

ERWIN ROBERTO GILL LINARES
9211381

Ficción y realidad en *El Espejo de Lida Sal* de Miguel Ángel

Asturias Rosales

ASESORA
M.A. OLGA MARINA GARZA

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
FACULTAD DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS

Guatemala, mayo de 2009

Este trabajo fue presentado por
el autor como trabajo de tesis,
Licenciado en Letras.

Guatemala, mayo de 2009

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
1. MARCO CONCEPTUAL	5
1.1. Antecedentes.....	5
1.2. Justificación.....	5
1.3. Determinación del problema.....	6
1.4. Alcances y límites.....	6
2. MARCO CONTEXTUAL	8
3. MARCO TEÓRICO	12
3.1. Realidad.....	12
3.1.1. Realidad histórica.....	12
3.1.2. Realidad en la literatura.....	13
3.2. Ficción.....	15
3.3. Credibilidad.....	17
3.4. Estilo.....	18
3.5. Géneros literarios.....	19
3.5.1. Ensayo.....	20
3.5.2. Cuento.....	21
3.5.3. Leyenda.....	22
3.6. Algunos movimientos literarios del siglo XX.....	24
4. MARCO METODOLÓGICO	26
4.1. Objetivos.....	26
4.1.1. General.....	26
4.1.2. Específicos.....	26
4.2. El método.....	26
4.2.1. Análisis estilístico.....	26
4.2.2. Diseño metodológico.....	27
4.2.3. Pasos de la investigación.....	36
5. RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN	39
5.1. Análisis estilístico de los textos.....	39
5.1.1. Pórtico.....	39
5.1.2. El Espejo de Lida Sal.....	47
5.1.3. Juanantes, el encadenado.....	60
5.1.4. Juan hormiguero.....	72
5.1.5. Juan girador.....	81
5.1.6. Quincajú.....	93
5.1.7. Leyenda de las tablillas que cantan.....	105
5.1.8. Leyenda de la máscara de cristal.....	116
5.1.9. Leyenda de la campana difunta.....	126
5.1.10. Leyenda de matachines.....	139
CONCLUSIONES	152
Referencias bibliográficas.....	154
Referencias electrónicas.....	157

INTRODUCCIÓN

Cuando se rememora a Miguel Ángel Asturias lo primero que aflora son los nombres de grandes novelas: *El Señor Presidente* y *Hombres de Maíz*, sin embargo cabe reconocer que también escribió poemas famosos, por su temática, como *Es el caso de hablar*, o por su sonoridad, como *Tecún Umán* y *Marimba tocada por indios*. Asturias fue un prolífico escritor, que aparte de novelas y poesía, escribió teatro (*Soluna*, *La audiencia de los confines*), ensayos (*Latinoamérica y otros ensayos*), artículos periodísticos y fantomimas (*Émulo Lipolipón*, *Rayito de estrella*, *Alclasán*).

A pesar de su vasta obra; los estudios realizados al respecto, no son tan abundantes como debiera; inclusive, no todas sus obras han tenido tanta difusión. En fin, dada la riqueza de su producción literaria, en el presente trabajo de tesis se estudian los breves relatos del libro titulado *El espejo de Lida Sal*, para que sirva de referencia al ampliar el conocimiento sobre la obra de Asturias.

El objetivo de investigar la ficción y la realidad en los textos de *El espejo de Lida Sal*, se realiza a través de elementos escogidos del análisis estilístico integral, Método propuesto por Raúl Héctor Castagnino, destacado crítico literario, nacido en Argentina.

En este estudio se dan a conocer los motivos que despertaron el interés en la realización de la investigación, la cual permite apreciar acontecimientos básicos de la vida del autor y las teorías que sustentan el desarrollo de la misma; así como establecer la diferencia entre ficción y realidad, aspectos inmersos en cada uno de los relatos.

También se analizan diferentes aspectos estilísticos como: título y su relación con el contenido de cada texto, palabras clave que ayudan a conocer los aspectos relevantes en la historia, personajes, tipo de narrador, descripción de ambientes, expresiones populares y género literario.

Este trabajo de tesis constituye un aporte más, en torno a la obra de tan polifacético escritor.

1. MARCO CONCEPTUAL

1.1. Antecedentes

Existen publicaciones en torno a la obra literaria de Miguel Ángel Asturias Rosales, que contienen biografías, entrevistas y análisis de sus escritos. Pero, son escasos los trabajos relacionados con la obra titulada *El espejo de Lida Sal*. A continuación se citan brevemente los estudios literarios en torno a este libro, de los que se tuvo conocimiento en el proceso de investigación:

1.- *Cuentos y Leyendas* de Miguel Ángel Asturias del 2000. Edición crítica coordinada por Mario Roberto Morales, en la que aparecen varios ensayos de diferentes autores sobre *Leyendas de Guatemala*, *El Ahajadito* y *El espejo de Lida Sal* y son publicados algunos relatos desconocidos de Asturias.

2.- En internet solamente existe una dirección electrónica relacionada con *El espejo de Lida Sal* que es: http://www.lainsignia.org/2004/noviembre/cul_076.htm en la que hay un artículo donde Mario Roberto Morales hace un breve comentario sobre los textos de *El espejo de Lida Sal* y lo ubica dentro de la visión indígena y ladina.

3.- También se encuentra una tesis sobre *Leyendas de Guatemala* y *El espejo de Lida Sal* de Miguel Ángel Asturias del Departamento de Letras, de la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala que se titula: *Realidad e irrealidad en el relato breve de Miguel Ángel Asturias* de Martha Sánchez Mendoza, de 1977.

1.2. Justificación

Miguel Ángel Asturias Rosales es un escritor del que se ha publicado y hecho análisis de su obra, por la calidad literaria que contiene (prueba de ello son los premios literarios que recibió, además es el único guatemalteco que ostenta el Premio Nóbel de Literatura, el cual le fue otorgado en 1967).

Hasta el momento se han hecho muy pocos análisis de la narrativa corta de Miguel Ángel Asturias y es por eso que, se seleccionaron los textos contenidos en el libro *El Espejo de Lida Sal* los cuales se analizarán aplicando el Método estilístico y así determinar cómo el escritor propone un mundo creíble.

Otra de las razones que hacen importante este trabajo, es la vigencia que mantiene Asturias como escritor, por lo que es necesario proporcionar otros estudios que permitan la difusión de sus relatos breves.

1.3. Determinación del problema

Por medio del método estilístico integral de Raúl Héctor Castagnino se determinará:

¿Cómo propone Asturias, en los relatos seleccionados de El Espejo de Lida Sal, un mundo ficticio, pero suficientemente creíble para el lector?

1.4. Alcances y límites: Se analizarán los relatos contenidos en *El espejo de Lida Sal* a través del análisis estilístico integral. Los relatos seleccionados son: *Pórtico; El espejo de Lida Sal; Juanantes, el encadenado; Juan hormiguero; Juan girador; Quincajú, Leyenda de las tablillas que cantan; Leyenda de la máscara de cristal; Leyenda de la campana difunta y Leyenda de matachines*. Dichos relatos se analizarán en relación con su título, idea central, época literaria, asunto literario, aspecto económico, narrador, narración, descripción, diálogo, personajes, expresiones populares, palabras claves, onomatopeyas y/o aliteraciones, personificación, simbología y género literario, y poder así encontrar lo ficticio y determinar desde la comparación de la realidad literaria, la visión del autor, en cada uno de los textos.

Se seleccionó el texto, titulado *Pórtico*, considerado como ensayo, pues el mismo abre el conjunto de escritos que integra el libro, y da una visión completa de la obra. A pesar de que éste es una especie de prólogo que coloca el autor para presentar los demás relatos, hay en el mismo elementos importantes que sirven para comprender el libro en su conjunto.

Continúan otros cinco textos cuyos títulos son designados por el autor directamente con los nombres de los personajes que los protagonizan y características u objetos que se relacionan con éstos, los cuales se analizarán de acuerdo a sus características.

También se abordarán los cuatro relatos que Asturias designa como leyendas, los cuales permiten tener una idea completa del conjunto de la obra y se les puede aplicar el Método estilístico integral.

2. MARCO CONTEXTUAL

En 1898 asume la presidencia, el dictador, Manuel Estrada Cabrera. El 19 de octubre de 1899 nace en la ciudad de Guatemala, Miguel Ángel Asturias Rosales, hijo del abogado y notario Ernesto Asturias Girón y de la Maestra de Escuela María Luz Rosales.

En 1903 viaja con su familia hacia Salamá, a la casa de su abuelo (Babino Gómez), donde inicia su educación primaria, y su padre se dedica al comercio. La estadía en ese lugar da margen para que Miguel Ángel conozca leyendas y creencias, que escucha de boca de los indígenas que llegan al negocio.

En 1908 regresan a la capital y estudia en el colegio privado del padre Pedro Jacinto Palacios y después en el colegio Domingo Savio dirigido por el padre Solís y a los once años ingresa al Instituto Nacional Central para Varones, en donde se gradúa de Bachiller en Ciencias y Letras en septiembre de 1916, año en que conoce a Rubén Darío, quien está de visita en Guatemala.

Ingresa a la Escuela de Medicina de la Universidad Nacional en 1917 y en mayo del mismo año, se traslada a la Escuela de Derecho. Participa en actividades estudiantiles y colabora con publicaciones en diarios y revistas de estudiantes. En una entrevista publicada en el libro *Los Nuestros* de Luis Harss, Asturias dice que: *en 1917 un grupo de estudiantes apedrearon una estatua de Estrada Cabrera en el patio principal de la Universidad. También menciona que el uno de enero de 1920 aparecen, bajo las puertas de las casas, volantes pidiendo apoyo para formar el "Partido Unionista", por una Centroamérica unida. Asturias comenta además que fue secretario del tribunal que procesó a Estrada Cabrera.* (23:92-93)

En 1921 ayuda a fundar la Asociación de Estudiantes Unionistas y forma parte de la delegación estudiantil guatemalteca para asistir al congreso de estudiantes latinoamericanos, celebrado en México. En 1922 es cofundador de la Universidad Popular en donde imparte

clases de alfabetización para adultos y clases de gramática, además dicta una conferencia semanal. En 1923 se gradúa como abogado y notario con su tesis *El problema social del indio* y escribe con otros estudiantes, La Chalana. Ese mismo año viaja a Londres, con el doctor José Antonio Encinas, senador peruano exiliado en Guatemala, y como no se adapta al ambiente, se traslada a Francia en septiembre de 1924 en donde se matricula en la Universidad de la “Sorbonne”.

En junio de 1925 integra una delegación de estudiantes continentales para viajar a Italia, El Cairo, Líbano y Tierra Santa. Ese mismo año asiste a una conferencia impartida por el profesor George Raynaud, luego ayuda a traducir el *Popol Vuh*, al mexicano José María González de Mendoza, del francés al español, y edita la fantomima *Rayito de estrella*. En la “Sorbonne” estudia las culturas y religión de América prehispánica.

En París pronto se adapta a la “vida bohemia” del lugar y así frecuenta los cafés donde se hacen tertulias y allí conoce los grandes movimientos literarios de la época. Conoce a escritores como Joyce, Unamuno, Tzara y Bretón, entre otros. En 1930 publica en España su libro *Leyendas de Guatemala* que un año después se edita en francés.

Asturias regresa a Guatemala en 1933, cuando gobierna el dictador Jorge Ubico. Funda “Diario Éxito” el uno de mayo de 1934. En 1935 el diario es clausurado por el gobierno de turno, ese mismo año publica la fantomima *Émulo Lipolipón*. En 1938 funda “Diario del Aire” con Francisco Soler y Pérez. Se casa con Clemencia Amado en 1939, con quien procrea dos hijos (Rodrigo y Miguel Ángel). En 1940 publica la fantomima *Alclasán*.

En 1942 es nombrado diputado en la Legislatura. En junio de 1944 Jorge Ubico renuncia, derrocado por el pueblo y lo sucede una junta militar. En octubre se produce la revolución y, poco tiempo después, Asturias se ve obligado a cerrar “Diario del Aire”. Se auto exilia en México y en 1946 logra publicar, en ese país, su primera novela *El Señor Presidente*.

Viaja a Argentina en 1948, como Agregado Cultural, en donde publica su libro de poesías *Sien de Alondra* y en mayo de ese año muere su madre. En 1949 publica sus novelas *Hombres de Maíz* y *Viento Fuerte*. En 1952, bajo el gobierno de Jacobo Arbenz, es nombrado Ministro Consejero en París y recibe el premio internacional del Club del Libro Francés por la novela *El Señor Presidente*.

En 1953 es nombrado Embajador por Jacobo Arbenz en El Salvador y en la contrarrevolución de 1954 se exilia en Argentina, en donde colabora ocasionalmente con la Editorial Losada en traducciones y logra publicar su novela *El Papa Verde*. En 1955 publica su obra de teatro *Soluna* y el poema *Bolívar, canto al libertador*.

En 1956 edita el libro de cuentos *Week-end en Guatemala*. En 1957 publica *La Audiencia de los Confines* (obra de teatro). En 1960 edita la novela *Los Ojos de los Enterrados* y una recopilación de *Poesía Precolombina*, una selección con prólogo y notas de él. En 1961 publica la novela *El Alhajadito*.

En 1962 recibe el premio William Faulkner Foundation a la mejor novela latinoamericana por *El Señor Presidente*. Ese mismo año viaja a París e imparte conferencias en diferentes partes de Europa. En 1963 edita en Buenos Aires la novela *Mulata de Tal*. En 1965 aparece la poesía *Clarivigilia Primavera* y viaja con Neruda a Hungría.

En 1966 Asturias es nombrado Embajador de Guatemala en París, se instala como presidente del Pen Club Francés y ese mismo año le otorgan el Premio Lenin de la Paz y viaja en agosto a Moscú, para recibirlo. En 1967 le entregan el Premio Nóbel de Literatura y en ese año publica su libro de relatos cortos *El Espejo de Lida Sal*.

En 1969 publica la novela *Maladrón*. En 1970 renuncia como Embajador y se dedica a dictar conferencias por Europa. En 1971 edita el libro *Tres de Cuatro Soles* y se le da su nombre a una calle de España. En 1972 publica la novela *Viernes de Dolores*.

Enferma y es internado en el Hospital de la Concepción, en Madrid. Fallece el 9 de junio de 1974. Sus restos mortales son llevados, de acuerdo con su voluntad, al cementerio “Père Lachaise” de París donde yacen en la actualidad.

3. MARCO TEÓRICO

3.1. Realidad

Según el Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española se define la *realidad* como:

Existencia real y efectiva de algo. Verdad, lo que ocurre verdaderamente. Lo que es efectivo o tiene valor práctico, en contraposición con lo fantástico e ilusorio. (14:1906)

Con este concepto puede considerarse que la *realidad* consta de todos aquellos aspectos que rodean a las personas, o sea lo que se puede ver, sentir o tocar. También el Diccionario Enciclopédico Océano explica:

El concepto de realidad equivale a ser, actualidad o existencia, en contraposición a apariencia, potencia o mera posibilidad. Pero, dado que hay varias clases de ser (subjetivo y objetivo, por ejemplo), habrá, lógicamente, otras tantas clases de realidad. Por eso, muchos autores reservan este concepto para lo que existe real y objetivamente, con independencia del sujeto. (15:s.p.)

Fannie A. Simonpietri Monefeldt, en un artículo titulado *El acceso del hombre a la realidad según Xavier Zubiri* dice:

la impresión de realidad es un momento físico y no conceptual. (51:117)

Así también, se puede ver que el hombre es un ser capaz de percibir su alrededor e identificarlo como algo real:

Cada una de las cosas reales nos “remite” al campo de la realidad, mejor llamado el ámbito de la realidad y éste a su vez nos “retiene” en las cosas. Lo que ocurre en nosotros es una vuelta a la realidad, a lo que las cosas mismas nos remiten físicamente y lo hacen gracias a nuestra inteligencia. (51:122)

Para el hombre la situación de la realidad, es una percepción de lo que lo rodea a través de un proceso de inteligencia. Y es en esta parte donde él puede definir su propia existencia:

El hombre es real y el hombre sabe que es real. Entonces, en su acto de saber que es real él vuelve a poseer, ahora con la inteligencia, la realidad. (51:123)

3.1.1. Realidad histórica

Conociendo el concepto de *realidad* y uniéndolo a la idea de historia, como todos los acontecimientos sucedidos universalmente y en particular, a los hombres, se puede llegar a

comprender la realidad histórica como todo aquello que sucedió alrededor de alguien. En cuanto a la relación entre historia y realidad, Ignacio Ellacuría en su libro titulado *Filosofía de la realidad histórica* menciona que:

Lo que se da en la realidad y en la historia no es el producto de un Espíritu, que se va realizando en la historia y conduce los procesos históricos, sino que, al revés, incluso lo que puede haber de Espíritu en la realidad y en la historia es el producto de condiciones materiales tanto de la naturaleza como de la historia. (16:22)

Más adelante Ellacuría especifica sobre las teorías de realidad de varios autores y explica que se puede apreciar:

una cierta coincidencia en la visión original de la unidad real del mundo y en el intento para estudiar esa unidad diferenciada, como lo más real de la realidad. (16:30)

esto indica que hay una unidad de todo, pero dentro de esa unidad hay partes o lugares específicos con su historia que para Ellacuría, son catalogados como lo más real de todo.

La historia también puede englobar muchas otras situaciones, relacionadas con la realidad, por lo cual:

no hay realidad histórica sin realidad puramente material, sin realidad biológica, sin realidad personal y sin realidad social. (16:43)

3.1.2. Realidad en la literatura

En todas las épocas los autores se valen de la realidad para escribir, ya que la cultura de cada región da elementos que les sirven para comunicarse por medio de sus textos. Por esta razón, en un momento dado, hubo movimientos literarios como el realismo y el naturalismo donde llevaron la realidad, en los escritos, a extremos no vistos ni percibidos antes. Posteriormente, aparecieron corrientes literarias en las cuales, era el mundo de los sueños el que se podía percibir en los textos, sin embargo, aún se pueden encontrar elementos de la realidad utilizados en la literatura.

Acerca de lo que rodea a los hombres Vladimir Propp relata lo siguiente:

La misma vida real crea figuras nuevas muy coloreadas que suplantán a los personajes imaginarios; el cuento sufre la influencia de la realidad histórica contemporánea, de la poesía épica de los pueblos vecinos y también de la literatura y de la religión, tanto si

se trata de los dogmas cristianos como de las creencias populares locales. El cuento conserva las trazas del paganismo más antiguo, de las costumbres y los ritos de la antigüedad. (44:101)

Sigue informando:

Entre la realidad y el cuento existen ciertos puntos de contacto: la realidad se refleja indirectamente en los cuentos. Uno de esos puntos de contacto lo constituyen las creencias que se desarrollan en un cierto nivel de la evolución cultural; es bastante posible que exista un vínculo, regido por leyes, entre las formas arcaicas de la cultura y la religión por un lado y entre la religión y los cuentos por otro. Una cultura muere, una religión muere y su contenido se transforma en cuento. Las huellas de las representaciones religiosas arcaicas que conservan los cuentos son tan evidentes que se pueden aislar previamente a cualquier estudio histórico, (44:123)

También se tiene una situación entre la realidad, propiamente dicha, y la percepción de las personas en cuanto a ésta, lo que Julio Caro Baroja en su libro titulado *Las brujas y su mundo* explica de la siguiente manera:

La palabra *realidad*, como palabra expresiva de la totalidad de los objetos *materiales* existentes, y más aún el término realismo, como demostrativo de la fe en la existencia real de los objetos experimentados, tienen para el hombre actual, con una educación científica, un sentido que le han dado varios cientos de años de investigaciones y meditaciones, pero que puede hacernos errar al estudiar la noción de lo real en mentes sobre las que no gravitan aquellas investigaciones, que, en gran parte, fueron de carácter experimental, físico-natural y que, por otro lado, no están desprovistas de abstracciones problemáticas en cuanto a su realidad misma. (10:10)

El mismo autor afirma:

Y he de volver a insistir ahora, una vez más, en que las fronteras entre la realidad física y el mundo imaginario y de los mitos no han sido siempre tan claras de contornos como mucha gente parece creer hoy. Entre lo que físicamente existe y lo que el hombre se imagina o ha imaginado, comprobando luego que no es cierto, ha habido un campo en que lo natural a todas luces y lo imaginario parecían interferirse, resultando así que a personas (por no hablar de otros seres naturales) se les atribuían rasgos y caracteres que nada tienen de natural. (10:34)

Al tomar en cuenta esta idea puede encontrarse que en la realidad literaria presentada en el texto y la realidad que rodea a las personas, hay diferencias que pueden ser muy sutiles, como lo podrían ser las creencias populares existentes en diversos lugares, por lo cual, éstas pueden interpretarla como real de acuerdo a la forma en que reconocen las situaciones en la narración y al poco o mucho conocimiento científico que posean.

3.2. Ficción

El Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española define la ficción como:

Acción y efecto de fingir. Invención, cosa fingida. (14:1052)

Enrique Lynch, en un artículo titulado *Utopía, ficción y mundos posibles*, comenta:

Por limitada y equívoca que sea la etimología, a veces sirve para descubrir sentidos imprevistos. Por ejemplo, en el caso de «ficción» puede decirse que viene del latín *finco-fingere*, que quiere decir, modelar, dar forma, representar de un modo no natural, y de esto la idea de imaginar, suponer, disfrazar una cosa con los atributos de otra, etc. En general, una ficción es un pensamiento que se disfraza de auténtico pensamiento. Si fuese capaz de decisión se diría de él que «finge» ser algo que en realidad no es... Vaihinger definió a la ficción como aquello que, puesto ante nuestros ojos, nos dice que es conscientemente falso. (28:149)

Más adelante Lynch continúa sus opiniones respecto de la ficción refiriendo que:

A la cualidad de lo conscientemente falso, la ficción agrega otra, de igual modo, fundamental, que se asocia con su función cognoscitiva: una ficción es *como* si fuera verdadera, es decir, es falsa pero cumple los mismos requisitos y tareas de lo verdadero. (28:149)

Tomando en cuenta estas cualidades de la ficción y al compararlas con la realidad, se pueden encontrar aspectos que transmiten la sensación de algo real.

