento, con una aleta dorsal y otra ventral, encima de la cabeza un disco oval, formado por láminas cartilaginosas movibles, que hacen el vacío para adherirse fuertemente a los objetos flotantes.

Réproba. Condenado a las penas eternas. Dicho de una persona: Condenada por su heterodoxia religiosa. Dicho de una persona: Apartada de la convivencia por razones distintas de las religiosas.

Réquiem. Composición musical que se canta con el texto litúrgico de la misa de difuntos.

Rígida. Que no se puede doblar.

Rococó. Se dice del estilo barroco que predominó en Francia en tiempo de Luis XV.

Rótula. Hueso en la parte anterior de la articulación de la tibia con el fémur.

Rúbrica. Rasgo o conjunto de rasgos de forma determinada, que como parte de la firma pone cada cual después de su nombre o título, y que a veces va sola.

Rústica. Rústico: perteneciente o relativo al campo. Tosco, grosero. Hombre de campo.

Rutila. rutilar. Brillar.

Sábana. Cada una de las dos piezas de lienzo, algodón, u otro tejido, de tamaño suficiente para cubrir la cama y colocar el cuerpo entre ambas.

Saliveras. Cuenta unida al freno del caballo, para que se refresque la boca.

Sándalo. Planta olorosa, con tallo ramoso, hojas pecioladas, elípticas, y lampiñas, y flores rosáceas.

Sátrapa. Gobernador de una provincia de la antigua Persia. Hombre sagaz, que sabe gobernarse con astucia e inteligencia, o que gobierna despóticamente.

Sésamo. No domado. Que no se puede o no se deja domar. Difícil de sujetar o reprimir.

Sílaba. entre dos depresiones sucesivas de la emisión de voz.

Sílfide. Según los cabalistas, ser fantástico o espíritu elemental del aire.

Símbolo. Representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con esta por una convención socialmente aceptada.

Síncope. Síncopa. Pérdida repentina del conocimiento y de la sensibilidad, debida a la suspensión súbita y momentánea de la acción del corazón.

Sístole. Licencia poética que consiste en usar como breve una sílaba larga. Movimiento de contracción del corazón y de las arterias para empujar la sangre que contienen.

Sórdida. Que tiene manchas o suciedad. Impuro, indecente o escandaloso. Mezquino, avariento.

Súbita. Improvisto, repentino. Precipitado, impetuoso o violento en las obras o palabras.

Súper. Significa "encima de". Puede significar también "preeminencia" o "excelencia".

Tábano. Insecto de color pardo, que molesta con sus picaduras. Persona molesta o pesada.

Tácita. Callado, silencioso. Que no se entiende, percibe, oye o dice formalmente, sino que se supone e infiere.

Táctica. Arte que enseña a poner en orden las cosas. Método o sistema para ejecutar o conseguir algo. Habilidad o tacto para aplicar este sistema. Arte de disponer, mover y emplear la fuerza bélica para el combate.

Tántala. Ave zancuda de plumaje blanco con las remeras negras, la cabeza y el cuello desnudos, y el pico encorvado, que habita en el trópico americano.

Ténder. Depósito incorporado a la locomotora o enganchado a ella, que lleva el combustible y agua necesarios para alimentarla durante el viaje.

Teórica. Perteneciente o relativo a la teoría. Que conoce las cosas o las considera tan solo especulativamente. Dicho de una persona que cultiva la parte teórica de una ciencia o un arte.

Tímida. Temeroso, medroso, encogido y corto de ánimo.

Tiquismiquis. Escrúpulos o reparos vanos o de poquísima importancia. Expresiones o dichos ridículamente corteses o afectados. Persona que hace o dice tiquismiquis.

Títtere. Muñeco de pasta u otra materia que se mueve por medio de hilos u otro procedimiento. Persona que se deja manejar por otra. Persona que actúa ligeramente o sin fundamento.

Tórrida. Muy ardiente o quemado.

Tórtola. Ave de plumaje ceniciento azulado en la cabeza y cuello, pardo con manchas rojizas en el lomo, gris vinoso en la garganta, pecho y vientre, y negro, cortado por rayas blancas, en el cuello, pico agudo, negruzco y pies rojizos.

Tósigo. Veneno para emponzoñar las flechas. Veneno, ponzoña. Angustia o pena grande.

Tóxico. Perteneciente o relativo a un veneno o toxina.

Tránsfuga. Persona que pasa de una ideología o colectividad a otra. Militar que cambia de bando en tiempo de conflicto.

Trápala. Ruido, movimiento y confusión de gente. Persona que habla mucho y sin sustancia. Persona falsa y embustera.

Trébol. Planta de hojas casi redondas, pecioladas de tres en tres; flores blancas o moradas en cabezuelas apretadas, y fruto en vainillas con semillas menudas.

Trémula. Que tiembla. Que tiene un movimiento o agitación semejante al temblor; como la luz de una vela.

Trépano. Instrumento que se usa para trepanar.