En lo concerniente a la utilización del término ficción el Diccionario Enciclopédico Océano aclara:

J. Bentham fue el primero que analizó las ficciones en relación con el lenguaje. Pero fue Hans Vaihinger quien dio a este concepto un papel primordial, hasta el punto que se ha llamado a su sistema ficcionalismo. Según él, la ficción es producto de la facultad imaginativa y designa distintos modos de invención: poética, mística, etc. (15:s.p.)

Esto ayuda a localizar el género en el cual se puede ubicar la obra literaria de un autor.

Sobre la realidad y la creación, Hugo Burel, en el artículo titulado *El futuro de la ficción*, cita a Hemingway quien:

reflexionó que “de todas las cosas que han sucedido y de todas las cosas tal como existen y de todas las cosas que uno conoce y de las que uno no puede conocer, uno hace algo por medio de su invención, algo que no es una representación sino toda una cosa nueva más verdadera y viva, y uno la hace viva, y si la hace lo suficientemente bien, le concede inmortalidad. Esa es la razón de que uno escriba, esa y ninguna otra que uno conozca. Pero, ¿y qué decir de todas las razones que nadie conoce?” La cita

es un poco desordenada, pero contiene la clave de la ficción narrativa, que es la que nos interesa a los efectos de esta nota: la posibilidad de acceder a una dimensión no necesariamente incluida en lo real. (9:63)

Las palabras de Hemingway permiten reflexionar sobre la fuerza que puede tener un texto ficticio, al grado de parecer real.

Específicamente sobre la ficción literaria Ludomir Doležl, en un artículo titulado *Mímesis y mundos posibles*, recopilado en el libro *Teorías de la ficción literaria* de Antonio Garrido Domínguez, escribe:

Los mundos ficticios son conjuntos de estados de cosas posibles (21:79); pues aunque no han sucedido, relata hechos susceptibles de pasar, aunque solamente en la imaginación de alguien.

El conjunto de mundos ficcionales es ilimitado y variado al máximo (21:80); pero no estrictamente real, porque los hechos relatados no son de carácter estrictamente histórico.

Los mundos ficcionales son accesibles desde el mundo real (21:82); únicamente mediante el proceso de información, pues está limitado a lo dicho por el autor de la obra.

También menciona como rasgos de estos mundos que son incompletos, pues sólo se informa lo necesario sobre ellos, y especialmente en la narrativa no son homogéneos y son constructos de actividad textual, o sea están contenidos únicamente en el texto:

desde el punto de vista del lector, el texto de ficción puede caracterizarse como una serie de instrucciones mediante las cuales el mundo ficcional ha de ser recuperado y reconstruido. (21:89)

En la misma compilación aparece un artículo de Thomas Pavel, titulado *Las fronteras de la ficción*, el cual ratifica lo dicho por Doležl:

Los mundos reales se presentan, sin ninguna duda, como tales, completos y consistentes, mientras que los mundos ficticios son intrínsecamente incompletos e inconsistentes. (21:171)

Al tomar en cuenta estas características, en los textos literarios, también se pueden notar elementos de los relatos y compararlos con situaciones de la realidad, para así poder determinar lo que da ese efecto de veracidad en ellos.

Hugo Burel da a conocer la misión del escritor de ficciones al opinar:

ante esta realidad, la ficción pura, o sea la indagatoria del autor dentro de sí mismo como aconsejaba Onetti, arremete con cierto desamparo y comienza a delinearse como una rara avis. Pero, paradójicamente, es la ficción y sólo ella la más capacitada para interpretar la realidad. (9:63)

Esto indica que, aún sin ser reales, los textos ficticios dan elementos que sirven para comprender lo pasado en derredor del mundo real.

Los filósofos le dan poca importancia a la literatura de ficción por parecerles poco significativa, a tal punto que Ramón Selden en su libro *La teoría literaria contemporánea* dice que:

la filosofía considera la «literatura» como mera ficción, como un discurso en manos de «figuras retóricas» (49:111)

Garrido Domínguez menciona, en la *introducción* de su compilación de artículos sobre la ficción, que muchos filósofos no están de acuerdo en estudiar la ficción en los textos, sin embargo, los teóricos de la literatura sí creen que la verdad literaria es algo pertinente.

También expresa con respecto a lo ficticio:

para su construcción existen tres vías fundamentales: la expresivo-fantástica, el imaginario cultural y el universal antropológico (21:37)

donde la expresivo-fantástica se refiere estrictamente a la fantasía, el imaginario cultural a las formas de expresión mito-simbólica consagradas por la tradición y el universal antropológico a las zonas más profundas e insondables de la psique.

3.3. Credibilidad

El Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española define la credibilidad como:

Cualidad de creíble (14:680); esta palabra proviene del verbo creer pues, según el Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española, significa:

Tener por cierto algo que el entendimiento no alcanza o que no está comprobado o demostrado. Tener algo por verosímil o probable (14:680)

En una ficción, sería localizar puntos de contacto con la realidad donde se ayudará no solamente a entenderla, sino también a encontrar las situaciones probables de una narración.

Para entender la credibilidad, en un relato, se debe comprender la diferencia entre realidad y ficción, y sobre el particular Fannie A. Simonpietri, en el artículo *El acceso del hombre a la realidad según Xavier Zuviri*, escribió lo siguiente:

Y lo irreal, ¿qué es? Es una abstracción. No es algo físico como el calor o el verde. Pero está en el “ámbito de la realidad”. “Me libera de las cosas concretas: me puede mover dentro de la totalidad. Esa es la realidad en ficción. Pero no es ficción de realidad, porque la ficción no es lo irreal.” (51:118)

En el artículo titulado *Realidad y metáfora*, de Vicente Llopis, se explica la diferencia entre la realidad y la ficción de la siguiente manera:

La idea es esencialmente imagen visual, aspecto. Es algo como una superficie plana y llana, transparente, sin profundidad que le dé peso y misterio. Sin embargo, esta profundidad es la que ha motivado la aparición de la idea. La idea es *real* gracias a que, previamente a ella, se adelantó la inteligencia a inmergirse en las cosas, de la que luego salió con aquella en sus manos. Pero de ordinario se maneja la realidad de las cosas a través de lo que de aspecto y apariencia tienen las ideas. Éstas se toman como sinónimo adecuado de la realidad. (26:303)

Por lo anterior se puede saber que la realidad es todo aquello que rodea al ser humano, la ficción es lo imaginado por alguien para transmitirlo a otros y la credibilidad es lo que las personas pueden tener como un hecho probable.

3.4. Estilo

El estudio del estilo en las obras literarias tomó auge a mediados del siglo XIX y continuó hasta principios del XX, donde otros métodos, de tipo estructural principalmente, captaron la atención, pero el análisis del estilo continúa vigente.

Con relación al estilo, Raúl H. Castagnino escribe:

“el concepto antiguo de estilo (...) está relacionado con la idea de que la creación literaria es un compuesto, algo 'fabricado' de acuerdo con normas y cánones aplicados conscientemente y que se revisten con adornos y afeites, vale decir, con las llamadas figuras retóricas, y la preceptiva legisla sobre él según un interés práctico y normativo”.

En cambio, los estudios modernos sobre el estilo abandonan todo intento generalizador y codificador; sólo se interesan por conocer el fenómeno del estilo en cada caso particular y en él reconocen el producto de una intención artística que presenta signos de lo afectivo, de lo íntimo, de lo emotivo, en el orden individual. (12:8)

Tomando en cuenta el concepto moderno de estilo, se puede analizar en un texto, varios aspectos tales como: ámbito, ambiente, tiempo, narrador, personajes, etc., que pueden ayudar a conocer elementos importantes en obras literarias. Con estos aspectos analizados, e integrados posteriormente, se puede determinar muchos de los elementos utilizados por un autor para elaborar sus escritos.

3.5. Géneros literarios

En el Diccionario de términos literarios de María Victoria Reyzábal dice que son:

Formas básicas de la creación literaria. Los géneros tradicionales son: el épico, el dramático y el lírico, e incluyen sus correspondientes subgéneros. En el épico, el narrador relata acontecimientos que le son ajenos; en el lírico, el yo poético manifiesta sus sentimientos, emociones o estados de ánimo; en el dramático, los personajes manifiestan sus conflictos por medio del diálogo directo. (45:59)

Según Raúl Héctor Castagnino, en su libro *El análisis literario*, refiere sobre género lo siguiente:

la palabra 'género' se usa con alcances diversos (retóricos, literarios propiamente dichos, filosóficos, históricos, etc.). Unas veces separa tres grandes modos de traducción estética: lo lírico, lo épico, lo dramático. Otras, alude a especies determinadas: oda, epopeya, tragedia. En ocasiones atiende al autor (a su participación en la obra, a su actitud ante la vida y el universo). Y aun cabe la posibilidad de mención de algo aparentemente ajeno a la creación estética: el tiempo, (12:47)

En su libro *Preceptiva Literaria* Muñoz Meany dice que los géneros literarios son:

agrupaciones convencionales que los retóricos hacen de las obras literarias, atendiendo a lo que éstas tengan entre sí de afinidad o de analogía. (36:49)

Entre las acepciones que existen, se tomará en cuenta lo referente a especies determinadas o como dice Muñoz Meany, agrupaciones convencionales; así, se definirá a continuación tres géneros literarios (ensayo, cuento y leyenda) los cuales se encontrarán a lo largo de este estudio.

3.5.1. Ensayo

El Diccionario de términos literarios refiere sobre el ensayo:

Género literario que consiste en exponer argumentos u opiniones originales y de interés. Suele tener cierto enfoque didáctico, crítico y personal. (45:42)

El Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española lo describe de la siguiente manera:

Escrito en el cual un autor desarrolla sus ideas sin necesidad de mostrar el aparato erudito. (14:925)

Sobre el ensayo se encuentra una definición en la Enciclopedia Ilustrada Cumbre:

En literatura, es la composición que aborda cualquier tema desde un punto de vista personal, sin sujeción a un método, estilo o terminología determinados. El ensayo puede ser menos sistemático y extenso que el tratado, menos amplio que el estudio histórico y menos formal que la tesis. La personalidad del autor tiene una presencia constante en los ensayos de carácter subjetivo, que establecen una conversación directa y casi familiar con el lector, pero permanece en segundo plano en los ensayos más objetivos y formales. (17:376)

Además Muñoz Meany da una definición y describe algunas características de este género:

El ensayo constituye un grado superior de la monografía, y es un género cultivadísimo, donde encuentra su más perfecta expresión del pensamiento filosófico y crítico de hoy. No obstante lo modesto de su nombre y su aparente ligereza, suele caracterizarse por la profundidad con que penetra en los temas más diversos.

Sólo por su finalidad última y su contenido filosófico o crítico, puede clasificarse al ensayo dentro de la didáctica, pues los métodos expositivos de esta rama de la literatura para nada intervienen en la obra del ensayista que se desarrolla con gran libertad de plan. Caracterizan al ensayo lo personal de las doctrinas expuestas, su amplio espíritu de generalización, la belleza de su estilo fraternizando con la profundidad del concepto y cierta tendencia a no agotar el tema, a no presentar conclusiones definitivas. (36:216)

El ensayo se caracteriza por:

- ❖ Expresa la opinión de quien lo escribe.
- ❖ Trata sobre cualquier situación que quiera desarrollar el autor.
- ❖ Constituye una idea completa, pero sin agotar el tema del cual trata.
- ❖ Es, generalmente, de corta extensión.
- ❖ Utiliza un lenguaje sencillo, pues busca ser entendido.

- ❖ Es de carácter subjetivo, al expresar las opiniones del autor.
- ❖ Es de carácter más objetivo cuando se trata de análisis o estudios concretos.
- ❖ No tiene un método ni estilo determinado.

3.5.2. Cuento

En el Diccionario de términos literarios, de Ana María Platas, se define el cuento así:

Género narrativo, de extensión breve y contenido anecdótico, mediante el que se relatan sucesos ficticios presentándolos como reales o fantásticos. (42:161)

También el Diccionario de términos literarios, de María Victoria Reyzábal, dice sobre éste:

Se suele caracterizar comparándolo con otros textos narrativos; comúnmente se relaciona con la novela, por lo que se define como relato de poca extensión. Su brevedad condiciona también el reducido elenco de personajes que tienden a manifestarse como tipos, el marco temporal y la acción, que suelen ser simples, y el enfoque, único de tono y técnica. (45:31)

El Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española define al cuento como una:

Relación, de palabra o por escrito, de un suceso falso o de pura invención. Narración breve de ficción. (14:706)

Referente al cuento, la Enciclopedia Ilustrada Cumbre afirma:

En su acepción más sencilla, cuento viene de contar, que es la narración o relación de un suceso cualquiera, sea inspirado en la realidad, producto de la fantasía o derivado de la leyenda. (...) la base del cuento es la imaginación. (...) el cuento es síntesis, (...). La elasticidad, la extensión que le está permitida al novelista, se halla vedada para el cuentista, obligado a condensar su relato en un número limitado de páginas. El cuento es por lo tanto, densidad, concentración, síntesis, esencia y precisión; un pequeño y perfecto edificio cuyo factor dominante es la armonía y la exactitud, en el cual no puede faltar ni sobrar una sola palabra. (17:566)

Además, Muñoz Meany menciona:

Corresponde también al género novelesco el *cuento*, que es una novela de pequeñas dimensiones.

Sin embargo, es preciso establecer las diferencias entre el cuento y la novela, además de su diversa extensión. En primer término, la novela ha de ajustarse a la verdad de las cosas, a la verosimilitud de los hechos, mientras que en el cuento, la fantasía tiene menos limitaciones y la inverosimilitud no es un defecto. En segundo lugar, la brevedad del cuento hace que los episodios se desarrollen en menor espacio de tiempo, y en cuanto a la forma permite mayores delicadezas en el estilo. (36:344)

Sobre la definición del cuento también Francisco Abad Nebot, en el texto titulado *Géneros literarios* comenta:

Se diferencia el cuento de la novela en cuanto que la trama de ésta se halla constituida por un gran «cuadro» de acontecimientos, supone una «crónica», al perseguir el ciclo completo de una acción o aventura. El cuento, por contra, se refiere a una situación de «crisis» que se soluciona rápidamente. Un tema narrable en la forma del cuento no admite ser prolongado hasta las dimensiones de la novela.

Al igual que el cuento la novela corta (o *cuento largo*, como también podría ser llamada) actúa sobre el lector como un solo estímulo emocional. (...). El cuento se caracteriza por el «tono», ahonda en una sola situación, de tal modo que sus tres momentos de exposición, nudo y desenlace vienen a consistir en uno solo; (37:40-41)

Por lo anterior, se pueden notar las principales características del cuento:

- ❖ Es de corta extensión, en contraposición con la novela de mayores dimensiones.
- ❖ Necesita una vasta imaginación del escritor al permitir que las características ficticias sean más visibles que en la novela.
- ❖ La trama se soluciona rápidamente.
- ❖ Desarrollarse en un corto periodo de tiempo.
- ❖ Posee un solo estímulo emocional.
- ❖ Relata una sola situación, sin complicaciones en la trama.
- ❖ Toma una fuente de inspiración variada.

3.5.3. Leyenda

Este concepto tiene una relación directa con situaciones irreales, tanto si se entiende la leyenda como la describe Muñoz Meany:

una narración basada en hechos tenidos por históricos o en tradiciones populares más o menos verosímiles y auténticas. (36:327)

o como la explica el Diccionario de términos literarios, de Ana María Platas:

Género narrativo de transmisión oral que, inicialmente, relatava vidas de santos o hazañas de héroes, con abundantes componentes fantásticos, misteriosos y folclóricos. (42:370)

El Diccionario de términos literarios de María Victoria Reyzábal dice:

Relato de transmisión oral en el que un suceso real o ficticio aparece configurado por la imaginación popular; suele tener elementos maravillosos. (45:83)

El Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española la define así:

relación de sucesos que tienen más de tradicionales o maravillosos que de históricos o verdaderos. (14:1371)

Además, es descrita por la Enciclopedia Ilustrada Cumbre:

narración literaria en la que se hace referencia a la vida de personajes o a determinados sucesos que la mayoría de las veces no han existido ni ocurrido. (...). En realidad, la leyenda se caracteriza por la intromisión del elemento sobrenatural y maravilloso en su contenido. (17:182)

Hasta aquí, los conceptos se refieren a situaciones de carácter, principalmente tradicional o folclórico de los pueblos, las cuales son el origen de las leyendas conocidas por muchos.

Con relación a las leyendas escritas por Miguel Ángel Asturias, Gerald Martin afirma lo siguiente:

Pero, ¿qué son, exactamente, estas «leyendas»? La palabra es tan inocua, tan opaca, tan aparentemente anacrónica. En el uso asturiano del concepto, son cuentos que invocan una combinación variable de elementos históricos, religiosos, etnológicos, folclóricos, legendarios y míticos. (6:XVIII)

Todos los conceptos anteriores, describen a la leyenda con elementos irreales y maravillosos; sin embargo, como se ha visto anteriormente, aún entre las descripciones de situaciones extraordinarias se puede encontrar elementos de la realidad rodeando a los personajes.

Se puede decir entonces que, las características de la leyenda son las siguientes:

- ❖ Está basada en creencias de las personas a las que se dirige.
- ❖ Se refiere a personas o circunstancias determinadas.
- ❖ El elemento mágico siempre está presente.
- ❖ Se basa en la tradición de los pueblos.
- ❖ Puede ser totalmente verosímil para las personas que no tienen un pensamiento científico.

3.6. Algunos movimientos literarios del siglo XX

En el inicio del siglo XX, se dieron en los países europeos, ciertos movimientos de vanguardia que, en conjunto son denominados como “ismos”, por la terminación de todos los nombres individuales de éstos, y crearon un rompimiento con los movimientos tradicionales los cuales venían del siglo anterior. La mayoría de estos movimientos fueron de carácter efímero; sin embargo, crearon en la conciencia de los escritores, el deseo de superar lo establecido. Entre los movimientos de vanguardia más conocidos se tienen:

El futurismo, con la era industrial, introduce dentro de la Literatura los nombres de los inventos modernos de la época como son los automóviles, trenes, aviones, etc. Este movimiento tiende a exaltar a las máquinas, al movimiento y la libertad lingüística (42:745).

El expresionismo, tiende a modificar subjetiva y trágicamente la realidad. Dentro de este movimiento aparece el “esperpento” que es un recurso estético en el cual lo grotesco, absurdo y feo es descrito en forma caricaturesca (42:260).

El dadaísmo, se caracteriza por la ruptura de las reglas gramaticales, en donde el sonido es superior al significado; además de rechazar la lógica. Éste defiende la improvisación, la rebeldía, lo irracional, el caos, la libertad creadora (42:745).

El surrealismo, intenta explicar el funcionamiento del pensamiento. Se caracteriza por sus imágenes oníricas, la exteriorización del subconsciente y una rebeldía contra lo socialmente aceptado. Los representantes del surrealismo creían que los sueños eran superiores a la realidad y que la fantasía alejada de las convenciones racionales era de gran valor para su creación estética (42:679-682).

José María Valverde en el texto titulado *Movimientos literarios* dice sobre la definición que los mismos surrealistas daban de este movimiento:

Este movimiento, autodefinido como «automatismo psíquico puro por el cual alguien se propone expresar verbalmente, por escrito o como sea, el funcionamiento real del pensamiento» (56:56)

Sobre técnicas utilizadas por los surrealistas se refiere a la más utilizada:

Para los surrealistas, la inspiración no es una gracia ni un estado incontrolable, sino una facultad que se ejercita y cabe manejar. La técnica más usada es la de la «escritura automática»: escribir con la mayor rapidez posible durante largo tiempo, evitando toda conexión lógica, hasta que se obtenga una exteriorización del inconsciente con la máxima autenticidad. (56:56)

En una entrevista que le hizo en 1965, Luis Harss a Asturias, dice que esta técnica es muy utilizada por este escritor:

Para reanimar las voces perdidas recurre a un método conocido: la escritura automática. Con excepción de *El señor presidente*, que fue escrito con deliberación, capítulo por capítulo, todos sus libros, a partir de *El alhajadito*, un poema en prosa comenzado en la década de 1961, se han apoyado en alguna medida en este método. Asturias prepara sus obras cuidadosamente antes de sentarse a escribir. Pero, una vez que se las ha recitado interiormente hasta saberlas de memoria, se desata. (23:104)

El mismo Asturias, menciona la forma en la cual la utiliza:

“Cuando el libro está maduro y listo me pongo a trabajar. En la primera versión largo todo lo que me pasa por la cabeza. Escribo a máquina, porque si lo hiciera a mano no podría leer después lo que he escrito. Trabajo horas fijas, generalmente desde las cinco hasta las nueve de la mañana. La primera versión es completamente automática. Me voy de cabeza, sin volverme nunca a ver lo que he dejado atrás. Cuando la termino la aparto por un mes; entonces la saco y la reviso. Empiezo a corregir, a cortar y cambiar. Con lo que queda hago la segunda versión. Lo que obtengo con la escritura automática es el apareamiento o la yuxtaposición de palabras que, como dicen los indios, nunca se han encontrado antes. Porque así es como el indio define la poesía. Dice que la poesía es donde las palabras se encuentran por primera vez.” (23:104-105)

4. MARCO METODOLÓGICO

4.1. Objetivos

4.1.1. General:

Demostrar por medio del Método estilístico integral, la ficción y realidad en los relatos seleccionados de la obra *El Espejo de Lida Sal* de Miguel Ángel Asturias.

4.1.2. Específicos:

4.1.2.1. Realizar análisis semántico, morfológico y sintáctico a cada título de los relatos seleccionados, para relacionarlos con la idea central de cada uno de ellos.

4.1.2.2. Establecer los asuntos literarios, tipo de narrador, técnicas narrativas, palabras clave, los personajes y qué papel social desempeñan para destacar las situaciones reales y ficticias, en los relatos seleccionados.

4.1.2.3. Identificar el género y la época literaria, en los relatos seleccionados para establecer las herramientas que pudo tener Asturias para crear los textos.

4.2. El método

El método que se utilizará en este estudio es el estilístico integral, propuesto por Raúl Héctor Castagnino en su libro *El análisis literario*, el cual consiste en tomar individualmente diferentes aspectos de la obra literaria, para tener una idea general de su contenido. Después se unifican los elementos y se analizan en conjunto dentro de cada relato.

4.2.1. Análisis estilístico

El análisis estilístico puede proporcionar dentro de una obra estudiada diferentes aspectos, que pueden ayudar a determinar cómo un escritor utiliza una variedad de situaciones y pueda crear un mundo de ficción, con los elementos necesarios para hacerlo creíble al lector.

Raúl H. Castagnino en *El análisis literario*, propone diferentes partes que se pueden utilizar en un análisis de tipo estilístico. De los diversos aspectos sugeridos por él, se han seleccionado varios, ya indicados en alcances y límites del presente trabajo; y así, se realice el análisis y se determine a través del mismo, la forma en la cual Asturias crea un mundo ficticio, pero creíble, en los relatos seleccionados.

Castagnino sugiere que se busquen elementos indispensables dentro del texto, tales como: idea central, temporalidad, ámbito, personajes, narrador, entre otros, y una vez localizados y analizados con relación al escrito mismo; se tomará cada uno de los elementos en los diferentes relatos, se buscará todas aquellas situaciones, dentro de los textos, que ayuden a crear esa sensación de credibilidad en cada uno de ellos.

4.2.2. Diseño metodológico

Los elementos del análisis estilístico integral que se aplicarán en los relatos seleccionados de la obra *El Espejo de Lida Sal* son:

Título: Se debe indicar la razón o propósito del título de cada relato, el cual puede servir para anticipar contenidos, insinuar la idea central, dar relevancia a un personaje, a una situación, a un hecho, explicar sus intenciones, resumir el asunto, tratar de ganar simpatías, intrigar, despertar curiosidad, tender una especie de trampa, lanzar un señuelo. También, provocar sensacionalismo, desconcertar o despistar al lector. Aquí se podrá relacionar el título con la idea central y determinar la importancia de los personajes en relación a cómo pueden aparecer éstos en el texto, el contexto histórico que rodea el relato, la intencionalidad del autor y cómo esto crea una atmósfera de realidad en los relatos. Se identifica el título desde el punto de vista semántico, morfológico y sintáctico, que permitirá ubicar el relato dentro de un estado de ficción, pero que al lector le pueda parecer creíble.

Idea central: Motivo dominante de la narración, el pensamiento vertebrador de la obra, donde se sostiene el desarrollo del tema a través de un argumento, que proyecta las intenciones del

autor. A veces está visible y declarada, a veces subyacente; ora se consolida en tesis, ora se desliza sutil, tenue, apenas reconocible. Al determinar la idea central se podrá reconocer la información dada por Asturias al lector, para que el mundo ficticio del relato parezca real a la vista de éste.

Época literaria: Se procederá a determinar la época, en sus distintos matices, de posible gestación de la obra, pues cada época proporciona al creador temas, enfoques, ideas, perspicacias o cegueras. Así, el movimiento literario de determinada época, le da al autor elementos que puede utilizar en su obra. Aquí se podrá determinar si los movimientos literarios vanguardistas de la época de Asturias influyeron en los textos a analizar.

Asunto literario: Castagnino afirma lo siguiente:

es esa realidad que vive una vida propia ajena a la literatura y que va a influir en ella; está siempre ligada a determinadas personas y circunstancias y sobre todo a un sentido temporal. (12:31)

Se buscará el asunto en los textos, para determinar los hechos de la vida del autor, que dieron origen a cada relato y ver cómo los utilizó Asturias para poder crear una sensación de realidad en ellos y así llegar a ser creíbles al lector.

Aspecto económico: Dentro de las obras se puede encontrar o rastrear diferencias sociales; sin embargo, se buscará uno solo de estos aspectos, pues la economía es determinante en la percepción de la realidad: La literatura refleja notablemente el orden económico y el poeta moderno que sobrevive, casi siempre, por medios ajenos a la creación literaria describe estos aspectos los cuales lo rodean constantemente. En la literatura se refleja directamente a través de los personajes, el bienestar o la miseria de los hombres; también indirectamente capta las variaciones individuales o de los pueblos. Por lo tanto, lo económico es un elemento social rastreable en la obra literaria.

Narrador: Según el Diccionario de términos literarios, éste es el:

Sujeto imprescindible, a partir del cual se configura la narración, por eso es quien caracteriza el género narrativo frente al dramático o lírico. El narrador cuenta los

hechos de la historia, presenta a los personajes, los ubica en el tiempo y en el espacio, observa sus acciones y reacciones, conoce su mundo interior..., todo desde una perspectiva especial que determina ciertos rasgos de esa historia. (45:110)

También se conoce como punto de vista o discurso narrativo, a la posición desde la cual el relato es presentado, observado o imaginado y constituye el elemento orientador y referencial para el lector. Es el enlace entre hecho, idea o sentimiento, espacio y personas, de existencia anterior a la narración; esta existencia --no importa si en la realidad o en la mente creadora-- se quiere evocar para un lector u oyente. El narrador puede adoptar diversos puntos de vista, en relación con el objeto narrado, el objeto perseguido, los modos de narrar puestos en juego, los recursos empleados y la construcción del mundo flotante o fantasmal de la evocación o ficción.

En un análisis no se ha de olvidar que, por tratarse de narración lo relatado ya ocurrió, si el relato concierne a un hecho real; y si se refiere a algo imaginario, el narrador lo imaginó previamente en su totalidad. El hecho se halla instalado, mediata o inmediatamente, en el pasado.

Raúl H. Castagnino al referirse al narrador afirma lo siguiente:

El narrador cuenta sólo con valores lingüísticos: palabra-voz en las formas primitivas de la epopeya: palabra-signo en el cuento y la novela. (12:129)

Sobre los diferentes tipos de narrador el Diccionario de términos literarios dice:

En relación con el conocimiento que él tiene de la historia, se habla de: narrador *omnisciente* en tercera persona, cuando conoce no sólo los hechos sino el mundo interior de los personajes; narrador-*personaje*, cuando sólo conoce lo que sabe ese personaje como tal; y narrador *testigo*, que es el que tiene poca información sobre los hechos y los personajes, pues cuenta desde fuera. Cuando el narrador es el protagonista, el texto asume forma autobiográfica, (45:111)

Entonces, existen varios puntos de vista o narradores de los que se vale el escritor y son:

Narrador omnisciente, es quien sabe mucho más que los personajes, asume el papel de un dios que lo sabe todo, capaz de analizar las acciones y los pensamientos de sus criaturas, sucesiva y simultáneamente por fuera y por dentro.

Narrador observador, como su nombre lo indica observa lo objetivable, el mundo físico en donde se mueven sus personajes; los oye y los escucha; los ve actuar, pero no puede anticipar sus pensamientos; ni seguir el flujo de sus psiquismos, conoce solamente cuanto los personajes saben; igual que el anterior el narrador no es un personaje de la narración y generalmente cuenta con los pronombres de la tercera persona gramatical.

Narrador testigo, sabe mucho menos que los personajes. Un personaje cuenta hechos en primera persona, como personaje secundario y se mezcla con sus criaturas y en los acontecimientos del relato por lo cual es un testigo de unas y otros.

Narrador protagonista, quien tiene el papel protagónico en el relato, es el personaje principal, ofrece la variante de que la narración sea autobiografía del autor o bien que el autor cree el artificio del yo-narrador.

Un texto narrativo puede ser contado por un solo narrador, o bien durante su desarrollo el autor los combine y alterne.

Narración: El Diccionario de términos literarios dice de ésta:

Procedimiento opuesto a *descripción*, pues en la narración se cuenta una historia (eventos y conflictos) que se desarrolla en el tiempo (acción), mientras que en la descripción la historia y el tiempo se paralizan, por lo común, para hablar del espacio, y esto explica la importancia de las formas verbales en la narración, como el pretérito indefinido, el perfecto, el presente histórico, etc. (45:110)

En lo que se refiere a la narración Castagnino menciona lo siguiente:

Los procedimientos constituyen diversos mecanismos y subestructuras, conductores de las representaciones sólo lingüísticas que articularán la obra hacia la exteriorización expresiva(...). El relato es la ficción de una voz narrativa cuyo monólogo comunica la ficción que es la narración. (12:146)

Afirma además:

Se narran acciones en las cuales intervienen activamente seres que consumen tiempo. Narrar es designar "actantes" para que sus enunciados y 'discursos' consuman las 'actancias'. Es disponer acontecimientos en el tiempo. (12:146-147)

Descripción: El narrador también cuenta con el recurso de la descripción de los aspectos que rodean su narración, al respecto Castagnino menciona lo siguiente:

Se narran acciones, se describen seres, objetos, escenarios, ambientes. La descripción literaria tiene alguna semejanza con la pintura en cuanto tiende a copiar, inmóvil, lo que se ve. Pero, literariamente, se describe no sólo a través de la vista, sino de todos los sentidos; su razón de ser es brindar estímulos para despertar imágenes en el lector, que resultarán más tangibles y concretas cuanto más intensos sean los estímulos sensoriales(...). La descripción está directamente relacionada con la capacidad de observación poseída por el escritor. (12:147)

El Diccionario de términos literarios dice que la descripción es:

Representación de objetos o personas mediante el lenguaje; implica mostrar o retratar cómo es alguien o algo, explicando sus características. (45:34)

Entonces, se puede determinar que la descripción está realizada desde un punto determinado, en el cual el escritor selecciona los elementos de mayor relevancia, para que el lector pueda recrearlos en su mente, y crearle la sensación de realidad.

Diálogo: El Diccionario de términos literarios, de Ma. Victoria Reyzábal expone que este es:

Conversación entre dos o más personas. (45:35)

En la obra literaria aparece el diálogo de diferentes formas:

El diálogo es la forma propia del drama o el cine; también aparece, en muchas ocasiones en los textos narrativos. Cuando los personajes hablan directamente entre sí (estilo directo), se marca el mensaje de cada uno iniciándolo con guiones; cuando no hablan directamente (estilo indirecto) se presenta mediante una oración subordinada que depende de verbos como *decir*. (45:35)

Castagnino lo explica así:

El procedimiento dialogal, aunque propio del género dramático, como la narración lo es del épico, también resulta aprovechado por la novela, incorporándolo a través de tres formas distintas, denominadas: directa, indirecta e indirecta libre. Las dos últimas conciernen, estrictamente, a los juegos de la narración; la primera suplanta al narrador e instala directamente a los personajes para que se expresen y actúen sin su intermediación. Estructura enunciados de "discursos" articulados en voces o actantes, distintos del narrador.

La forma directa es vivaz, elíptica: acelera el reconocimiento de los caracteres, contribuye a su manifestación, sin artificios. Las formas indirectas son más convencionales y artificiosas; siempre se construyen "literariamente" e incorporan el diálogo al discurso del narrador. (12:150)

Al observar en los textos analizados las formas de los diálogos, se podrá determinar lo convincentes que éstos pueden ser, para darle credibilidad a la narración.

Personajes: El Diccionario de términos literarios describe al personaje como una:

Figura del discurso narrativo o dramático de quien se narran las acciones que realiza o las cosas que le suceden; puede ser persona, animal u objeto, pero debe aparecer como sujeto de los acontecimientos. (45:148)

En su libro *Cómo crear personajes de ficción* Jean Saunders opina:

Es obvio que los personajes constituyen el núcleo de cualquier obra de ficción. (47:11)

La razón de la importancia de un personaje, es por la afinidad existente entre el creador literario y sus criaturas de ficción, que crea un fuerte vínculo de pertenencia entre ambos.

Castagnino afirma:

en el análisis de los seres literarios se descubre que hay personajes identificables con el creador, nacidos de la introspección y auto-observación de éste; otros son materialización de virtualidades latentes en su espíritu, nacen en un proceso de proyección, operan catárticamente. También los hay nacidos de la observación exterior, de la penetración psicológica del creador, que sabe mirar a su alrededor y describir a quienes conviven con él; hay personajes totalmente “creados” y ajenos al autor, surgidos de una operación imaginativa o de reconstrucción histórica; hay, también, personajes que no son personas humanas: robots, animales, cosas. Puede darse el caso de personajes inexistentes, que actúen por ausencia. (12:98)

La sola presencia en los textos literarios basta para acercarse al tipo de personaje; luego se observa que, en su mayoría, cada uno de ellos es identificado con un nombre propio. Todorov dice al respecto:

puesto que en el léxico existen palabras cuyo sentido es particularmente limitado, serán éstas las que se escogerán prefiriéndolas a otras como materia para la interpretación. El grupo de palabras que poseen el sentido más pobre son evidentemente los nombres propios. (55:112)

Puede buscarse el significado del nombre, para ubicarlo dentro de la realidad, lo cual ayudará a conocer la razón de éste y por ende, ubicarlo en lo creíble para el lector.

Expresiones populares: El Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española dice sobre la expresión:

Especificación, declaración de algo para darlo a entender. || Palabra o locución. (14:1023)

En el Diccionario de términos literarios de María Victoria Reyzábal afirma que es:

Parte del mensaje o texto constituida por el plano fónico o gráfico, según nos remitamos a la comunicación oral o escrita. La expresión sirve para exponer el

contenido que remite al plano del significado. Pero ambos planos están interrelacionados, pues el contenido de la obra proviene de la forma de la expresión conjuntamente con la forma del contenido. (45:52)

El Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española define popular de la siguiente manera:

Perteneciente o relativo al pueblo. || Que es peculiar del pueblo o procede de él. || Propio de las clases sociales menos favorecidas. || Que está al alcance de los menos dotados económica o culturalmente. || Que es estimado o, al menos, conocido por el público en general. || Dicho de una forma de cultura: Considerada por el pueblo propia y constitutiva de su tradición. (14:1803)

Además el Diccionario de términos literarios expresa:

El término *popular* suele oponerse a *culto*, si bien en dos ámbitos distintos: a. Cuando se refiere a una palabra o expresión indica que ha seguido una evolución fonética completa, a diferencia de la culta, que ha sido tomada en su forma primitiva y, por ello, únicamente ha sufrido una adaptación ('llamar' es palabra popular y 'clamar' es culta; ambas provienen de *clamare*); b. Se entiende por *popular* todo uso lingüístico no empleado por las capas cultas, que, sin ser grosero, presenta ciertas particularidades del habla de los sectores modestos o menos cultos. Este tipo de habla revela el origen social del hablante o la voluntad estilística de parecer espontáneo y campechano. (45:158)

Por lo anterior, se puede determinar que la obra literaria está construida con el lenguaje del escritor y con sus conocimientos del léxico, el cual es empleado por las personas con las cuales se relaciona y está en las lecturas realizadas por él. Dentro de éstos se encuentran conocimiento de léxico del escritor, palabras y expresiones de ciertos lugares, que determinan el espacio referido por el escritor, lo cual crea una sensación de credibilidad por medio del lenguaje.

Palabras clave: En la literatura de cada escritor, se puede encontrar palabras de carácter repetitivo, que ayudan a encontrar significados a lo escrito por éste. Acerca de la palabra clave, el Diccionario de términos literarios de María Victoria Reyzábal explica qué es:

Vocablo esencial para la interpretación de un texto, se reconoce por su recurrencia, por aparecer como núcleo generador de vivencias, afectos, sensaciones...; su importancia se puede basar en la sonoridad, el valor connotativo o asociativo, la carga ideológica, etc. (45:139)

Sobre tal aspecto del vocabulario Castagnino refiere:

Si bien este aspecto del estudio de las palabras-claves se basa en la estadística, no por ello tiene fundamento científico incontrastable; por el contrario, quizá más que en ningún otro, su razón de ser procede de la intuición y sensibilidad del investigador. Aun en el creador literario, el aferrarse a una palabra puede ser acto espontáneo, inconsciente o deliberado. Por lo demás, no toda la palabra que la estadística apunta por reiterada vale como clave para condensar partículas de la personalidad creadora. (12:167)

Onomatopeya y/o aliteración: Existe en éstas una repetición de sonidos, que pueden crear diversas sensaciones de tipo auditivo, sirven para describir diferentes situaciones u objetos, las utiliza el escritor para ayudar al lector a formarse diferentes ideas, como el ruido de algo específico o alguna sensación que se espera crear.

El Diccionario de términos literarios, dice sobre la onomatopeya lo siguiente:

Figura retórica mediante la cual los escritores potencian la cualidad expresiva de su mensaje, basándose en sonidos miméticos o descriptivos (aliteraciones, recurrencias fónicas, etc.). (45:134)

La onomatopeya es descrita por el Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española como una:

Imitación o recreación del sonido de algo en el vocablo que se forma para significarlo. *Muchas palabras han sido formadas por onomatopeya.* Usada en algunos casos para referirse a fenómenos visuales; p. ej. *tic nervioso, zigzag.* Vocablo que imita o recrea el sonido de la cosa o la acción nombrada. (14:1622)

Así, por ejemplo, en la onomatopeya, el sonido de talán-talán inmediatamente remite a una campana, el de pom-pom da la idea de un golpe sobre algún objeto, al escuchar pío-pío inmediatamente se piensa en un pollito, etc.

Sin embargo, también existen dentro de las oraciones repeticiones de sonidos consonantes, los cuales, retóricamente son llamados aliteraciones.

El Diccionario de términos literarios sobre la aliteración define:

Figura retórica que consiste en la reiteración de uno o varios sonidos similares, en una o varias frases o versos, para provocar ciertas sensaciones acústicas o enriquecer el significado de una composición: (45:12)

El Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española describe la aliteración como:

Repetición notoria del mismo o de los mismos fonemas, sobre todo consonánticos, en una frase. Figura que, mediante la repetición de fonemas, sobre todo consonánticos, contribuye a la estructura o expresividad del verso. (14:112)

Sobre estos sonidos consonantes específicos, que Raúl H. Castagnino ubica dentro de la onomatopeya, refiere:

La repetición insistente de ciertas consonantes aproxima a determinados efectos: la *r* da idea de trueno, de rodadura, de redoble; la *l* (líquida) de lo que se derrama o fluye; la *s* y la *f* aproximan al silbido o al soplido; la *ch* al cuchicheo; la *p*, la *t*, la *k* (explosivas) al estallido, etc. (12:189)

Personificación: El Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española la define así:

Acción y efecto de personificar. *Ret. Prosopopeya* (|| figura retórica). (14:1740)

Acerca de personificar, el mismo Diccionario dice lo siguiente:

Atribuir vida o acciones o cualidades propias del ser racional al irracional, o a las cosas inanimadas, incorpóreas o abstractas. (14:1848)

El Diccionario también describe la prosopopeya como:

Ret. Figura que consiste en atribuir a las cosas inanimadas o abstractas, acciones y cualidades propias de seres animados, o a los seres irracionales las del hombre. (14:1848)

Además, el Diccionario de términos literarios la define como:

Figura retórica que consiste en atribuir cualidades o comportamientos humanos a animales, seres inanimados o, incluso, a conceptos abstractos: (45:149)

Por lo tanto, dentro de la literatura se pueden encontrar situaciones donde se les da vida y diferentes características humanas, a objetos o animales y al localizar esas cualidades se puede determinar cómo dentro de la ficción, los elementos que han adquirido vida, pueden ayudar en el desarrollo de la acción.

Simbología: Las palabras se refieren a situaciones específicas; sin embargo, una sola palabra puede tener diferentes significados y simbolizar otras cosas, y se debe tener cuidado al interpretarlas, pues como dice Castagnino:

En la captación de los símbolos y la interpretación de las apariencias sugestivas juega, desde luego, un papel básico el factor individual. Una misma apariencia puede ser valorada distintamente en su carácter de símbolo por distintos sujetos. (12:182)

Se sabe entonces, según Castagnino, que se utilizan las palabras en dos formas diferentes:

En él las palabras ya no sugieren en sus alcances conceptuales, sino además, por su figura, dibujo o símbolo, (...). Walter De La Mare en el estudio *Poetry in prose* recuerda que “en todo escrito dos voces se perciben: la de las palabras en cuanto sonidos y en cuanto símbolos” (12:193)

Para interpretar lo simbólico en una palabra se recurrirá a un Diccionario de Símbolos.

Género: Una obra literaria no ofrece dudas en cuanto a la determinación externa de su género, entendido como un continente. Si su modalidad expresiva se vierte en la narración objetivada que proyecta sentimientos colectivos, indudablemente será épica; si presenta personajes que dialogan y actúan en una escena, se tratará de lo dramático; si es de modalidad subjetiva y expone, alude, elude o expresa sentimientos individuales resultará obra lírica.

Con relación al género, Garrido Domínguez, afirma:

el tipo y el grado de accesibilidad al mundo posible del texto desde el mundo actual varía según los diversos géneros literarios... los textos ficcionales pueden reproducir con la máxima precisión la realidad pero, para evitar su confusión, han de apartarse de ella al menos en un rasgo: su naturaleza ficcional. (21:19)

De acuerdo al género se puede conocer la facilidad o dificultad tenida por el autor para poder crear un mundo ficticio, pero creíble.

4.2.3. Pasos de la investigación

Según lo propuesto por Raúl H. Castagnino en su método, solamente se tomarán diez pasos para la realización del presente estudio:

Primero: Se analizará cada título semántica, morfológica y sintácticamente, para buscar las razones del escritor para nombrarlo. Luego se relacionará con el contenido del relato.