Tres picos. Sombrero de tres picos. El que teniendo levantada y abarquillada el ala por terceras partes, forma en su base un triángulo con tres picos a modo de los que sirven de mecheros en las candilejas.

Trínquis. Trago de vino o licor.

Tuétano. Médula sustancia grasa que se halla dentro de los huesos. Parte interior de una raíz o tallo de una planta.

Túnica. Vestidura exterior amplia y larga. Vestidura de lana que usan algunos religiosos debajo de los hábitos.

Undisona. Dicho de las aguas: Que causan ruido con el movimiento de las ondas.

Undivaga. Que ondea. Se mueve formando olas.

Vándala. Vándalo: individuo perteneciente a un pueblo bárbaro de origen germánico oriental procedente de Escandinavia. Hombre que comete acciones propias de gente salvaje y desalmada.

Vápulo. Vapular: vapulear, zarandear de un lado a otro a alguien o algo, golpear o dar repetidamente contra alguien.

Vértebra. Cada uno de los huesos cortos, articulados entre sí, que forman el espinazo de los animales vertebrados.

Vértigo. Trastorno del sentido del equilibrio caracterizado por una sensación de movimiento rotatorio del cuerpo o de los objetos que lo rodean. Turbación del juicio, repentina y pasajera.

Víbora. Culebra venenosa con la cabeza cubierta de escamas pequeñas semejantes a las del resto del cuerpo, y tiene dos dientes huecos en la mandíbula superior, por donde se vierte, cuando muerde, el veneno. Persona con malas intenciones.

Viscera. Cada uno de los órganos contenidos en las principales cavidades del cuerpo humano y de los animales.

Víspera. Día que antecede inmediatamente a otro determinado, especialmente si es fiesta. Inmediación a algo que ha de suceder. Una de las horas del oficio divino que se dice después de nona, y que solía cantarse hacia el anochecer.

Zángana. Persona floja, desmañada y torpe. Macho de la abeja maestra o reina.

MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS

GALLO Y PAPAGAYO

FANTOMIMA



GALLO Y PAPAGAYO

FANTOMIMA (1972)

- ¡Yo quiero ser Gallo! -dijo el Papagayo.
- ¡Y yo Papagayo! -le contestó el Gallo.
- Hagamos un pacto...
- ¡Que sea en el acto, ante don Exacto... pacto, pacto, pacto.
- ¿Ante don Exacto?, que sea en el acto, pacto, pacto, pacto...
- ¿Y como testigos? preguntó el Gallo.
- Los higos y el cacto -dijo el Papagayo-, ante don Exacto, Girasol de Piedra, que es Reloj de Sol...
- ¿Gallo o Papagayo? -no me da lo mismo- clocleó la Gallina pomposa de pluma -no me da-da-da-da-da...
- ¡Señora Gallina! -saltó Papagayo.
- ¡Señor Parlanchín... no soy Papagaya, ni soy Papanatas, ni soy Papahigos, ni soy Papanada!
- ¡Insultas a la Papagaya, la gran Papandorra que hará con tu Gallo, pollos arcoiris, sin tanta camorra ni papaloteo!
- ¡Decires... decires... -terció Papandorra con lengua de lata-, mi gran papagola, mi pluma, mi cola, no son de espolones ni de picotazos, y es a picotazos y a golpes de espuela que procede el Gallo cuando se arrebatata!
- ¡Las hembras no opinan! -clarisoltó el Gallo.
- ¡Tampoco se inclinan! -chilló la Gallina.
- Defienden la especie -dijo Papagaya moviendo sus plumas como un abanico color de canela, entre las doradas plumas amarillas y las negras, negras, de azabache vivo, y las verdes, verdes, y las azulencas de un azul esquivo.
- ¡Qué especie ni especie! -gritó el Papagayo-, si es un simple cambio de gente de parla por gente de canto!
- ¡La gran peripecia... -terqueó la Gallina-, el kikiriki por el bla-bla-bla-, y movió los ojos color de nance.
- No se ponga en trance, señora Gallina, no se ponga en trance, que mi Papagayo, me pesa el decirlo, es más que su Gallo.
- ¿Detalles?
- Detallo. Su cuello de cuerno rebosando plumas, medialuna el talle de corniculata, su cabeza de oro que corona el aire, de charol su lengua...
- ¡Prefiero mi Gallo!
- En amor es ciego...
- Más yo lo prefiero, testa bajo cresta y al salto la fiesta...
- ¡Sin el parloteo, qué feo, qué feo...
- ¡Vino don Exacto... llegó don Exacto! -gangué Papagayo-, a firmar el pacto, que de aquí yo salgo, Gallo., Gallo, Gallo...
- ¡De retro, Don Papaleison...! -caraqueó la Gallina.
- ¿Me insultas, mi gran Perinquina?
- ¡Ki-ki-ri-ki! -canta el Gallo yendo hacia la Papagaya con paso de lechuguino.
- ¡Reloj de Sol, eso soy -dice don Exacto-, un dedo de sombra que avanza y asombra y nunca se cansa, mas para ese pacto que más es un pleito, mejor que recurran al Reloj de Rayo, Relámpago y Trueno!
- Los hace ceniza... -chilló la Gallina.
- El gallo se guisa -se oyó la voz hueca de la Papagaya, la gran Papandorra.
- ¡Esa, mi desdicha -kikiricó el Gallo-, me comen en chicha!
- ¡No quiero ser Gallo! -gritó Papagayo, nasal y curial.
- ¡Ni tú, Papagayo... -cloqueó la clueca-, que no se hace en chicha, pero se disea... ¡Tú en tu gallinero, yo en mi ponedero y estos Papandorros, lindos y pedorros, en la estaca, como centinelas esperando que alguien [con] el ¡daca!... ¡daca!..., le pida la pata!