Segundo: Se procederá a buscar la idea central del texto que se analizará y así se podrá determinar el posible factor ficticio indispensable en ésta y cómo ayuda a sentirlo como un relato verdadero.

Tercero: Se ubicará la época en la cual fueron concebidos los textos analizados para conocer los elementos con que contaba Asturias para escribirlos.

Cuarto: Se tomará el asunto literario y así se sabrán los elementos que el autor tomó de la realidad para desarrollar su ficción. Kurt Spang, en el artículo titulado *Mímesis, ficción y verosimilitud en la creación literaria*, indica:

El artista está obligado a echar mano de elementos reales hasta en las invenciones más fantásticas. Tanto él como el receptor de su comunicación no disponen de otros criterios que los que suministra la realidad existente. (53:157)

José Miguel Odero, en su artículo *Filosofía y literatura de ficción*, también menciona:

en los relatos de ficción más fantásticos --en los más utópicos o ucrónicos-- late siempre una referencia a la realidad, pero fundamentalmente a la realidad del comportamiento humano. (38:492)

Quinto: Se buscará los elementos económicos contenidos en la obra, lo cual puede ayudar a encontrar puntos de contacto con la realidad que rodea a los personajes.

Sexto: Se determinará el punto de vista o narrador utilizado por el autor en el relato, y se pueda así conocer la forma en que se presenta al lector, además de la identificación de la narración, la descripción y el diálogo en los textos seleccionados.

Séptimo: Se observará en los personajes del relato analizado las situaciones vividas por éstos y el papel desempeñado en cada parte del texto, que lo hacen creíble para el lector.

Octavo: Se buscará e identificará expresiones populares, palabras claves, onomatopeyas y/o aliteraciones, personificaciones, además de la simbología de diferentes palabras en cada relato, para ubicarlos dentro de la realidad a la cual alude el autor.

Noveno: Se procederá a identificar el género literario de cada relato estudiado, con lo cual se conocerán las dificultades que pudo haber tenido el autor en el traslado de la realidad en sus narraciones.

Décimo: Se identificarán los elementos de la realidad y la ficción que se pueden localizar en cada texto para relacionarlos y se determine cómo pudieron haber sido útiles al autor en la creación de la sensación de algo verosímil.

Raúl H. Castagnino dice:

Si el análisis es la desintegración de la obra en sus elementos componentes, la segunda tarea es la interpretación, que resulta de la síntesis, o reintegración de las partes en el todo. (12:20)

Más adelante ejemplifica sobre el análisis estilístico lo siguiente:

El análisis estilístico (...) es un oficio, como también lo es el arte de la relojería y consiste en desarmar y armar la máquina con la que se construye la obra literaria para conocerla por dentro y por fuera. (12:271)

La identificación de los elementos reales y ficticios en los textos crea la reintegración de todas las partes del análisis.

5. RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

5.1. Análisis estilístico de los textos

5.1.1. Pórtico

Este ensayo inicia con diferentes descripciones en torno a Guatemala, enfatiza en la selva del Petén y las ruinas de Tikal, describe también los caminos del país, con los indios quienes venden en los mercados; para finalizar con una breve descripción de La Antigua Guatemala, como una ciudad construida por los conquistadores españoles.

Título: Pórtico

Semántico: Significado

Pórtico: sustantivo común que designa aquello que se encuentra en la fachada de un edificio, como lo describe el Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española:

Sitio cubierto y con columnas que se construye delante de los templos u otros edificios suntuosos. Galería con arcadas o columnas a lo largo de un muro de fachada o de patio. (14:1808)

Isabel Arredondo en su ensayo titulado *¡Abróchense los cinturones!: el viaje al inconsciente en las Leyendas de Miguel Ángel Asturias* dice:

Si consideramos que esta pieza, «Pórtico», crea en el lector un proceso alucinatorio, su título cobra sentido: el proceso alucinatorio es la «puerta» que da entrada al mundo de las leyendas que le siguen. Así, el «Pórtico» es el título y también el «umbral» metafórico del texto, puesto que prepara al lector para «entrar». (6:650)

Por lo anterior, se puede deducir que esto se refiere a algo que está a la entrada, o sea es la puerta de entrada para ingresar a otro lugar, el diccionario lo ha definido como suntuoso. El texto titulado *Pórtico* es un exordio a toda la obra, en el cual el autor da elementos que utilizará en algunos de los relatos del libro. A lo largo de *Pórtico* aparecen las expresiones: El agua es un espejo. (7:3), ¿Por qué? ¿Por qué esta pizarra que se traga el agua, negadora de posibilidades de vida para el hombre, y estos bosques de abundancia y locura? (7:4), Presencias y ausencias misteriosas. (7:3), El arte de volver la piedra, vapor de sueño. (7:4), Hipótesis. Oh, frágiles hipótesis, ante este mundo auténtico, cambiante entre el parpadear de los días de un calendario no

encontrado. Un calendario de pasos. El calendario andante. (7:4), las redondas condecoraciones del chocolate en tablillas (7:5), Imposible trasplantar a tierras de fiesta luminosa una religión de catacumba. Pobre España. (7:5), La cerradura de la puerta del cielo en forma de cometa. (7:5).

Al hacer un análisis de los relatos que siguen, en el libro, pueden relacionarse con las expresiones indicadas.

Con relación a este texto, Aurora Sierra Franco dice lo siguiente:

En este "Pórtico" hay una verdadera invitación para leer la obra que por invisibles hilos encantados nos abre las puertas de uno de sus mejores libros. (50:61)

Por lo descrito anteriormente, se puede decir que Asturias pensó en éste texto como una introducción al lector hacia el resto de la obra.

Morfológico: forma

Los morfemas que corresponden a este título tienen las siguientes características:

Pórtico: Designa algo en número singular por lo cual se refiere solamente a un elemento, en este caso da la entrada a otro lugar, que como ya se anotó son los demás textos contenidos en el libro.

Sintáctico: estructura

Pórtico: oración unimembre solamente con sujeto con las características siguientes:

Pórtico: núcleo del sujeto.

Al observar la estructura del título se logra percibir el objeto indicado como lo más importante de este relato, ya que indica la entrada al resto de los relatos.

Idea central:

En pórtico se puede apreciar lo importante de la invitación del escritor para que sea leída la obra y la presenta como una puerta de entrada:

Y esto ocurre en un país de paisajes dormidos. Luz de encantamiento y esplendor. (...). Alguien ha roto las historias antiguas y canta. El encuentro fortuito. La revancha. Cantar en medio de un mundo de imágenes que ya de por sí son estampas inigualables. (...). No hace falta leer los jeroglíficos. Se leen las estrellas. El huracán

azul no ha vuelto de las edades. Tornará y entonces, edades y estilos, mensajes y leyendas nos serán comunicados. (7:3)

Asturias da a conocer, en este primer relato, la idea general de toda la obra donde presentará diferentes cuentos y leyendas que serán analizados en esta investigación.

Época literaria:

Se escribió alrededor del año sesenta y seis, en la última visita de Asturias a Guatemala, y la única hecha a Tikal, según lo indica Miguel Ángel Vásquez, en su libro *Las voces de la memoria. Anécdotas y recuerdos no revelados en la vida de Miguel Ángel Asturias*:

En octubre de 1966, Miguel Ángel Asturias visitó Tikal por primera vez en su vida; lo hizo acompañado de un grupo de poetas y escritores amigos suyos. De esta visita, que le impresionó profundamente, surgió el *pórtico* de su libro ***El espejo de Lida Sal***, donde predomina el ingrediente mítico saturado de poesía; uno de los últimos textos escritos en Guatemala por Asturias. (57:50)

En esos años la influencia de los movimientos literarios que rodearon a Asturias en su juventud, principalmente en París, conocidos como “ismos”, aún eran fuertes. Sin embargo, es el surrealismo el movimiento de más influencia para Asturias, y se denota al observar como invita al lector a introducirse en un mundo de sueños desde el primer texto del libro:

Detengámonos. Entre el grano de maíz y el sol empieza la realidad carbonizada del sueño. (7:6)

Al apreciar esto se puede notar que Asturias, conscientemente, evoca el mundo de los sueños para el desarrollo de sus relatos.

Asunto literario:

Miguel Ángel Asturias, como estudiante en París, inició su instrucción sobre las culturas americanas, conocimiento que lo impresionó profundamente. Esta formación académica, a la par de aquello adquirido en Guatemala, junto a los indios del país, crea lo necesario para el desarrollo de este relato, en donde demuestra un amplio conocimiento de su país.

Aspecto económico:

Respecto a lo económico en el escrito, aparece una breve descripción de las ventas en el mercado, en donde comercian diferentes productos los indios:

Meten y sacan las manos, en la oferta, de volcanes de granos dorados, de nubes de tamarindos fragantes, de noches de pimientas redondas y de las redondas condecoraciones del chocolate en tablillas, así como de las trementinas y hojas medicinales. (7:5)

Más adelante, menciona a España como el país que substituyó el oro, el cual se llevó, por la religión dejada:

Se llevó el vacío convertido en oro y dejó una tradición de sangre, saber y sentir que floreció en cruces y espadones sobre ciudades tan antiguas como ésta de Antigua Guatemala, cacofónica y medrosa. (7:5)

Aunque mayormente describe el paisaje, Asturias se detiene brevemente para abordar aspectos económicos que afectan el entorno guatemalteco; además da una opinión sobre el traslado del oro hacia España.

Narrador:

Por el carácter descriptivo del texto, se puede decir que el narrador del ensayo titulado *Pórtico*, es un narrador observador, pues describe, en forma poética y demostrando conocimiento en el recorrido por distintos lugares de gran importancia turística de Guatemala. El narrador da sus propios puntos de vista en torno a lo que describe del país, sus paisajes y sus habitantes:

¿Por qué? ¿Por qué esta pizarra que se traga el agua, negadora de posibilidades de vida para el hombre, y estos bosques de abundancia y locura? ¡Dioses! ¡Dioses! Y desde entonces todo yuxtapuesto. Sobre pirámides, pirámides. Sobre divinidades esculpidas, duchas de jeroglíficos. El arte de volver la piedra, vapor de sueño. Todo yuxtapuesto. (7:4)

Pobre España. Se llevó el vacío convertido en oro y dejó una tradición de sangre, saber y sentir que floreció en cruces y espadones sobre ciudades tan antiguas como ésta de Antigua Guatemala, cacofónica y medrosa. (7:5)

Descripción:

La base de este relato es la descripción, utilizada por el autor desde el inicio del mismo; sin embargo, es la forma poética de ésta la que le da una sensación de algo imaginado por el autor. A pesar de ser una fiel descripción de paisajes principalmente, y circunstancias acaecidas desde el tiempo de la colonia, es descrita de tal manera llegando a parecer irreal, como un sueño relatado por el narrador:

Y esto ocurre en un país de paisajes dormidos. Luz de encantamiento y esplendor. País verde. País de los árboles verdes. Valles, colinas, selvas, volcanes, lagos verdes, verdes, bajo el cielo azul sin una mancha. Y todas las combinaciones de los colores florales, frutales y pajareros en el enjambre de las anilinas. (7:3)

Personajes:

Los indios de Guatemala: aparecen como un personaje colectivo y son descritos por Asturias de la siguiente manera:

Los indios de Guatemala son como piezas de imaginería, bordados, esculpidos, pintados, recamados, mayas sobrevivientes de soles pretéritos, no de este sol en movimiento. Van y vienen por los caminos de Guatemala, con no se sabe qué de inmortales. Son inmortales en el sentido de que uno sustituye a otro en el tablero del mercado. Enjambres de palabras volanderas como abejas, en el trato. Frutas que prolongan su colorido en lo fastuoso de los trajes de las mujeres. Prisa, ninguna. El tiempo es de ellos. Meten y sacan las manos, en la oferta, de volcanes de granos dorados, de nubes de tamarindos fragantes, de noches de pimientas redondas y de las redondas condecoraciones de chocolate en tablillas, así como de las trementinas y hojas medicinales. (7:4-5)

Como descendientes de los antiguos mayas, los indios perdieron el país con sus exuberantes selvas:

A los mayas de Guatemala, les fue robado el fuego verde, la vegetación que les pertenecía, y por eso sus libros hablan del estallido de la insaciable sed. No fue todo dicho a la medida del agua, a la medida del viento. La brea guarda en memoria de vegetal cristalizado, el trasfondo de esa sed, y el grito de aquellas gentes, que son éstas que van y vienen por los caminos, los poblados, las calles, las plazas de Guatemala. (7:5)

Palabras clave:

En la lectura del relato se percibe el colorido del paisaje al que Asturias le da mayor importancia con el predominio del color verde representando la vegetación; incluso, por medio de la expresión fuego verde:

Mientras tanto, gozad, gocemos de esta Guatemala de colores, verde universo verde, herido por el primer sílice caído de los astros. (7:3-4)

Asturias crea por lo tanto, situaciones sinestésicas para todos los sentidos:

Otro tacto para las frutas. Dedos de navegaciones que rodean la redondez de cada poma enloquecida de perfume y derramada de miel. El paisaje cambia, la luz cambia, cambia el mundo de la piedra junto a las frutas tropicales, vecindad que traslada lo real, visible, palpable, a la región de oler y gustar. Nueva delicia. (7:3)

Aliteración:

Existen en las oraciones repeticiones de diferentes sonidos, como el de la *n*, *m*, *s* y *r* que puede dar la sensación de estar entre el viento y los ruidos de la selva o los ruidos del rodar y tambalearse por la ciudad:

Arroyos de ruido húmedo, voces, entrechocarse de troncos, aletear de aves, que van a dar al mar inmenso del silencio. Todo palpita, vive, se desangra en verdor sobre la inmensa lámina endurecida del Petén. (7:4)

La brea guarda en memoria de vegetal cristalizado, el trasfondo de esa sed, y el grito de aquellas gentes, que son éstas que van y vienen por los caminos, los poblados, las calles, las plazas de Guatemala. (7:5)

El enigma de la cauda de la greca que serpentea a través de templos, palacios, mansiones. Es peor la monotonía que el vacío. Romperla. Embriagarse. Embriagar los muros con las decoraciones más fantásticas. No por "horror al vacío", por horror al hastío. (7:6)

Personificación:

Aunque Asturias no da directamente características humanas a todo lo descrito, en *Pórtico*, existe una parte en donde indica que el paisaje tiene vida y la facultad de desangrarse y tener sed:

Todo palpita, vive, se desangra en verdor sobre la inmensa lámina endurecida del Petén. Sed geológica, milenaria, no de arenas o desiertos, sino establecida bajo bosques luminosos y fragantes. (7:4)

Simbología:

Es constante a lo largo del texto, la referencia al color verde y con éste aparece la expresión fuego verde, que significa la vegetación del país:

A los mayas de Guatemala, les fue robado el fuego verde, la vegetación que les pertenecía, y por eso sus libros hablan del estallido de la insaciable sed. (7:5)

Acerca del color verde el Diccionario de símbolos, de Joan California Cooper, menciona:

Es ambivalente por cuanto significa vida y muerte al mismo tiempo: el verde primaveral de la vida o el verde pálido de la muerte; también denota juventud, esperanza y alegría al tiempo que implica cambio, transitoriedad y celos. (13:55)

Por lo anterior se concluye que, para Asturias, el verde es símbolo tanto de la vegetación como de la riqueza que se puede obtener de ésta.

Aparece también la expresión El huracán azul no ha vuelto de las edades. (7:3) que al volver, traerá las leyendas para ser contadas. Sobre Huracán, como personaje, aparece una definición en el *Índice alfabético de modismos y frases alegóricas de Leyendas de Guatemala*:

Gigante de los vientos, espíritu del cielo, relámpago algunas veces; es de los dioses más importantes en la mitología quiché. (6:51)

En el Diccionario de símbolos de Joan California Cooper, aparece el significado de este color, de la siguiente manera:

El azul es el color de la sima, el color femenino de las aguas; el azul celeste es el color de la Gran Madre, la Reina de los Cielos, y de todos los dioses o poderes celestes, como en el caso del Dragón Azul. Es también el Vacío; la simplicidad primordial y el espacio infinito que, al estar vacío, puede contenerlo todo. Es también un color lunar. *Amerindia*: El cielo; la paz. (...). *Maya*: Derrota de un enemigo. (13:53)

La expresión “huracán azul” denota la derrota de los enemigos por medio de las historias contadas:

El huracán azul no ha vuelto de las edades. Tornará y entonces, edades y estilos, mensajes y leyendas nos serán comunicados. (7:3)

Género literario:

Por el carácter poético, descriptivo y personal del texto puede decirse que corresponde al género denominado ensayo, por sus siguientes características:

Expresa la opinión de quien lo escribe, lo cual en este texto se muestra desde un inicio.

Trata sobre cualquier situación que quiera desarrollar el autor; en este caso sobre el paisaje, la historia y la gente de Guatemala.

Constituye una idea completa, pero sin agotar el tema del cual trata. Lo anterior, lo consigue al describir lo que le interesa resaltar del país; sin embargo, no agota el tema.

Es generalmente de corta extensión, lo que Asturias pudo hacer en unas pocas páginas.

Utiliza un lenguaje sencillo, porque busca ser entendido, de manera poética.

Es de carácter subjetivo, al expresar las opiniones del autor, lo que es evidente en el texto analizado.

No tiene un método, ni estilo determinado, pues en este caso se denota al tomar el estilo mágico y poético, de los escritos de Asturias.

Realidad y ficción:

En lo relativo a la realidad, es la descripción del paisaje, la vegetación, las aves, la gente y la ciudad; lo que crea un viaje a través de algunos de los lugares de Guatemala. Asturias consigue eso de una manera muy poética. Todo lo descrito en este relato es real: Tikal rodeado de una selva tropical llena de diversos animales:

La imaginación juega. Hay relieves, pirámides, templos en las ciudades apagadas. Detenerse, imposible. El vértigo sigue al instante en que sobrecogidos, extasiados, contemplamos la ciudad de Tikal. (7:4)

el mercado con los productos que se comercian, los indios en los mercados y recorriendo los caminos:

Van y vienen por los caminos de Guatemala, con no se sabe qué de inmortales. Son inmortales en el sentido de que uno sustituye a otro en el tablero del mercado. (7:4)

y Antigua Guatemala con su escultura y arquitectura:

Ciudades. Otras ciudades. Más nuevas, bien que centenarias. Águilas bicéfalas, viruela plateresca y teologías. (7:5)

En lo referente a la ficción, es el lenguaje poético el que crea esa sensación de algo que, aunque es totalmente real, se percibe como si fuera parte de la imaginación del escritor, al invitar incluso a una realidad carbonizada del sueño. (7:6)

Asturias, en este ensayo consigue lo ficticio, al describir algunas partes geográficas y estampas folclóricas de Guatemala, con palabras en donde los diferentes sentidos (vista, oído, olfato, gusto, tacto) participan de las descripciones que hace del ámbito:

Otro tacto para las frutas. Dedos de navegaciones que rodean la redondez de cada poma enloquecida de perfume y derramada de miel. El paisaje cambia, la luz cambia, cambia el mundo de la piedra junto a las frutas tropicales, vecindad que traslada lo real, visible, palpable, a la región de oler y gustar. Nueva delicia. (7:3)

5.1.2. El espejo de Lida Sal

Este relato trata de una joven, mulata y de escasos recursos, quien enamorada de un muchacho de familia acomodada pide ayuda al ciego Benito Jojón, quien manda confeccionar un vestido de “Perfectante”, para que ella pueda dormir con el traje y llenarlo de su sudor mágico y verse, de cuerpo entero, en un espejo. Después el galán lo debe usar en la procesión de la Virgen del Carmen y así, mágicamente, enamorarse de la mulata, pero esto ya no sucede, pues Lida Sal, en su intento de verse de cuerpo entero, utilizando el lago como espejo, se ahoga.

Título: El espejo de Lida Sal

Semántico: significado

El: artículo determinante, por lo cual indica algo específico.

Espejo: sustantivo común, se refiere a un artefacto con una superficie plana, donde se refleja la imagen de lo que tiene frente a él. La Enciclopedia Ilustrada Cumbre dice:

Cualquier superficie pulimentada que refleje los objetos que se le ponen delante es un espejo, y la primera forma de éste que la humanidad conoció fue sin duda la de las aguas de un lago o un arroyo, (...). Sin embargo, este nombre especial suele reservarse en los tiempos actuales para las planchas o lunas de cristal a las que se les ha puesto una capa de azogue o plata en la parte posterior. Se fabrican también de acero y otros metales bruñidos. (17:476)

El Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española refiere que un espejo es una:

Tabla de cristal azogado por la parte posterior, y también de acero u otro material bruñido, para que se reflejen en él los objetos que tenga delante. (14:977)

Acerca de los materiales y las formas que pueden tener los espejos, El Diccionario Enciclopédico Océano afirma:

Los espejos, por lo general, son lisos y de vidrio o cristal, pero pueden constituirse con otros materiales y revestir configuraciones distintas: plana, esférica, cilíndrica, parabólica, etc. (15:s.p.)

de: preposición, en este caso indica posesión o pertenencia de algo.

Lida: sustantivo propio, designa el nombre de una persona específica.

Sal: sustantivo común, se refiere a un mineral. Da origen al adjetivo salado(s)/salada(s), y según el Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española como un americanismo utilizado en América Central, Antillas, Ecuador, Perú y Venezuela puede significar:

Desafortunado, sin fortuna. (14:2009)

Morfológico: forma

Los morfemas de las palabras en este título tienen las siguientes características:

El: Designa un objeto de género masculino y número singular, se refiere, en este caso, a un lago.

Espejo: Está en número singular.

de: Preposición, invariable, al no poder quitársele ni agregársele otro morfema.

Lida: Nombre propio que también tiene un carácter invariable.

Sal: Aunque es un sustantivo, en este relato funciona como un nombre propio.

Sintáctico: estructura

El espejo de Lida Sal: oración unimembre únicamente con sujeto; en cada parte funciona de la siguiente manera:

El: modificador directo

Espejo: núcleo del sujeto

de Lida Sal: modificador indirecto

Al revisar la estructura se advierte que el objeto más importante de la oración es el espejo, por lo tanto el relato se desarrolla alrededor del mismo; además, aparece el nombre y apellido de Lida Sal, indicando la importancia del personaje dentro del relato, por lo cual éste da a conocer todas las circunstancias que rodean al personaje y la importancia de un espejo para que se puedan cumplir sus deseos:

--La desgracia de ser pobre --se quejó la mulata--, no tengo espejo grande para verme...

--Y eso sí que es urgente --le contestó el ciego--, porque por allí te puede fallar la magia...

--Y qué hacer, sólo que me fuera a meter como ladrona, a una casa rica, a media noche, vestida de "Perfectante". Estoy desesperada. Desde anoche estoy que no sé qué hacer. Aconséjeme...

--Es lo que no sé... La magia tiene sus consistencias...

--No entiendo lo que me quiere decir...

--Sí, porque la magia consiste en esto o consiste en aquello, pero siempre consiste en algo, y en este caso, consiste en vestir de "Perfectante" y verse en un espejo de cuerpo entero. (7:22)

Idea central:

En el espejo de Lida Sal, se puede apreciar un amor no correspondido, al cual se trata de llegar por medio de la magia, cuando Lida Sal encarga el traje que Felipito Alvizures debe llevar en la procesión de la Virgen del Carmen:

--No te des más trabajo. Sé lo que querés, pero como me has dicho que eres fregona, me cuesta pensar en que te alcance para dar la limosna de uno de los trajes de los "Perfectantes". Son muy caros...

--Por allí no se aflija. Tengo alquilo, si no es mucho lo que cuesta la limosna. Lo que yo quiero saber es si usted se compromete a darme uno de esos vestidos mágicos y va donde el ingrato ése a que se lo ponga el día de la patrona. Que se vista de "Perfectante" con el traje que yo le mande, eso es lo principal. Lo demás corre por cuenta de la magia. (7:13-14)

Se nota aquí la lucha de una muchacha, de clase pobre, por llegar a alcanzar al hombre del cual se ha enamorado, lo intenta por medio de la magia; cree en la superstición y con ella lograr su cometido, al dormir con el traje mencionado.

Época literaria:

De acuerdo a las investigaciones de la *Nota filológica preliminar*, escrita por Jean-Philippe Barnabé, contenidas en la *Introducción* del libro *Cuentos y Leyendas*, en el archivo de Asturias conservado en la Biblioteca Nacional de Francia:

Se encuentra una copia dactilográfica completa de «El espejo de Lida Sal», el relato que abre el conjunto, y le otorga su título. Esta copia, que lleva al final la mención «Buenos Aires, Shangrilá, El Tigre, 1 de abril de 1957», consta de dieciocho folios, con correcciones interlineares manuscritas o a máquina, y comporta algunas indicaciones a lápiz para una traducción al francés. (6:XXXV)

Después, menciona sobre su publicación en francés en el año 1958 y en español en 1959. En este relato lo mágico pueda notarse en el transcurso del mismo, principalmente al final, lo cual lo ubica como surrealista:

Quando llueve con luna flota su cadáver. (...).
Redes de lluvia de plata parpadeante sacan su imagen del espejo desazogado y la pasean vestida de "Perfectante" por la superficie del agua que la sueña luminosa y ausente. (7:27)

Asunto literario:

El asunto literario relacionado con este relato, es la festividad realizada en conmemoración de la Virgen del Carmen, en el mes de julio, y en donde se llevan a cabo ciertas festividades, siendo una de ellas, el día 16, la procesión celebrada como actividad principal de la feria. De acuerdo a este relato, en esa fecha se lleva a cabo este acontecimiento en que algunos jóvenes se visten de "Perfectantes", con una vestimenta especial:

No había disfraz más vistoso que el del "Perfectante". Calzón de Guardia Suizo, peto de arcángel, chaquetilla torera. Botas, galones, flecos dorados, abotonaduras y cordones de oro, colores firmes y tornasolados, lentejuelas, abalorios, pedazos de cristal con destellos de piedras preciosas. Los "Perfectantes" brillaban como soles entre los comparsas que acompañaban a la Virgen del Carmen, durante la procesión que recorría todas las calles del pueblo, las principales y las humildes, pues nadie era menos para que no pasara por su casa la Gran Señora. (7:19)

Aspecto económico:

El relato inicia con la descripción de una familia de clase acomodada, que vive en una finca, y después Asturias describe a Lida Sal, una mulata que trabaja en una comidería del pueblo. Es notorio en el relato, una división marcada de clases sociales donde, se relacionan entre sí, como se puede ver en el caso del ciego Benito Jojón, quien vive de la caridad, pero visita a la familia adinerada de la cual habla el texto:

La Petrángela se llegó hasta ellos conduciendo a Jojón de la mano y, ya cerca de las hamacas, les anunció que tenían visita.
 --No es visita --corrigió el ciego--, es molesta..
 --Los amigos nunca molestan --adelantóse a decir el señor Felipe al tiempo de sacar una de sus cortas piernas de la hamaca, para sentarse.
 --¿Se lo trajeron los carreteros, Jojón? --preguntó Felipito.
 --Así es niño, así es. Pero si tuve cómo venirme, no sé cómo me voy a ir de aquí.
 --Yo le ensillo un caballo y me lo llevo --contestó Felipito--. Por eso no tenga cuidado... (7:15-16)

También se nota que el ciego aprovecha las circunstancias, para poder comer gratuitamente:

Muy de mañana vino Jojón por su desayuno. Desde que andaba en connivencias con ella, comía a su apetito, siempre a espaldas de la patrona, que en esos días poco estaba en la comidería, pues andaba haciendo los preparativos para poder dar cumplimiento con la clientela y los forasteros, durante los días de la fiesta. (7:22)

Lida Sal se encuentra entre la clase trabajadora, e, incluso tiene que aguantar maltratos de su patrona:

--¡Sabandija maldita!... --vino a tirarla del pelo la dueña de la comedería--, ¡No te da vergüenza, con todo el trasterío sin lavar! Hace días que andás pululando como loca y no te anda la mano.
 La mulata se dejó tirar la greña y pellizcar los brazos sin contestar. Un momento después, como por ensalmo, amainó el regaño. Pero era peor. Porque al palabrero insultante siguieron jaculatorias y adoctrinamientos. (7:24)

Es importante la parte económica descrita en el relato, porque es la falta de un espejo en el que Lida Sal se vea de cuerpo entero, lo que desencadena las situaciones que conllevan a la muerte de la mulata:

--No sé dónde, pero tenés que buscar un espejo para verte de cuerpo entero vestida de "Perfectante"... --fueron sus últimas palabras. Esa vez se le olvidó

advertirla que el plazo para devolver el vestido se iba acercando, que ya la fiesta estaba encima, y que había que llevar el traje a donde los Alvizures. (7:23)

Narrador:

Con relación a los diferentes narradores en este relato, está presente un narrador omnisciente, conoce todo sobre sus personajes y esto se aprecia en la descripción que hace de ellos cada vez que los presenta y además en el relato de diversas situaciones de la vida de los personajes; un ejemplo lo constituye la forma en que aparece Lida Sal, cuando Benito Jojón lleva a la comidería a Felipito Alvizures:

La mulata perdía por momentos la seguridad del piso, lo único seguro que tenía bajo los pies. Estaba en un sofoco que disimulaba mal. Cada vez que podía frotaba sus brazos desnudos y sus senos firmes, temblantes bajo la camisita, en los hombros de Felipe. Pretextos para acercársele no faltaban: los vasos, la espuma derramada del vaso del ciego, los platos con los panes con carne.

(...)

En la mano hecha hueco, hueco en el que sentía el corazón, apretó las moneditas calentitas que le pagó Alvizures, calentitas de estar en su bolsa, en contacto de su persona, y sin poder resistir más, se las llevó a los labios y las besó. Luego de besarlas se las frotó en la cara y las dejó caer entre sus senos. (7:18)

Narración:

En la narración van apareciendo los personajes, realizando diversas acciones, desde el almuerzo en casa de la familia Alvizures:

Almorzaron callada la boca, viéndose como si no se vieran. El señor Felipe veía a su mujer, ésta a su hijo, y el hijo a sus padres que devoraban tortillas, rasgaban la carne de una pierna de pollo con los dientes filudos, tomaban agua a grandes tragos para que les pasara de la garganta la masa de una sabrosa yuca colorada. (7:11)

La aparición en escena de Lida Sal y el ciego Benito Jojón:

Lida Sal, una mulata más torneada que un trompo, seguía con la oreja, no en lo que hacía sino en la cháchara del ciego Benito Jojón y un tal Faluterio, encargado de la fiesta de la Virgen del Carmen. El ciego y Faluterio habían terminado de comer y estaban para irse. Esto ayudaba a que Lida Sal escuchara lo que hablaban. Los lavaderos de platos y trastos sucios estaban casi a la par de la puerta que la comedería tenía sobre la calle. (7:12)

La visita de Felipito a la comidería, la zozobra tanto de don Felipe como de doña Petrángela, por saber quién estaba durmiendo con el traje de “Perfectante”:

El señor Felipe movió la cabeza de un lado a otro. Pensándolo bien, no muy le gustaba que su hijo vistiera aquella rimbombancia, pero, como ponerse en contra habría sido herir los sentimientos religiosos de la Petrángela, más despiertos ahora que estaba encinta, disimuló su desagrado con una broma que su consorte encontró de mal gusto. (7:19-20)

La Petrángela no concilió el sueño esa noche. Asomaban a su conciencia aquellas noches en que en verdad durmió con el traje de “Perfectante”, que el señor Felipe Alvizures vistió en la fiesta hará treinta años. (...). El sueño andaba ausente de sus ojos, temía que a esa hora, en víspera de la fiesta de Nuestra Señora del Carmen, alguna estuviera durmiendo con el traje de “Perfectante” que luciría Felipito, para impregnarlo de su sudor mágico y que por este arte lo sedujera. (7:20-21)

La preocupación de Lida Sal por tener acceso a un espejo grande, donde se pudiera ver de cuerpo entero, se relata finalmente la caminata de ésta, hacia el lago donde muere:

Al principio, el campo abierto la sobrecogió. Pero luego fue familiarizando los ojos con las arboledas, las piedras, las sombras. Veía tan claro por donde iba, que le parecía andar a la luz de un día sumergido. (...). Tuvo miedo, miedo de ser una visión de fuego, una antorcha de lentejuelas en llamas, un reguero de abalorio, de chispas de agua que integrarían una sola piedra preciosa con forma humana, al llegar y asomarse al lago vestida con el traje que luciría Felipito Alvizures en la fiesta. (7:25)

Descripción:

Inicia este relato con una interesante descripción del paisaje para ambientar la finca de los Alvizures:

Los ríos van quedando sin resuello al decaer el invierno. (...). Ni moscas. Bochorno. Sol filudo y tierra como horno de quemar ladrillos. Los ganados enflaquecidos se espantan el calor con el rabo buscando la sombra de los aguacatales. Por la hierba seca y escasa, conejos sedientes serpientes sordas en busca de agua y pájaros que apenas alzan el vuelo. (7:9)

A lo largo del relato hay otras descripciones, como la del traje de “Perfectante”:

Calzón de Guardia Suizo, peto de arcángel, chaquetilla torera. Botas, galones, flecos dorados, abotonaduras y cordones de oro, colores firmes y tornasolados, lentejuelas, abalorios, pedazos de cristal con destellos de piedras preciosas. (7:19)

La forma de dormir, con el traje de “Perfectante”, de Lida Sal, donde el narrador llega a crear un retrato, físico y psicológico, del personaje:

Lida Sal, más pómulos que ojos de día pero de noche más ojos que pómulos, arrastraba las pupilas de un lado a otro de la pieza en que dormía y al asegurarse que estaba sola, que sólo la gran oscuridad era su compañera, la puerta bien atrancada, la puerta y un ventanuco que daba a la más ciega despensa, quedábase fríamente

desnuda, paseaba sus manos de piel escamosa por la fregadera de los trastes, a lo largo de su cuerpo fino, y seca la garganta por la congoja, antes de echarse a dormir. Pero más que dormir, era privazón la que le iba paralizando el cuerpo, privazón y cansancio que no impedían que en voz baja, medio dormida, le conversara al trapo, le confiara a cada uno de los hilos de colores, a las lentejuelas, a los abalorios, a los oros, sus sentimientos amorosos. (7:21-22)

Diálogo:

En este relato, abundan los diálogos de tipo directo, cuando se comunican los personajes y aún, en el diálogo que doña Petrángela realiza, al rezarle a la Virgen del Carmen, cuando intenta dormir:

--¡Ay, Señora del Cielo, Virgen Santísima!...
 --mascullaba--, perdoná mis temores, mis supersticiones, sé que son estúpidos... que son sólo creencias, creencias sin fundamento... pero es mi hijo... mi hijo!
 Lo efectivo sería evitar que saliera de "Perfectante". Pero cómo evitarlo, si había aceptado e iba a figurar como Príncipe de los "Perfectantes". Sería desorganizarlo todo y luego que ella, ante su esposo, fue la que dispuso que Felipito aceptara. (7:21)

Personajes:

Petronila Ángela = Petrángela: esposa del señor Felipe, madre del joven Felipito y encinta (embarazada) de varios meses; además, muy devota de la Virgen del Carmen:

En una de esas desesperadas horas de calor y escasez de aire, volvió a casa doña Petronila Ángela, a quien unos apelaban así y otros Petrángela, esposa de don Felipe Alvizures, madre de varón y encinta de meses. Doña Petronila Ángela hace como que no hace nada para que su marido no la regañe por hacer cosas en el estado en que está, y con ese como no hacer nada mantiene la casa en orden, todas las cosas derechas: ropa limpia en las camas, aseo en las habitaciones, patios y corredores, ojos en la cocina, manos en la costura y en el horno, y pies por todas partes: por el gallinero, por el cuarto de moler maíz o cacao, por el cuarto de guardar cosas viejas, por el corral, por la huerta, por el cuarto de apluchar, por la despensa, por todas partes. (7:9-10)

Felipe Alvizures: esposo de la señora Petrángela, hombre con movimientos lentos y poco conocimiento académico:

Su señor marido, Felipe Alvizures, es un hombre espacioso por dentro, lo que lo hace lento en sus movimientos, y por fuera siempre enfundado en espaciosas ropas de dril. Pocas aritméticas, pues sabe sumar de corrido con maíces, y poquísimas letras, pues no hace falta saber leer, como saben muchos que jamás leen. (7:10)

Felipito Alvizúrez: hijo de don Felipe y doña Petrángela, de temperamento jovial y arrebatado, demuestra cierto respeto hacia sus padres, a pesar de ser mayor de edad:

Contra su costumbre, Felipito, el hijo mayor, llegó antes que su padre, saltó a caballo sobre la puerta de trancas, sólo dos trancas tenía pasadas, las más altas y peligrosas, y entre el espanto de las gallinas, los ladridos de los perros y el revolotear de las palomas de castilla, después de una ida y venida a velocidad de relámpago, sentó el caballo entre las chispas arrancadas del choque de las herraduras en las piedras del patio, y soltó una risotada.

--¡Qué sin gracia, Felipito... ya sabía que eras vos!

A su madre no le gustaban esas vistosidades. El caballo con los ojos brillantes y la boca espumosa, y Felipito ya en tierra abrazando y contentando a su señora madre. (7:10-11)

Lida Sal: mulata, de diecinueve o veinte años, encargada de fregar los platos y demás utensilios de la comidería, quien quiere recurrir a la magia para hacer que Felipito se enamore de ella. Refiriéndose a su novela *Mulata de Tal* Asturias menciona sobre este aspecto racial algo que bien puede aplicarse a este personaje:

La mulata en sí es un invento mío. La llamé mulata para no usar la palabra mestiza, porque no me parecía que la mezcla de sangres era suficiente en la mestiza. Evité zamba, que habría dado una combinación de las sangres india y negra, porque no creí que la palabra sugeriría la gracia de movimientos tan especial que tiene la mulata... (23:124)

Benito Jojón: ciego al que se le asigna, por petición propia, una parte importante de la festividad del día de la procesión:

--Hablar nada cuesta, Faluterio, hacer es más trabajoso. Si a mí me dan la caridad de ocuparme de los trajes de los "Perfectantes", tal vez encuentre candidatas, hay mucha mujer casadera, Faluterio, mucha mujer en edad de su merecimiento.

--Es difícil, Benito, es difícil. Creencias de antes. Hoy con lo que la gente sabe, quién va a creer en semejante cochinada. De mi parte y de parte de todos los del comité de la fiesta patronal, creo que no habrá inconveniente en dar a usted, que es necesitado y no puede trabajar por ser ciego, los atavíos de los "Perfectantes". (7:12)

Faluterio: Encargado de las festividades de la Virgen del Carmen, pero informa a otros miembros de la Cofradía de la Virgen.

Expresiones populares:

Aparecen sobre todo en los diálogos de los personajes, en los cuales el "vos" guatemalteco se deja ver, en el trato que el ciego Benito Jojón le da a Lida Sal y don Felipe Alvizures tiene

hacia su hijo. Otro ejemplo, la costumbre guatemalteca (actualmente ya en desuso y sustituida por la expresión “muchas gracias”) de agradecer al levantarse de la mesa:

--Dios se lo pague, señor padre...

(...).

Felipito, después de agradecer a su padre, acercóse a su madre con los brazos cruzados sobre el pecho, baja la cabeza, y repitió:

--Dios se lo pague, señora madre... (7:11)

Además aparecen expresiones como “encinta”, “trancas”, “tastaceo de los cascos”, “apeadero”, “comidería” o “comedería” por comedor, “a boca de jarro para que me diga su cabalidad en este asunto”, “mucho mujer en edad de su merecimiento.”, “Creencias de antes. Hoy con lo que la gente sabe, quién va a creer en semejante cochinada.”, “¡Épale, quite la mano de allí... ciego y todo tanteando cómo es el bulto!”, “Algo tramado está eso”, “Vido que no hizo el viaje de balde”, “en el pueblo te podés aprobar el vestido que te quede mejor, por si hay que hacerle algunos acomodados”, “Pues entonces de baldito dormiste con el traje”, “mal purulento”, “Diz que hay uno”, “hacerse una mudada nueva”, “mal agüero”, así como una expresión lúdica:

--Sosiego, don ciego --le salió el juego de palabras, tan de fiesta tenía el alma--, no es cosa de andar palpando... (7:18)

¡Sosiego, don ciego, sosiego!

La teta caliente de la mulata se le fue de la mano al viejo, mientras aquella sentía que las monedas con que le pagó Felipito Alvizures escurríanse de los senos hacia el vientre, igual que si su corazón estuviera ya soltando pedazos de metal caliente, emitiendo dinero para acabar de cubrir a Jojón la limosna del traje mágico. (7:19)

Palabras clave:

Aparece la palabra espejo como algo fundamental; además, se encuentran otras palabras como “Perfectante”, se refiere al traje utilizado en la procesión de la Virgen del Carmen y se puede deducir que esta palabra proviene del vocablo “perfección”, que es lo que se espera de las personas participantes en la actividad. También se encuentran las palabras magia y mágico, dando importancia a las creencias que se dan a conocer en el relato:

--Y qué debo hacer...

--Hija, dormir con el vestido bastantes noches, para que lo dejés impregnado de tu magia, cuando uno duerme se vuelve mágico, y que así al ponérselo él para la fiesta, sienta el encantamiento, y te busque, y ya no pueda vivir sin verte. (7:18-19)

Aliteración:

Existe una aliteración al final del relato, con la repetición de los sonidos *l*, *p* y *b*, dan la sensación del chapaleo del agua en el intento de Lida Sal por salvar su vida:

Deslizó un pie hacia el extremo para recrearse en el vestido que llevaba, lentejuelas, abalorios, piedras luminosas, galones, flecos y cordones de oro y luego el otro pie para verse mejor y ya no se detuvo, dio su cuerpo contra su imagen, choque del que no quedó ni su imagen ni su cuerpo.

Pero volvió a la superficie. Trataba de salvarse... las manos... las burbujas... el ahogo... había vuelto a ser la mulata que peleaba por lo inalcanzable... la orilla... ahora era la orilla lo inalcanzable...

Dos inmensas congojas...