Glosario de Gallo y Papagayo

Este glosario tiene incluye palabras comunes que tienen una connotación diferente al ser empleadas por el autor, y palabras de uso no frecuente en el idioma español. En su elaboración se consultaron y utilizaron como referencia los diccionarios:

1. Armas, Daniel. *Diccionario de la expresión popular guatemalteca*. 2ª edición. Guatemala: Piedra Santa, 1982.
2. García-Pelayo y Gross, Ramón. *Pequeño Larousse ilustrado*. Buenos Aires: Ediciones Larousse, 1995.
3. Real Academia de la Lengua. *Diccionario de la lengua española*. 22ª edición. Madrid: RAE, 2001.

Azulencas. Azulenco: azulado.

Cacaraqueo. Cacaraquear: Dicho de un gallo o de una gallina: cacarear.

Centinelas. Centinela: soldado que vela guardando el puesto que se le encarga. Persona que está observando algo.

Charol. Barniz muy lustroso y permanente, que conserva su brillo sin agrietarse y se adhiere perfectamente a la superficie del cuerpo a que se aplica. Cuero con este barniz.

Chicha. Fermento del cual se obtiene el aguardiente. Los hay de diversas composiciones. Cómodo, Desenfadado.

Clueca. Se dice de la gallina y de otras aves cuando se echan sobre los huevos para empollarlos

Cresta. Carnosidad roja que tienen sobre la cabeza el gallo y algunas otras aves. Copete de plumas de ciertas aves.

Curial. Perteneciente o relativo a la curia, y especialmente a la romana. Cortesano, perteneciente a la corte del rey. Práctico o experto.

Diseca. Preparar los animales muertos para que conserven la apariencia de cuando estaban vivos.

Espolones. Espolón: Apófisis ósea en forma de cornezuelo, que tienen en el tarso varias aves gallináceas.

Espuela. Clao de metal con puntas, ajustado al talón, para picar la cabalgadura. En América espolón, de las aves.

Estaca. Rama o palo verde sin raíces que se planta para que se haga árbol. Palo grueso que puede manejarse a modo de bastón.

Gallina. Hembra del gallo, de menor tamaño que este, cresta pequeña o rudimentaria, cola sin cobijas prolongadas y tarsos sin espolones.

Gallo. Ave de aspecto arrogante, cabeza adornada de una cresta roja, carnosa y ordinariamente erguida, pico corto, grueso y arqueado. Tiene plumaje abundante, lustroso y a menudo con visos irisados, de espolones largos y agudos.

Lechuguino. Muchacho imberbe que se mete a galantear aparentando ser hombre hecho. Hombre joven que se compone mucho y sigue rigurosamente la moda.

Papagaya. Hembra del papagayo.

Papagayo. Ave de pico fuerte, grueso y muy encorvado, patas de tarsos delgados y dedos muy largos, con los cuales coge el alimento para llevarlo a la boca. Es propio de los países tropicales, aprende a repetir palabras y frases enteras, por lo cual se le aprecia mucho. Hay diversas especies con plumaje muy distinto, pero siempre con colores brillantes.

Papahigos. Especie de montera que puede cubrir toda la cabeza hasta el cuello, salvo los ojos y la nariz, y que se usa para defenderse del frío.

Papaloteo. Papalotear: vagabundear, caminar sin rumbo fijo por distracción.

Papanatas. Persona simple y crédula o demasiado cándida y fácil de engañar.

Parla. Parlar: Verbosidad insustancial. Labia. Acción de parlar, hablar con desembarazo o expedición.

Parlanchín. Que habla mucho y sin oportunidad, o que dice lo que debía callar.

Picotazos. Picotazo: Acción y efecto de picar un ave, un reptil o un insecto.

Pomposa. Pomposamente: Con pompa, con ostentación y autoridad.

Ponedero. Que se puede poner o está para ponerse. Dicho de un ave que ya pone huevos. Nidal, lugar destinado para que pongan huevos las gallinas y otras aves.

Testa. Cabeza del hombre y de los animales. En el hombre y algunos mamíferos, parte superior y posterior de ella.

Trance. Momento crítico y decisivo por el que pasa alguien. Último estado o tiempo de la vida, próximo a la muerte. Estado en que un médium manifiesta fenómenos paranormales.