Lo último que cerró fueron las inmensas congojas de sus ojos que divisaban cada vez más lejos la orilla del pequeño lago llamado desde entonces el "Espejo de Lida Sal". (7:26-27)

Personificación:

Al final del relato, aparece varias veces esta figura, primero en un vegetal que manifiesta la facultad de llorar:

No había viento. Luna y agua. Lida Sal se arrimó a un árbol que dormía llorando, mas al punto se alejó horrorizada, tal vez era de mal agüero asomarse al espejo junto a un árbol que lloraba dormido. (7:26)

Y por último; se les da facultades humanas, incluida la de comunicarse, a minerales, vegetales y animales:

Lo han visto las rocas. Lo han visto los sauces que lloran hojas y reflejos. Los venados, los conejos lo han visto. Se telegrafían la noticia, con la palpitación de sus corazoncitos de tierra, los topes, antes de volver a sus oscuridades. (7:27)

Simbología:

El principal símbolo en este relato es el referente a la luna, con la cual aparece el cadáver de Lida Sal:

El esplendor de la luna no permitía pensar que era de noche. Sólo parecía que el día se había enfriado, pero que seguía igual. (7:25)

Cuando llueve con luna flota su cadáver. (7:27)

Sobre la luna en el Diccionario de símbolos, de Joan California Cooper, en la sección correspondiente a Amerindia, dice lo siguiente:

“La anciana que nunca muere”; también es “la doncella del agua” con una jarra de agua. Se asocia a la palmera y al maíz en Sudamérica y a un árbol en Norteamérica. La luna llena se asemeja a la luz del Gran Espíritu, aunque en algunas tribus se le atribuye un poder maligno. (13:110)

Con relación a la luna Julio Caro Baroja, en su libro *Las brujas y su mundo*, explica:

El sol es el principio de la vida. La luna, a la que con máxima frecuencia se considera como de sexo *femenino*, es la que, por su parte, preside la noche y la que ampara a los muertos. Las ideas de *luna*, *mes* y *muerte* están relacionadas en más de una lengua y no sólo en las indoeuropeas. La luna es la medidora por excelencia, la que sirve para regular las acciones de los hombres, pero no la que da fuerza a sus actos: su luz es fría e indirecta, muerta. (10:23)

Caro Baroja también se refiere a la noche, y la relación de ésta con la luna, como el momento propicio para que aparezcan las personas que han fallecido:

Durante la noche se creía y se cree también que aparecen las almas de los difuntos en escena. (10:23)

Las nociones de *luna*, *noche* y *muerte* están asociadas de modo estrecho, que con ellas se asocian unos principios *femeninos* y que, en último término, estas nociones se ligan con actuaciones *mágicas maléficas* en las que de modo singular, se cree toma parte un determinado tipo de *mujeres*. (10:32)

En el relato, además aparece el ciego Benito Jojón a quien confía Lida Sal su deseo, pero en el Diccionario de símbolos la ceguera, o los ojos vendados, se definen así:

Ignorancia; pecado; negligencia; incapacidad para ver la luz y el camino correcto; ausencia de discernimiento; lo irracional (“furia ciega”). Vendar los ojos o burlar por ocultamiento representa el engaño y la confusión. En el budismo, la anciana ciega de la Rueda de la Existencia simboliza la falta de conocimiento, la ceguera de la ignorancia que conduce a la muerte. Cupido vendado representa la ceguera del amor profano en el arte cristiano. (13:45-46)

Por lo anterior se deduce que el ciego, Benito Jojón, representa la ignorancia de las creencias populares mencionadas en el texto.

Género literario:

Tomando en cuenta las características del relato, es de tipo narrativo, de corta extensión, se soluciona la trama rápidamente, es desarrollado en un corto periodo de tiempo, tiene un solo

estímulo emocional, relata una sola situación, se puede afirmar que pertenece al género del cuento.

Realidad y ficción:

Referente a la realidad, el autor describe elementos que se pueden reconocer; se ubican alrededor de un lugar, aunque inventado, está hecho con objetos conocidos por las personas, pudiendo así introducir al lector en un paisaje real:

Ni qué decir, por supuesto, lo que gastan los ojos en ver tanta tierra sobreplana. Por los cuatro lados de la distancia se va la vista hasta el horizonte. Sólo fijándose bien se divisan pequeños grupos de árboles, campos de tierras removidas y caminos de esos que se forman de tanto pasar y pasar por el mismo punto y que van llevando por allí mismo, hacia ranchos con humano contento de fuego, de mujer, de hijos, de corrales donde la vida picotea, como gallina insaciable, el contento de los días. (7:9)

también muestra personajes con grandes fortalezas y debilidades, donde cada quien está en un nivel social específico, parte sumamente importante en el relato, como se puede apreciar en las transcripciones del texto realizadas a lo largo del análisis. Estos estratos sociales pueden ser fácilmente reconocidos por el lector:

--La desgracia de ser pobre --se quejó la mulata--, no tengo espejo grande para verme...
 --Y eso sí que es urgente --le contestó el ciego--, porque por allí te puede fallar la magia...
 --Y qué hacer, sólo que me fuera a meter como ladrona, a una casa rica, a media noche, vestida de "Perfectante". Estoy desesperada. Desde anoche estoy que no sé qué hacer. Aconséjeme... (7:22)

Con relación a la ficción, en el relato se aprecian las supersticiones existentes referente a la procesión en el día de la Virgen del Carmen, y está principalmente relacionada con el traje de "Perfectante" y el poder mágico, para hacer que un hombre se enamore de la mujer que ha dormido con este traje y se ha visto de cuerpo entero en un espejo:

--Sí, porque la magia consiste en esto o consiste en aquello, pero siempre consiste en algo, y en este caso, consiste en vestir de "Perfectante" y verse en un espejo de cuerpo entero. (7:22)

Lida Sal al no poder concretar su deseo de verse en el “espejo” del lago, cae al agua y es tragada por ésta hasta ahogarse, pero quedan las apariciones de su cadáver sobre la superficie del lago, cuando llueve con luna:

Redes de lluvia de plata parpadeante sacan su imagen del espejo desazogado y la pasean vestida de “Perfectante” por la superficie del agua que la sueña luminosa y ausente. (7:27)

5.1.3. Juanantes, el encadenado

El relato trata sobre un hombre, quien en un sueño recibe la orden de buscar algo en la noche (según las creencias, podía ser la “luz buena” que lo hiciera rico o la “luz mala”, la cual le traería mala suerte de ahí en adelante) y al encontrar lo que buscaba, resulta ser el mandato de matar, en duelo con machete, a alguien y por ese crimen, le toca pasar varios años en prisión; al salir de ésta regresa a su pueblo y con la ayuda de un anciano logra quitarse la maldición de la “luz mala”.

Título: Juanantes, el encadenado

Semántico: significado

Juanantes: sustantivo propio, designa el nombre específico de una persona.

El: artículo determinante, indica algo específico.

Encadenado: presente participio del verbo encadenar, según el Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española significa:

Ligar y atar con cadena. Trabar y unir algo con otra cosa. Dejar a alguien sin movimiento y sin acción. (14:894)

Morfológico: forma

Los morfemas de las palabras en este título tienen las siguientes características:

Juanantes: aquí funciona como nombre propio, está formado del nombre Juan y el adverbio de tiempo, lugar u orden antes.

Juan: identifica un nombre propio de género masculino y número singular.

Antes: adverbio de tiempo, lugar u orden, por lo tanto es una palabra que sin variación, de la cual el Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española dice:

Denota prioridad de lugar. Denota prioridad de tiempo. Denota prioridad o preferencia. **de antes.** loc. adv. coloq. De tiempo anterior. (14:164)

En el presente relato es la función coloquial la utilizada por el autor:

Juan--antes (no era su nombre y era su nombre. Se llamaba Juan, pero nació antes que un hermano gemelo que nació muerto, y por eso le quedó "Juanantes"), (7:32)

El: Designa género masculino y número singular, se refiere en este caso, a la cualidad del personaje de estar encadenado, aunque en forma metafórica, a la "luz mala" de la que debe desencadenarse:

--¿Y enterraría usted, Tata, su luz mala con algún mandato? --atrevió Juanantes...
--Sí, Juanantes de antes. Mi mandato fue retar a duelo y matar a Talislalo Yañes, un mexicano, mi enemigo. Y encontró mi luz mala y mi mandato, un tal Plácido Salgaespera. Y también Salgaespera ultimó al mexicano a machetazos. Y el mandato del tal Salgaespera fue contra un su enemigo, Garricho Dardón, a quien ultimó Remigio Huertas, y el mandato de Huertas... ¡Dichoso vos que rompiste la cadena! (7:50)

Encadenado: verboide en participio, por lo tanto en voz pasiva, funciona como adjetivo, de género masculino y número singular, en el presente relato designa la cualidad del personaje principal.

Sintáctico: estructura

Juanantes, el encadenado: oración unimembre, con sujeto compuesto, en la cual cada parte funciona así:

Juanantes: núcleo del sujeto

El: modificador directo

Encadenado: núcleo del sujeto

Viendo la estructura de la oración, puede percibirse que tanto el personaje, como la cualidad de éste, están en el mismo nivel de importancia, por lo tanto el relato se desarrolla alrededor del personaje llamado Juanantes y da a conocer cómo llega a estar "encadenado",

por presión de su mujer llamada Cardenala Cifuentes, al obedecer el mandato de ir a buscar la “luz mala”, con la esperanza de que fuera una “luz buena” y los hiciera ricos:

La esperanza de que fuera al encuentro de su dicha, de la dicha para los dos, de alguna luz buena. La tierra está llena de luces buenas y luces malas. Y el todo era que les saliera una buena lumbre. El bienestar luminoso. Los que lo han sentido, dicen que es algo correlativo al paraíso terrenal. Sin duda. Así lo explicaba la Antonia. No lo supo por ella. Era su enemiga. Sino por la Sabina. Y no por la Sabina, directamente, sino por su cuñada Luciana. Por ella lo supo. (7:32-33)

finalmente, encuentra la manera de romper esas “cadenas” de mala suerte, a las cuales había quedado sujeto al encontrar la “luz mala”.

Idea central:

En Juanantes, el encadenado, se puede apreciar una búsqueda de la riqueza, a través de medios mágicos designados en el relato como la “luz buena”, buscándola en un camino, en medio de la noche oscura; donde en lugar de encontrar la fortuna, Juanantes encuentra el mandato de la “luz mala”, que lo lleva a asesinar a una persona y ser sentenciado a diez años de prisión, de los cuales cumple nueve:

Juanantes no contestaba, contentándose con jugar con el sombrero de paja que mantenía en las manos, mientras duraba el interrogatorio.

Le echaron diez años por homicidio. Después de tanto escribir, diez añitos de prisión echados encima, como diez años de tierra. Hizo cuenta que era así, que diez años de su vida iba a estar muerto, y cuando saliera de la cárcel, estaría como quien sale del cementerio. (7:40)

Juanantes, con la ayuda de Tata Guamarachito, es alentado a acabar con su mala suerte:

--Vas a encender el fuegarón de luz mala...

--¿Quién?

--Vos...

--¿Yo?

--Sí, vos, y vas a dejar por escrito tu orden de mando, tu mandato de muerte, que por algo te llamás Juanantes de antes, antes, antes...

--Pero cómo voy a hacer, si en el mandato tengo que ordenar que el que se tope con la luz mala y recoja el bolsón de brin debe ir a matar en duelo a... un enemigo que yo no tengo...

(...).

--Dígame cómo... (7:47-48)

Época literaria:

En lo referente a los textos de la primera publicación del libro, a cargo de la editorial siglo XXI, en 1967, en una nota del artículo de Jean-Philippe Barnabé, titulado *La escritura de la leyenda asturiana: fragmentos de un historial*, hay una nota con lo siguiente:

Para «Pórtico» y «Juanantes el Encadenado», no se conserva ningún estado preliminar. (6:496)

A pesar de lo anterior, se deduce que el relato se escribió alrededor de los años sesenta, cuando Asturias conservaba la influencia de los “ismos”; sin embargo, en el presente relato se puede observar situaciones generadas por la superstición de los personajes, más que por un mundo fantástico creado por el autor.

Asunto literario:

Asturias dijo en una entrevista, realizada por Luis Harss, que escribiría varios relatos de personajes llamados Juan, historias que había escuchado de la gente del país:

“He comenzado a escribir una serie de cuentos como los de *Weekend en Guatemala*”, nos dice, “sólo que estos se llamarán *Los Juanes*. Tengo a Juan Girador, Juan Hormiguero y Juan el Encadenado. Son cuentos populares que relata la gente y que no he podido incluir en ninguna de mis novelas. (23:126)

A pesar de estas declaraciones, por el mismo título del relato, también se puede encontrar un antecedente del mismo en la mitología griega; en Esquilo al escribir la tragedia titulada *Prometeo encadenado*. (18:65)

La Enciclopedia Ilustrada Cumbre, dice sobre Prometeo:

Según la mitología griega, hijo del titán Japeto y de la ninfa Climena. Tal vez por no descender de dioses, se hallaba más aunado con los mortales, de los que se consideraba benefactor y, según algunos, creador. Con el fin de mejorar las condiciones de vida, Prometeo robó el fuego del rayo de Zeus, para legárselo al hombre. (17:308)

Sobre el mismo personaje Carlos Seijas, en su libro titulado *Formaciones de la mitología griega*, nos refiere:

Zeus irritado con Prometeo por su apoyo a los hombres, lo encadena a un monte, donde un águila todos los días le roía el hígado. Por la noche el hígado se regeneraba y al día siguiente, el tormento comenzaba otra vez. (48:307)

Jorge Ángel Libraga, en el libro *El teatro místico en Grecia la tragedia*, refiere que el encargado de encadenar a Prometeo es Hefesto:

Hefistos es el herrero-mago que lo encadena con eslabones encantados por orden de Zeus. Aunque se compadece del Titán, cumple con el mandato, y lo encadena a una roca especial, que, según se dice, estaba sobre un abismo barrido por las tempestades. (25:91)

Finalmente la Enciclopedia Ilustrada Cumbre da a conocer la forma en la cual Prometeo es liberado de este suplicio:

Así sufrió Prometeo esta trágica agonía por causa de la humanidad, año tras año, hasta que Hércules, compadecido, mató al águila y liberó al mártir. (17:308)

El título dado por Asturias al relato, hace pensar que utilizó como referencia, la historia de este personaje de la mitología griega. Se desarrolla la historia, en donde Juanantes es liberado de sus cadenas, inconsciente de tener, por Tata Guamarachito:

Vas a romper la cadena de la muerte, la cadena que te tiene encadenado ¿entendés?...

--¿A qué estoy encadenado? --indagó Juanantes, después de un silencio que llenaba la respiración de los dos hombres.

--A romper la cadena de la muerte... --insistió Tata Guamarachito, y, no te pongás pálido, no te me pongás funesto. (7:47)

Aspecto económico:

Es este aspecto el desencadenante de los acontecimientos de la historia, pues se llega al punto de que los personajes, en su esperanza de hacerse ricos encontrando la “luz buena”, creen haber encontrado un tesoro:

Si eran monedas cómo las gastarían y si eran piedras preciosas, a quién se las venderían...

La autoridad podría entrar en sospechas... (7:36)

Dio la vuelta alrededor del fogarón, y tal como lo oyó en su borrachera, junto a las llamas, al lado de las brasas, divisó un bolsón de brin.

--¡El oro! ¡El dinero! ¡Las piedras preciosas! --se dijo y arriesgándose a quemar el ala de su sombrero o el pelo lanudo de la chaqueta, allá fue y de un tirón retiró el

bolsón, contento de sentir que pesaba, y volvió al lado de la Cardenala, con la sensación y olor de las cejas y las pestañas chamuscadas. (7:38)

Se nota el aspecto económico en la decisión de la Cardenala Cifuentes de su viaje en busca de trabajo, a la capital, para estar cerca de la cárcel y visitar a Juanantes:

Se empleó como sirvienta, así quedaba cerca de la cárcel grande, a donde trasladaron a Juanantes, ya con sentencia firme, de su pueblo a la capital. (7:41)

Lo económico se deja ver, incluso, con la comparación de la sentencia de Juanantes en la cárcel, con el dinero y en el trabajo dental que se hace la Cardenala:

el pago en días de cárcel, pago en que los años son como los billetes grandes, de mil pesos; los meses, los billetes de diez pesos; los días los billetes de un peso, y las horas las monedas... (7:42-43)

--¿Y ese diente?

--Me salió... --rió ella con más gana para mostrarlo mejor, para lucirlo bien--. No me salió, me lo puso el dentista de la patrona.

--¿Le pagaste?

--Seguro que le pagué, si es oro, vos que creés... (7:43)

Otro aspecto económico, es cuando sale de la cárcel Juanantes y le entregan lo correspondiente de su trabajo, dentro de la cárcel, haciendo sombreros:

--Sesenta docenas de sombreros... --no era posible, pero así estaba escrito en los libros de contabilidad de la cárcel.

Eso había hecho: sesenta docenas de sombreros.

Le contaron, peso sobre peso, lo que le pertenecía, y salió con su maleta al hombro, vestido de gente, al quitarse el traje de preso, con su buen sombrero nuevo, uno que había hecho para él, bien aludo, para el día que saliera. (7:44)

Narrador:

En este texto predomina el narrador omnisciente, conoce los sentimientos más íntimos de sus personajes; sin embargo, en una pequeña parte aparece el narrador testigo, Cardenala

Cifuentes:

Las mujeres somos estúpidas. ¿Las mujeres? No sé si las otras, pero yo soy la estupidez con faldas. Haberme empeñado en ir con él a esa cábala o martingala. (7:31)

Narración:

El relato se basa en ella, desde el inicio de los acontecimientos menciona la indecisión de Juanantes por la búsqueda del envío mágico, y la persistencia de la Cardenala al enviarlo por lo que se le había ordenado:

No le enrostró nada (conversación con ojos, con manos), la Cardenala Cifuentes. No eran palabras. Las suyas no eran palabras. No atinaba a responder nada. Eran sonidos articulados a su angustia, al frío de su espinazo, a la carne de gallina que por momentos lo convertía en una regadera de poros gordos. Le comían el cuerpo, la cabeza, las palmas de las manos. ¿Por qué, por qué no le contestaba a la Cardenala? Palabras. Pocas. Muy pocas. Gusanos mediocres a través de largos silencios. Después de todo. Eso se dice cuando se suman los sucesos más dispares, emparentados, sin embargo, entre sí, por no se sabe qué fatalidad. El diluvio del llanto. Alguna vez lloró. Antes. La Cardenala se lo echaba en cara. Pero esa vez ella también lloró. Sola. Después que él se fue. No se fue, se durmió. Es igual. Soltar el llanto, ahogándose, para no despertarlo con los sacabocados de los sollozos. Y entredecirse cosas paladeándolas. (7:31)

El tiempo, privado de su libertad, en la cárcel:

Aunque, a decir verdad, Juanantes parecía muy conforme con estar allí encerrado, pues le pesaba, cada día menos, el difunto Salvatierra, que de otra suerte habría tenido que cargarlo como un remordimiento en los entresijos del alma. Pago aquí y quedamos en paz, se decía Juanantes, y esto lo contentaba. (7:41)

Su salida de prisión y el regreso a su pueblo, en donde logra romper la cadena de la mala suerte, impuesta en él al haber encontrado la “luz mala”:

Juanantes siempre veía amanecer, pero nunca como aquella mañana, liberado de la luz mala, le pareció más bello el asomar del día, el aparecer, entre fulgores inciertos, el rosicler del alba nuevecita, Tata Guamarachito no quiso aceptarle pago alguno. (7:50)

Descripción:

Con relación a esta técnica, el relato es poco descriptivo; sin embargo, se pueden encontrar algunas descripciones como el bosquejo de retrato de Juanantes al momento del juicio:

Animalizaba la cara, qué manera de vidriar los ojos para borrar de sus pupilas toda expresión, de sus pupilas quietas, qué manera de enfriarse el gesto, medio afligida la boca bajo el bigote escaso. Y qué manera también de ser humilde, pero esto era de naturaleza, humilde, quitado de ruidos. (7:39)

Se encuentra otra descripción en el regreso a su pueblo:

Anduvo por donde vivió con la Cardenala Cifuentes. Nada había cambiado. Todas las cosas iguales. Los árboles, las piedras y parecían ser las mismas iguanas las que ahora, después de nueve años, se asoleaban, y los mismos pájaros carpinteros los que cantaban, y las mismas ardillas las que, cosquillosas, subían y bajaban de los árboles, y los mismos conejos los que se escabullían... (7:45)

Casi al final, describe el lugar donde estaba Juanantes:

Seguía amaneciendo. Retuvo la mirada bajo los párpados que le pesaban de cansancio y de sueño. Pájaros saltarines, trino aquí y trino allá. Una ligera humedad de perfumados pólenes de orquídea. Un batir lejano de algún leñador que tumbaba un árbol, hachazo tras hachazo... (7:50)

Diálogo:

En el transcurso de la historia se encuentran diferentes diálogos en forma directa, primero entre Juanantes y la Cardenala Cifuentes:

--Cardenala, no te parece que es mejor no ir... Puede ser la luz mala y ya me torcí para siempre. Al menos, hoy soy pobre, pero dichoso
--Cobarde eso es lo que sos. Cobarde, como todo indeciso. Ratos decís que vas y ratos que no. (7:36)

Luego, entre Juanantes y el juez:

--Dos hombres no se salen a matar a machetazos, sino por algo. Alguna razón tenían. ¿Era tu enemigo Salvatierra?
--Pues mi enemigo, no...
--¿Lo conocías?
--Pues, tampoco lo conocía yo, ni él me conocía a mí... (7:39)

Después, entre Juanantes y el Alcaide de la prisión:

Corrió al encuentro del Alcaide que lo llamaba. Saludó un poco a la manera militar y dijo:
--Presente...
--Agarre sus pertenencias... --el Alcalde notó que no le entendía, ¿no le entendía o se hacía el bobo?, y cambió el lenguaje y el tono--, agarrá todas tus cosas, recogé todo lo que tengás en tu celda, porque ya te vas libre. (7:43-44)

Finalmente, entre Juanantes y Tata Guamarachito:

--Y por eso, Tata, no me puedo deshacer de la luz mala, que ya me está poniendo los pulmones como cernidores de arena. Tueso, tueso y tueso, y escupí sangre el otro día.
--Ese mal lo sacaste de la cárcel... ¡La tisis es el laurel de las prisiones! (7:46)

Personajes:

Cardenala Cifuentes: Mujer de Juanantes, que lo incita a realizar acciones de mucho temor para él:

No le enrostró nada (conversación con ojos, con manos), la Cardenala Cifuentes. No eran palabras. Las suyas no eran palabras. No atinaba a responder nada. Eran sonidos articulados a su angustia, al frío de su espinazo, a la carne de gallina que por momentos lo convertía en una regadera de poros gordos. Le comían el cuerpo, la cabeza, las palmas de las manos. ¿Por qué, por qué no le contestaba a la Cardenala? Palabras. Pocas. Muy pocas. (7:31)

Juanantes Dios Rodríguez: Marido de la Cardenala Cifuentes, fue encarcelado por pelearse a machetazos y así matar a un hombre, saliendo de la cárcel nueve años después:

Juanantes (su nombre completo Juanantes Dios Rodríguez, lo volvió a oír en el Juzgado), animalizaba la cara, cada vez que los policías, los jueces, le preguntaban, le interrogaban por qué había peleado con Prudencio Salvatierra, al que ni siquiera conocía. (7:39)

Tata Guamarachito = el viejo de las codornices: anciano que aconseja a Juanantes como romper el maleficio (la maldición) sobre él, aún después de pasar tiempo en la cárcel:

Cumplir. Juanantes tenía que cumplir. Se sentía funesto. Hay la peste de los funestos. Los funestos es gente que atrae las desgracias. Y él, mientras no cumpliera, mientras no pagara, era *funesto*.

Y así lo llamaba, sin miramiento, el viejo de las codornices.

--Funesto, no te das maña --le decía el viejo-- y por eso nada te sale bien. Si escupís, escupís torcido, el ventarrón asoma cuando estás meando, y te echás los orines encima, y si te peinás, la raya te sale torcida. Igual estuve yo y por eso te aconsejo que cumplás. Sé, sé, yo sé lo que te pasa, porque igualito me sucedió a mí, y no quiero que conmigo te sigás haciendo el desentendido.

--Pero, la verdad --rompió la gran cáscara de su silencio, de un silencio endurecido en años alrededor de un secreto, Juanantes--, la verdad es que no puedo cumplir, Tata Guamarachito, porque no tengo enemigos... (7:45)

Expresiones populares:

En el texto se aprecia, en los diálogos, el trato del “vos” guatemalteco, tanto entre la Cardenala Cifuentes y Juanantes, como entre Tata Guamarachito hacia Juanantes. Otra de las situaciones, es la tendencia a utilizar el artículo antes de un nombre como en el caso de la Cardenala, la Antonia y la Sabina. Además, se puede notar el trato a un hombre viejo como “Tata”, y el trato de “usted”, a Tata Guamarachito, en señal de respeto, por parte de Juanantes.

Hay expresiones como: “El caso es que se tomó sus tragos”, “Si el Ángel Custodio sale y les echa zancadilla”, “borrachera”, “no parece que me hubiera ayuntado con un hombre”, “¿Llevás el machete? (...) Y filudo que corta un pelo en el aire”, “tembló de los calcañales a la coronilla”, “entré a beberme un trago”, “oyí”, “unos cuantos trapos”, “ultimar a un prójimo enemigo”, “Si escupís, escupís torcido, el ventarrón asoma cuando estás meando, y te echás los orines encima”, “no me vengás con responsos”, “Tueso, tueso y tueso”, “¡La tisis es el laurel de las prisiones!”, “No brusquies la voz”, “el cañuto de metal”, “se alejó a trote largo, luego se oyó que parejeaba”, “entre toses y carraspeadas”.

Palabras clave:

Entre las palabras de mención especial en el relato, están: oscuridad en referencia a la noche, fuego cuando había una fogata, luz ya sea buena o mala, machete como el arma utilizada por Juanantes al batirse en duelo, matar o muerte en relación a la acción realizada por los que encuentran la “luz mala”.

Al notar todas estas palabras y uniéndolas, se puede comprobar lo más importante en el texto, lo relacionado con la muerte y el sufrimiento; pero al final, se ve la esperanza de poder salir de esa situación:

Juanantes siempre veía amanecer, pero nunca como aquella mañana, liberado de la luz mala, le pareció más bello el asomar del día, el aparecer, entre fulgores inciertos, el rosicler del alba nuevecita, Tata Guamarichito no quiso aceptarle pago alguno. (7:50)

Aliteración:

En el texto se localizan algunas aliteraciones, las cuales ayudan a darle fuerza a la narración.

Se tiene la repetición de los sonidos *b*, *r*, *s* y *l*, dan la sensación del tambaleo de alguien por los efectos del licor:

Ese día tomó aguardiente porque tuvo ganas. No acostumbraba a beber. Pero ese día bebió. No se iba a quedar con las ganas. Pero fueron unas ganas especiales, como él explicaba, porque físicamente el licor le repugnó, su olor, su color, su peso de

clara de huevo, aunque mentalmente, por algo interno, una como desazón, lo necesitaba, igual que la luz, igual que el habla. (7:31)

La repetición del sonido *r*, da sensación de incertidumbre y una caminata difícil:

Cuesta arriba. No sólo lo empinado, sino lo resbaloso. Esa lluvia fina que deja el suelo como ensalivado. El menor ruido, para ellos, sobre todo para la Cardenala Cifuentes, era una señal. Mucho animal salvaje correteando en la noche. Vagabundos ojos luminosos que por instantes horadaban la tiniebla esponjada, adherida a la tierra como una manta de insectos a los que el rocío les mojó las alas. Al salir el sol, cada día, las alas de los insectos enlutados que forman la tiniebla, se secan, y por eso la noche emprende el vuelo y desaparece sin saberse adónde va, en qué lugar se esconde. En algún lugar debe meterse tanta tiniebla, tanta oscuridad. (7:34)

Continúa con la repetición del sonido *r*, que sigue indicando el caminar de Juanantes, pero esta vez de regreso a su pueblo:

--¿Aquí voy a poner mi nombre? --preguntó al hotelero, y al movimiento afirmativo de la cabeza de aquél, lo escribió: Juanantes Dios Rodríguez.

Pero no se quedó en aquel hotelito de mala muerte. Sólo escribió su nombre en el registro de pasajeros, y sin explicación escapó. ¿Qué había visto? ¿Qué había sucedido?

¡Las llaves!... ¡Las llaves de los cuartos!... Unas enormes llaves como las de la cárcel, como las de los calabozos...

Sin dormir y sin comer, a donde iba en busca de un sandwich había que hacer cola, la gente los sábados se vuelca a las calles, cola como los presos en la cárcel, a la hora de la comida, los presos uno tras otro, cada quien con su plato. Prefirió no comer y puso pies en la polvorienta carretera, camino a sus montañas, al lugar en que tenía que cumplir... (7:44)

Simbología:

Uno de los símbolos más evidentes del relato, es el relacionado al número nueve. Desde el día que va a ir al encuentro del mandato, el primer martes que caiga en nueve del mes (7:36), hasta el tiempo que cumple en la prisión los nueve años:

Ya había cumplido, ya había matado, en duelo, es verdad, a Prudencio Salvatierra, de esto hacía nueve años y como si hubiera sido ayer, y ya también había pagado en la cárcel el costo del difunto. (7:45)

y los días de citarse con Tata Guamarichito:

--Te voy a acompañar. Vamos a citarnos de aquí a nueve noches. Ahora, las noches están claras, hay luna, pero dentro de nueve días será la pura tiniebla. Entonces te ofrezco mi compañía y mi consejo, y vamos... (7:48)

En el Diccionario de símbolos, de Joan California Cooper, sobre el número nueve, en lo correspondiente a la cosmovisión maya, dice lo siguiente:

Existen nueve mundos subterráneos que son gobernados por su dios respectivo. (13:130)

Además en el *Índice alfabético de modismos y frases alegóricas*, referente a *Leyendas de Guatemala*, de Miguel Ángel Asturias, aparece la expresión “siete palomas blancas” en cuya explicación dice:

«Los números sagrados, caros a todos los pueblos, jugaban un gran papel. Aquí, como en Méjico, son: 4, 7, 9 y el sacratísimo 13. (El 9, más especialmente, de las cosas nocturnas, ocultas misteriosas.)» (6:55)

Otro de los símbolos es la noche como momento propicio de llevar a cabo un encuentro del mandato:

Juanantes, adelante, sin hablar. Ella, detrás, sin hablar. Ningún temor y todos los temores. Los pasos. A veces se oían sus pasos como sapos que caían en el lodo. Pájaros nocturnos, conejos que corrían al sentir pasar los bultos, el ruido cosquilloso de alguna vívora, palabra que no decía la Cifuentes, pues siempre a las culebras las llamaba “animales”. (7:33)

Sobre ésta el Diccionario de símbolos, de Joan California Cooper, refiere:

Al igual que la oscuridad, la noche significa las tinieblas precosmogónicas y prenatales que anteceden al renacimiento o iniciación y a la iluminación, aunque también significa el caos; muerte; locura; desintegración; regreso al estado fetal del mundo. La noche es también, según Hesíodo, “la madre de los dioses”, el aspecto envolvente y material del poder femenino que por lo general se simboliza con una figura femenina con un velo salpicado de estrellas que lleva a un niño negro (la muerte) y un niño blanco (el sueño) en cada brazo; o con la media luna, las amapolas, el búho, o alas negras. En cuanto tiempo que todo lo devora, la noche puede representarse con una rata blanca y una negra. Salir de noche es símbolo de esoterismo. (13:124)

Género literario:

Este es un relato de poca extensión, desarrolla únicamente una situación, necesita una vasta imaginación del escritor; además, no complica la trama, se ubica como un cuento, por sus características.

Realidad y ficción:

En lo referente a la realidad, el autor describe elementos que se reconocen fácilmente, y ubicarse alrededor de un lugar, el cual aunque inventado, está hecho con objetos conocidos; pudiendo así, introducir al lector en un ámbito asumido como real y que en este relato las acciones se desarrollan en un ámbito rural y urbano, por aparecer tanto el campo como la ciudad:

Cuesta arriba, No sólo lo empinado, sino lo resbaloso. Esa lluvia fina que deja el suelo como ensalivado. El menor ruido, para ellos, sobre todo para la Cardenala Cifuentes, era una señal. Mucho animal salvaje corretanteando en la noche. (7:34)

Muestra personajes con ambiciones y debilidades comunes al ser humano, dentro de un nivel social específico de pobreza rural, reconocido fácilmente por el lector:

--Agarre sus pertenencias... --el Alcalde notó que no lo entendía, ¿no le entendió o se hacía el bobo?, y cambió el lenguaje y el tono--, agarrá todas tus cosas, recogé todo lo que tengás en tu celda, porque ya te vas libre. (7:43-44)

La ficción en el relato, se aprecia en las supersticiones en relación a la buena o mala suerte, con el beneficio económico o una situación difícil, representada en esta ocasión con lo que los personajes llaman la “luz buena” o la “luz mala” y su fuerte influencia sobre ellos; al punto de hacerlos realizar actos contrarios a su naturaleza:

--¿Y, qué fue lo que sentiste?
--Entre a beberme un trago a ese lugar, y a medias tenía la copa, todavía vaciándome la copa en la boca estaba, cuando oí que alguien dijo el nombre de...
--Prudencio Salvatierra...
--Eso, y todo retumbó en mí, igual que si me hubiera caído encima una montaña de piedras. Me sentí tan golpeado por todas partes, el ruido de su nombre me golpeó en tal forma, que allí mismo saqué el machete y lo invité a que peleara a sabiendas que él no me podía matar a mí porque yo estaba hecho de pequeñas piedras. (7:40)

5.1.4. Juan hormiguero

Este relato trata en torno a un hombre, cuya mujer se convertirá en tierra y él tratará de recuperarle la forma humana. Primero, intenta echarle sangre de mono y por último trata de convertirse en un oso hormiguero para comerse las hormigas instaladas en su esposa bajo esa forma.

Título: Juan hormiguero

Semántico: significado

Juan: sustantivo propio, se refiere al nombre de un individuo

Hormiguero: sustantivo colectivo, designa el lugar donde habitan las hormigas; algo que come hormigas o una cantidad grande de hormigas. El Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española lo define de la siguiente manera:

Perteneiente o relativo a la **hormiga**. Conjunto de hormigas que viven en un mismo lugar. Dicho lugar. (14:1229)

El Diccionario Enciclopédico Océano dice:

Perteneiente a la hormiga. Que se alimenta de hormigas. *Zool.* Comunidad de hormigas y lugar donde éstas se crían y se alojan.

Zool. El h. puede ser totalmente subterráneo o emerger parcialmente del suelo, formando un montículo; estar formado de material suelto (tierra, pinaza, etc.) o por barro aglutinado y endurecido. (15:s.p.)

Sobre el hormiguero, también se encuentra la siguiente explicación en la Enciclopedia

Ilustrada Cumbre:

Los nidos de las hormigas no tienen la simetría y el esplendor de los de las abejas ni la solidez de las termitas; parece que todo está en desorden, pero una atenta observación demuestra que encierra una sociedad perfectamente organizada, donde todo tiene un orden y un sentido. Su forma es muy variada, e incluso podría decirse que hay tantas especies de hormigueros como especies de hormigas. En el 90 por ciento de los casos es subterráneo, perforado en suelo duro o arenoso, con numerosas cámaras dispuestas en varios pisos, unidas por galerías y pasadizos por donde discurren incesantemente las obreras (...). La entrada, unas veces está disimulada y otras en visible forma de cráter o cono cubierto de agujas de pino y hojarasca, algunas de considerable tamaño, como el de la *Formica rufa*, que llega a medir hasta dos metros de altura y 9 metros de diámetro. (17:126)

En el presente caso, se une al nombre propio Juan para darle la cualidad del animal llamado oso hormiguero, nombre adoptado debido a la costumbre de alimentarse extrayendo hormigas de los hormigueros:

No hubo manera de arrancarlo de aquel lugar, temía por ella, y sólo después de mucho rogarle me confesó que, para salvar a su mujer, tenía que cambiar de forma, dejar de ser hombre y convertirse en ese hormiguero, de larguísimo hocico y escasa vista. (7:59)

Morfológico: forma:

Los morfemas de las palabras en el presente título, tienen las siguientes características:

Juan: nombre propio de género masculino y número singular.

Hormiguero: sustantivo colectivo de género masculino y número singular; en el presente caso se une al nombre propio, para darle características que normalmente no le corresponderían:

--Pero eso es imposible...

--Lo intentaré cuando esté solo, y de conseguirlo... ¡ah!... de conseguirlo, la del oso: empezaré a lamer la tierra barrosa del hormiguero, hasta abrir un agujero por dónde meter la lengua, para que en mi lengua se peguen las hormigas, que son el sueño que ella se comió; entre más, mejor, que cuando sean una nube, enfundaré de nuevo la lengua en mi boca y me las comeré hasta acabar con todas, instante en que mi mujer volverá a ser lo que era y... yo seguiré siendo lo que soy, el misterioso Juan Hormiguero... (7:59)

Sintáctico: estructura

Juan hormiguero: oración unimembre solamente con sujeto en la que cada parte funciona de la siguiente manera:

Juan: núcleo del sujeto

Hormiguero: modificador directo

Se observa la estructura de la oración y se puede notar la importancia del personaje en el relato y también la facultad adquirida al compararlo con el oso hormiguero; aunque no se especifica dentro del relato, la mutación del personaje se deja entrever, como algo mágico que puede suceder.

Idea central:

En Juan hormiguero se aprecia el intento que hace por salvar a su mujer, afectada por medios mágicos; primero intenta recurrir a la sangre de mono y finalmente opta por su transformación en Juan hormiguero. Por lo tanto, lo mágico aparece como parte principal del relato.

Época literaria:

En la *Nota filológica preliminar*, escrita por Jean-Philippe Barnabé, de la *Introducción* del libro *Cuentos y leyendas* menciona lo siguiente:

«Juan Hormiguero» fue publicado el 16 de mayo de 1962, en el mismo momento en que Asturias se veía obligado a abandonar la Argentina, en un suplemento del n° 13 de la revista mexicana *Siempre!* (6:XXXVI)

Más adelante, afirma que el archivo de la Biblioteca Nacional de Francia:

Contiene dos copias dactilográficas completas de cuatro folios cada una; ambas incluyen correcciones en el espacio interlineal, la mayoría también a máquina. Una de ellas lleva al final la mención «Buenos Aires, 1962», y corresponde exactamente a lo impreso (con más de un error, otra vez) en 1967. La otra, sin fecha, con muchas diferencias de naturaleza ante todo estilística, representa seguramente una versión preliminar. (6:XXXVII)

Por lo anterior, se puede deducir que este relato se escribió alrededor de los años sesenta, en la narración aparece el sueño, en su concepción antagónica de insomnio, elemento importante del surrealismo y Asturias hace que se denote, al formar la base del texto.

Asunto literario:

Basándose en el título, se puede tomar como antecedente de este relato, el conocimiento del escritor sobre las costumbres alimenticias de los osos hormigueros:

Cientos, miles, millones de hormiguitas negras y coloradas se alimentan de ese sueño comido, sueño que se hace miel, miel espesa que aprovechan los osos hormigueros. Sus largos hocicos... Su torpeza de miopes... No ven que son cristianos convertidos, bajo durísima costra, en esa harina amarillenta que se parece tanto al polvo de los muertos. (7:59)

En lo referente al animal denominado oso hormiguero la Enciclopedia Ilustrada Cumbre refiere:

Mamífero desdentado de las regiones tropicales y subtropicales de América, cuyo cuerpo robusto y comprimido mide más de un metro de largo desde el hocico hasta el nacimiento de la cola, y ésta, muy peluda, es de unos 75 centímetros. Su pelo es áspero y tieso, de color agrisado y con listas negras y de bordes blancos. Dispone de patas cortas y recias. Marcha siempre por tierra con un andar pesado, torpe y lento, apoyándose sobre los nudillos, con las garras dobladas hacia adentro para que no le estorben en la marcha. Aquellas están dotadas de uñas fuertes en forma de hoz, que el animal utiliza para cavar en los hormigueros y destrozar los nidos de los comejenes. Tiene la cabeza pequeña, prolongada por un largo hocico arqueado, en cuyo extremo

se abre la boca en forma de embudo. De ésta proyecta al exterior una lengua larga, delgada y casi cilíndrica, impregnada de saliva viscosa que le sirve para atrapar las hormigas y las termitas, que constituyen su alimentación. (17:302)

Aspecto económico:

Se nota este aspecto en una parte del relato, donde se describe el transporte y el conductor para salir del lugar donde se encuentra el narrador y en el ofrecimiento de conseguirle trabajo que éste le hace a Juan Hormiguero:

no quiso acompañarme por más que le ofrecí buscarle trabajo en la ciudad, por no separarse del lado de su mujer, por no dejarla sola. (7:58)

Narrador:

En el desarrollo del relato se encuentra un narrador que participa en los acontecimientos descritos y los va relatando, paso a paso, como un testigo de lo que le sucede al protagonista principal de la historia; por lo cual se deduce que el narrador participa en el texto, es un narrador testigo:

--¿Y tu mujer? --interrogué ansioso.

Al hombre se le saltaron dos lagrimones que le corrieron por la cara helada, pálida, de pellejo con pelos. (7:58)

Narración:

Esta corre a cargo del narrador, inicia diciendo que le sucede algo extraño, luego lo que pasa cuando ve a un mono herido por el protagonista de la historia:

¿Quién interrumpe?

Ha sido un disparo... ¿Un disparo lejano?... Un mono chilla... (7:56)

La forma en que encuentran a la mujer del protagonista y como el narrador sale del lugar:

De su mujer quedaba un montón de tierra con forma humana, vaga forma humana, agujereada por miles de hormigas coloradas. Lo abracé, mientras dejaba caer el cadáver del mono y se deshacía en lamentos y maldiciones.

Y esa mañana, en una piragua larga como un caimán que gobernaba un indio melenudo, desnudo, con solo el taparrabo, salí por riachos de aguas transparentes y mansas, hasta Carabín, y de aquí, a caballo hasta la estación ferroviaria, de donde, en el primer tren de pasajeros, volví a la capital... (7:58)

Y la conversación final del narrador con Juan Hormiguero:

No hubo manera de arrancarlo de aquel lugar, temía por ella, y sólo después de mucho rogarle me confesó que, para salvar a su mujer, tenía que cambiar de forma, dejar de ser hombre y convertirse en ese hormiguero, de larguísimo hocico y escasa vista. (7:59)

Descripción:

Las descripciones son pobres en este relato, a continuación se citan algunas relacionadas con la creencia del que no duerme se transforma en tierra:

El tiempo caluroso me obligó a abrir la ventana que daba a la terraza. El polvo que el viento deposita durante el día, humedecido a esas horas por el relente nocturno, llegaba a mis narices con fuerte olor a tierra mojada, a lo que olían, me estaba volviendo tierra, insensiblemente, mi pelo, mi saliva, mi cuerpo, cuando sudaba.

Olor a tierra mojada, a moho dulzón, a todo esto olía yo por comerme el sueño, no porque durmiera (el que duerme come), recto sentido del concepto, sino por aquello de que jamás pegaba los ojos. Y ahora menos, inquieto por el sabor a barro de mi sudor y unas tierritas que se me formaban en los ojos, en las uñas, en los dientes... (7:55)

Hay también una descripción de un mono herido, en ella se nota el miedo que tiene el animal:

No tengo tiempo de pensar en otra cosa que no sea la bestezuela coluda que ha saltado por la ventana y corrido a refugiarse a mi lado, tiritando como la noche estrellada, los dientecillos apretados, blancos, y los ojillos, ya cerrados, ya abiertos, como siguiendo los altibajos del dolor que le causa la bala en un brazo. (7:56)

Diálogo:

Gran parte del relato se sustenta en el diálogo directo entre el narrador con Juan Hormiguero; se sabe que la esposa del protagonista principal se ha convertido en tierra por no dormir y lo que éste piensa hacer para salvarla:

--Lo necesito. Mi pobre mujer se volvió tierra, y hay que regarla con sangre de mono, para que vuelva a ser gente...

--¿De tierra...? --apuré las palabras, mis ojos convertidos en interrogaciones.

--Sí, un montón de tierra, como ver un hormiguero que respira... (7:57)

--No está muerta --me explicaba--, siquiera estuviera muerta; está viva, lo que pasa es que se volvió de tierra...

--Pero no ves... --traté de argüirle.

--No veo lo que se ve, sino lo que no se ve...

Y se quedó.

--¡Ah!... --me dijo, como si con eso se consolara, antes de marcharme--, por todo esto de por aquí, igual que mojoncitos, se ven hormigueros del alto de una persona. No son hormigueros, es gente que comió sueño. (7:58-59)

Personajes:

Narrador: Aunque cuenta el relato como un protagonista de los acontecimientos, es un testigo de aquello sucedido al personaje principal y se le logra encontrar a lo largo de todo el relato, para finalmente huir del peligro mágico del lugar, no sin antes enterarse de las intenciones del protagonista.

Mono: Este animal aparece con una herida de bala hecha por Juan Hormiguero y busca refugio en la casa del narrador, pero después de varias peripecias, llevadas a cabo por el narrador y Juan Hormiguero, el mono finalmente muere:

De su mujer quedaba un montón de tierra con forma humana, vaga forma humana, agujereada por miles de hormigas coloradas. Lo abracé, mientras dejaba caer el cadáver del mono y se deshacía en lamentos y maldiciones. (7:58)

Juan Hormiguero: Hombre que trata de salvar a su mujer, convertida en tierra por comerse el sueño, primero echándole sangre de mono encima y por último convirtiéndose en oso hormiguero:

--Lo necesito. Mi pobre mujer se volvió tierra, y hay que regarla con sangre de mono, para que vuelva a ser gente... (7:57)

Expresiones populares:

En este relato se manifiesta el conocimiento del léxico de Asturias y existen pocas palabras de las cuales se pueda determinar su lugar de origen, pero se tienen expresiones tales como: “tostos con flores”, “un mono chillá”, “un hombre prieto”, “dijo cachazudamente”, “Debemos de llegar antes de que se instalen las hormigas”, “Me entretuve buscándolo en los pajonales”, “una casuca de paredes de adobe y techo de paja”, “igual que mojoncitos, se ven hormigueros del alto de una persona”, “No ven que son cristianos convertidos, bajo durísima costra, en esa harina amarillenta que se parece tanto al polvo de los muertos”.

Palabras clave:

Una de las palabras principales aparecidas en el relato es sueño, en contraposición a insomnio, que padece el narrador, también tierra como elemento en el que se convierten

quienes no logran dormir; además de hormigas, animales que llegan a habitar los volcanes de tierra en que se han convertido las personas con insomnio. Por lo anterior y tomando en cuenta la forma en que el narrador escapa del lugar para no convertirse en tierra, se puede deducir que son el miedo y la esperanza lo predominante en el relato.

Aliteración:

Se encuentran desde el inicio hasta el final del relato, al inicio en la repetición del sonido *m* y *n*, da la sensación de murmullo:

---Yo sé que se vuelven tierra los que se comen el sueño...

Oírlo decir me dejó apabullado. Yo me comía el sueño. Completamente apabullado. No es necesario explicarlo. Me comía el sueño y me iba sintiendo... ¿Cómo hacer?... ¿Me volvería tierra?... ¿Cómo hacer para dejar de alimentar con mi sueño, despierto entre los míos, cuando todos dormían, mi irrealidad nocturna, que era lo único real de mi existencia?

¿Comerse el sueño... vaya una expresión! (7:55)

Al final del relato la repetición del sonido *l* y *r*, ayuda a crear la sensación del movimiento de la lengua del oso sobre el hormiguero:

--Lo intentaré cuando esté solo, y de conseguirlo... ¡ah!... de conseguirlo, la del oso: empezaré a lamer la tierra barrosa del hormiguero, hasta abrir un agujero por dónde meter la lengua, para que en mi lengua se peguen las hormigas, que son el sueño que ella se comió; entre más, mejor, que cuando sean una nube, enfundaré de nuevo la lengua en mi boca y me las comeré hasta acabar con todas, instante en que mi mujer volverá a ser lo que era y... yo seguiré siendo lo que soy, el misterioso Juan Hormiguero... (7:59)

Personificación:

Cuesta encontrar en este relato esta figura, pero se puede decir que aparece en el sufrimiento del mono al estar herido:

Trato de acariciarlo y él agradece con mirada de fruta. Le hablo para que se sienta seguro. Le cuento que desde que llegué a aquella casa, no duermo, me como el sueño, estoy condenado a volverme tierra.

No se mueve. Me oye. Escucha los sonidos que salen de mis labios y se da cuenta que le hablo, porque, pobrecita, se acurruca aún más, la mano negra de larguísimos dedos, apretada al brazo del que le mana sangre, y solloza. (7:56)

Se percibe el efecto contrario, donde un hombre trata de tomar actitudes de un animal, que es la base de la historia.

Simbología:

Aparece dentro del texto el símbolo de la sangre, puede representar la vida, el Diccionario de símbolos, de Joan California Cooper, sobre ésta dice lo siguiente:

El principio vital; el alma; fuerza; la fuerza rejuvenecedora, de donde se infiere el sacrificio de sangre. La roja energía del sol. La sangre y el vino son símbolos intercambiables. (...). Beber sangre es símbolo de enemistad, pero puede también absorber el poder del enemigo y hacerlo inofensivo después de la muerte. (13:160)

Se encuentra en este relato el símbolo de la tierra, conversión de quienes se “comen el sueño”, representa en este caso la muerte, al recordar la cita bíblica sobre el polvo, como el elemento en que se convertiría el hombre al morir.

Además, hay una interesante creencia sobre la luna, se explica en el texto:

La luna asomó caliente, arenosa.

--Esa gran muerte --dijo aquél refiriéndose a la luna, de la mano arrastraba al mono muerto--, se comió todo su sueño y se volvió tierra, la luna es tierra, tierra a la que llegaron las hormigas, antes que la regaran con sangre de mono... gran hormiguero de hormiga negra, cuando se va volviendo oscura, y de hormiga colorada o doradisa, cuando brilla como ahora. (7:57-58)

Género literario:

Relato de tipo narrativo, de poca extensión, tiene únicamente una situación desarrollada y un solo estímulo emocional, así que se ubica como un cuento.

Realidad y ficción:

En relación a la realidad, el autor utiliza la muerte agónica de un animal y la desesperación de los personajes; describe lugares en los que el ser humano podría estar a pesar de la distancia de su ubicación; además la importancia del trabajo dentro del texto, pues el narrador ofrece al protagonista conseguirle uno:

no quiso acompañarme por más que le ofrecí buscarle trabajo en la ciudad, (7:58)

Con respecto a la ficción, el relato se centra en la creencia de que las personas con insomnio (que se comen el sueño) se transforman en tierra y se pueden salvar con sangre de

mono, antes que se instalen las hormigas, y en caso extremo, sacando todas las hormigas del volcán de tierra, si alguien se transforma en oso hormiguero para lograrlo.

5.1.5. Juan girador

El relato trata sobre un hombre quien al morir su padre, obtiene los poderes mágicos de éste y recorre las ciudades ayudando a los necesitados con su magia, es invitado a una ciudad gobernada por una poderosa mujer y al no lograr preñarla, es descuartizado y con su pellejo y magia, la mujer concibe dos seres (uno de carne y otro de sombra), van en busca de quien los engendró y lo encuentran convertido en esqueleto, fecunda a otra mujer que da a luz a un ser sin peso (que puede flotar en el aire) y los cuatro, atados a una cuerda, suben a un palo para girar y así controlar el movimiento de los astros.

Título: Juan girador

Semántico: significado

Juan: sustantivo propio, designa el nombre de un individuo en particular.

Girador: adjetivo derivado del verbo girar, que significa dar vueltas alrededor de un eje central o punto de apoyo, sobre la palabra girador el Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española dice:

Que gira. (14:1137)

Sobre el verbo girar el mismo Diccionario refiere:

Mover una figura o un objeto alrededor de un punto o un eje. Dicho de una cosa: Dar vueltas sobre un eje o en torno a un punto. (14:1137)

Morfológico: forma:

Los morfemas que componen este título, pueden ser descritos de la siguiente manera:

Juan: nombre propio, designa a una persona identificada con ese nombre.

Girador: adjetivo de género masculino y número singular, indica la cualidad de girar, para obtener lo deseado, lo posee el personaje principal:

Un tropel de caballos salvajes. Polvareda al horizonte. El más rápido se detuvo, otea, relincha, busca, la cabeza en alto, las crines al viento. Juan Hun Batz da tres vueltas alrededor de la hermosa bestia, la inmoviliza y la monta en pelo. No necesita freno. Le obedece al pensamiento. (7:64)

Sintáctico: estructura

Juan girador: oración unimembre solamente con sujeto que tiene las siguientes características:

Juan: núcleo del sujeto

girador: modificador directo

Al observar la estructura de la oración se puede notar la importancia adquirida por el personaje dentro del relato y también lo importante de la facultad dada al tener la capacidad de hacer magia, girando o dando vueltas alrededor de algo o alguien para obtenerlo:

Y así llega a la primera ciudad. Telaraña de calles y plazas. Un talabartero, para atraer a su clientela, luce fuera de su negocio, en la acera, al lado de la puerta, aparejos, galápagos y albardas. Sentado en una mecedora, cuida su mercancía y goza del fresco de la tarde. Juan Hun Batz deja el caballo a distancia, da tres vueltas alrededor del talabartero, lo duerme con los ojos abiertos y se lleva un galápago, mantillones, y una gamarra preciosa con espejitos en las juntas. Lo necesario para aparejar lujosamente su caballo. (7:64)

Idea central:

En Juan girador se aprecia la magia realizada por el personaje a través de giros; y al final, junto con sus hijos, logran dedicarse a dar movimiento a los astros por medio de su magia de giros:

Xiu y la corcovada siguen con sus cabezas de montañas inmóviles, vueltas hacia lo alto, el vuelo de los que desde entonces no volvieron a la tierra y se ocupan de hacer girar los astros. (7:73)

Se puede ver la intención de perpetuar la raza, que tiene todo ser vivo:

--¡Xiu --decían saludándola--, dueña del envoltorio de los Giradores, padre e hijo, del envoltorio de las tres vueltas, del envoltorio de los envolvedores de colmenas y entrelazamientos, lo colocará sobre su ombligo, bajo su ombligo, entre sus piernas-montañas!

Así lo hizo la poderosa de Chitutul y de su vientre estéril, bajo el signo de la luna grande, rueda que giraba entre las nubes, nació un varón que expuesto al sol se vio que venía acompañado de un hermano mellizo, la sombra de su cuerpo. (7:68-69)

Época literaria:

En la *Nota filológica preliminar* de la *Introducción* del libro *Cuentos y leyendas*, escrita por Jean-Philippe Barnabé, dice lo siguiente:

«Juan Girador» apareció por primera vez en diciembre de 1964, en un pequeño fascículo de unas veinte páginas, editado por el Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques de París. (6:XXXVII)

Además, menciona el archivo de la Biblioteca Nacional de Francia:

Contiene una copia dactilográfica completa (trece folios con correcciones manuscritas y a máquina), que representa seguramente el texto destinado a la composición de la *plquette*, la cual no introduce, en relación con dicha copia, sino mínimas variantes, derivadas de algún retoque de último momento. (6:XXXVII)

Finalmente enfatiza:

El cotejo de esta versión con la que fue incluida tres años después en 1967 permite observar, en cambio, un intenso trabajo de reescritura, el cual, aun respetando cuidadosamente, (...), la estructura argumental de partida (y en buena medida, hasta el contenido global de cada uno de los párrafos), obra, mediante numerosos cortes y reformulaciones, de manera mucho más decidida en el sentido de la condensación, de la simplificación y de la depuración (lo cual, debe reconocerse, redundaba a menudo en beneficio de la claridad, como por ejemplo en el momento en que se refiere la ejecución de Juan Girador). (6:XXXVII)

Se concluye, este relato se escribió en los años sesenta y en el mismo se aprecia un mundo de magia y transformaciones el cual se acerca mucho al surrealismo.

Asunto literario:

Se denota una alusión del ritual del “Palo Volador”, vigente aún en algunas regiones del país y mencionado con más claridad en la primera publicación del relato aparecido en el año 1964, en un fascículo editado por el Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques de París, y publicado nuevamente en los apéndices del libro *Cuentos y Leyendas*:

Y desde entonces, atados a las cuerdas del *Palo Volador*, giran en las fiestas populares, entre repiques de campanas, detonaciones de cohetes, aplausos y tambores, los que disfrazados de giradores de carne, giradores de sombra, giradores hijos de muerto y giradores esqueletos de estrellas blancas, hacen perdurar el mito de Hun Batz, envoltorio de flor, pájaro y agua azul, conocido también con el nombre de Juan Girador. (6:417)

Esta tradición ha servido a otros autores como Mario Monteforte Toledo, para escribir otros relatos como *El joven pájaro*, en donde amplía el conocimiento y las creencias mágicas inmersos en esta costumbre:

Cuando ya no pudo posponer más el momento, sin moverse, sin desviar los ojos que pasaban como cuchillos sobre la insignia de plata, dijo:

--Que salgan los del Palo Volador.

La muchedumbre lanzó un rugido de contento. Dos o tres toldos cayeron cuando los de atrás se abrieron paso para ver mejor. Estalló la cohetería y los tambores empezaron los ritmos sacramentales, haciendo de fondo a las flautas que tocaban los viejos más viejos de la villa. (33:122)

Subió primero, abrazándose al palo sin parar un instante hasta emplazarse en la pequeña plataforma de cañas que coronaba el alto poste astil y resbaloso...

Siguió un largo silencio. Los tambores cambiaron de golpe y el flautín anunció que los monos iban a convertirse en pájaros y se echarían al espacio, cerca de la muerte. (33:123)

Por fin sonaron los trece golpes de tambor y el campanil repicó nerviosamente...

Y se lanzó al espacio.

Empezaron a girar rápidamente. Luego abrieron los brazos y se les distendieron las plumas a la espalda. Conforme se desenrollaban las sogas adquirían una velocidad sobrecogedora que les aplastaba las facciones contra el viento. El palo se pandeaba con largos gemidos y los tambores redoblaban, íntimamente poseídos por la voz de los domadores de vientos que databan de las leyendas, desde que la raza se había vuelto ceñuda de tristeza.

Duró mucho el descenso; hasta que los atabales anunciaron que los pájaros se volverían hombres al tocar el suelo. (33:124)

En la nota referente, a este relato en el libro *Cuentos y Leyendas* se puede leer:

Adoptando las claves de los relatos de origen, Asturias parte de una tradición popular, la del Palo Volador, para construir una historia que «explica», en las coordenadas del sueño y la fantasía, el movimiento de los astros. Echando mano de elementos de los mitos de la fertilidad y de la historia del *Popol Vuh*, nuestro autor construye un torbellino narrativo que pasa del relato mestizo al *pastiche*, y en el que la magia estructura la «lógica» de la hiperrealidad en la que él construye su mestizaje intercultural. (6:318)

Por lo anterior y el *Popol Vuh*, fuente común de inspiración para Asturias, a lo largo de su trayectoria como escritor; se encuentra en este relato una relación en la forma de concebir de Xiu con la concepción de la princesa Ixquic; además, un parecido de los hijos gemelos de Xiu, Giraluz y Girasombra, con los hijos gemelos de Ixquiq, Hunahpú e Ixbalanqué.

Aspecto económico:

A todo lo largo del relato, aparecen aspectos económicos, cuando Juan Girador roba lo necesario para aparejar su caballo. Incluso, se nota este aspecto en el voto de los Giradores:

La magia de los Giradores. El Girador hace voto de pobreza, voto de no tener mujer fija, una, de paso, para dejarla atrás y perpetuar la descendencia de los Giradores y voto de ayudar con su magia a los necesitados. (7:64-65)

Con mayor claridad se aprecia el aspecto de pobreza cuando Juan Girador roba un canasto de pan y otras cosas y las comparte con unos niños pobres:

Esa mañana, los niños famélicos de una barriada de la ciudad comieron pan caliente y a volverse locos los comerciantes y la policía con la misteriosa desaparición de ropas, medicinas, zapatos, sombreros, herramientas, todo lo que sustraía para los necesitados, mediante la magia de las tres vueltas, Juan Girador. (7:65)

También lo económico se aprecia en la descripción de la ciudad de Chitutul que, a pesar de ser árida, tiene todas las riquezas que se pueden esperar de una gran metrópoli.

Narrador:

En este relato predomina el narrador de tipo omnisciente, conoce todo sobre los personajes participantes en la historia, sus acciones y hasta sus deseos más íntimos, se presenta como aquél que puede incluso leer la mente de quienes desarrollan los acontecimientos.

Narración:

Esta se desarrolla desde el principio, con la muerte del padre de Juan Girador y el inicio del viaje de éste:

Muerto su padre, lo enterró sin enterrarlo, más afuera que adentro de la tierra, para no apartarse de su lado. Y lo cuidó, hasta que se volvió huesos, del picotazo o la dentellada de animales que se alimentan de cadáveres. Días y noches dio afecto a su padre muerto. Noches y días se mantuvo sentado en el tronco de un árbol y al reventársele el vientre al difunto Girador, qué reguero de gusanos de colores, (...) marchóse (7:63)

La frustración de Xiu, al no concebir y el desollamiento sufrido por Juan Girador:

Xiu, esposa de Juan Girador, esperaba el milagro de las semillas de girasol. Son infalibles. Se combaría su vientre, como la copa de un árbol, y se llenarían sus pechos de leche de azucena. Pero, pasaron los días como conejillos, los días de las semanas como puños de cañas tronchadas y volvió la guacamaya roja a manchar sus hermosas

piernas morenas. Ni su ciclo ni su sino habían sido vencidos. (...). ¿Cómo deshacerse de aquél hombre que llegó apropiándose de todos y de todo? (...). Hasta los mínimos girinos, insectos que trazan círculos en la superficie de los estanques, alcanzaban su tamaño y se creían, por eso, Giradores de agua. En aquel mundo monstruoso fue fácil desollarlo, era tan pequeño, y con su pellejo cortado en tiras, envolver el girasol en que estaba oculto, bajo sedas de colores, el ombligo de su padre. (7:68)

El nacimiento de los gemelos, la búsqueda de su padre realizada por éstos, el nacimiento de otro de los hijos de Juan Girador, ahora convertido en esqueleto:

Los mellizos, Giraluz y Girasombra, recibieron a hijo de la corcovada con desconfianza. Pero éste se los ganó por su falta de pesantez. Era un juguete entre sus manos y se les iba, si no lo agarraban, como una pompa de jabón. (7:72)

Para llegar, finalmente, a narrar la función realizada, tanto por Juan Girador como sus hijos, de hacer girar los astros:

Xiu y la corcovada siguen con sus cabezas de montañas inmóviles, vueltas hacia lo alto, el vuelo de los que desde entonces no volvieron a la tierra y se ocupan de hacer girar los astros. (7:73)

Descripción:

Existe la del mundo que rodea a Juan Girador desde el inicio del relato:

Barrancos cubiertos de flores. Barrancos llenos de pájaros. Barrancos ahogados en lagos. Barrancos. Y no sólo flores. Pinos centenarios. Y no sólo pájaros. Pinos centenarios y altísimos. Y no sólo lagos. Pinos y pinos y pinos. Florido, pajarero y lacustre el mundo de Juan Girador. (7:63)

Se encuentra la descripción del viaje hacia Chitutul y la de la ciudad:

Rápidamente, al trote de su caballo alazán, dejó atrás cabezas, cuerpos y colas de ríos caudalosos que arrastraban maderas preciosas y pepitas de oro. La iracunda fertilidad de los cañadulzales también se quedó atrás, el baño de sangre de los cafetales, los maizales, los pastos, las vegas, los regadíos, todo sustituido por un paisaje de arena, pedregal y espina.

Juan Girador, acostumbrado a su paraíso floral, lacustre y pajarero, se iba sintiendo como petrificado. (7:66)

Pronto las pisadas de los caballos dieron en los pavimentos marmóreos de Chitutul. El frío de los materiales con que estaba construida, granitos, pórfidos, pizarras, contrastaba con su atmósfera ahogante, su clima de fuego esponjoso. Clamor de trompetas. Retumbo de atabales. Juan Girador, llevando el alazán por la brida subió la escalinata de la Torre de los Jeroglíficos, hasta la terraza de piedras de colores en que estaba, sentada en una esterilla, bajo dosel de plumas verdes, la deslumbrante Xiu. (7:67)

Diálogo:

Gran parte del relato está sustentado en el diálogo directo, primero en la pregunta hecha a Juan Hun Batz sobre el viaje emprendido:

--¿Te vas, Juan Hun Batz? --le preguntaron.
--Sí me voy... (7:63)

La conversación entre el talabartero y su mujer; los regaños del panadero a su mujer, por haberse dejado robar el pan; las conversaciones entre Juan Girador y la terrible Xiu:

--Hun Batz... --le dijo ella, mientras él la contemplaba embelesado, y luego de su nombre, añadió--, el Tres-Veces-Envuelto, Girasol Viril, Girasol Invencible, dio tres vueltas alrededor de mi ciudad que ahora es suya. Mis guerreros, mi abundancia, mi agures, mis doncellas, mis maderas, mis piedras más finas, mis maizales, mis templos, mis jadeítas, todo es suyo y así será anunciado.
--¡Llegó el dueño de esta tierra sin dueño! --coreaban los augures. (7:67)

los augures de los brujos, explicándole a Xiu como podía quedar preñada; las conversaciones entre Xiu y sus hijos Giraluz y Girasombra y entre ellos mismos; la conversación entre éstos y la mujer quien da a luz a su otro hermano:

--Soy yo... --se oyó la voz de una mujer hecha de cañas huecas--, la que ha vivido con tu padre desde que lo desollaron, si vivir se llama compartir la existencia con este esqueleto blanco. (7:70)

la conversación entre los tres hermanos; las burlas de la madre del último hijo de Juan Girador y las expresiones de la vieja corcovada y Xiu al ver girar a los cuatro giradores:

--¡Todo se glorifica --clamó la corcovada--, los hijos, acompañados del esqueleto de su padre,, no dejarán de girar nunca!
--¡Nietos e hijos de Girador --los saludaba Xiu desde su caballo alazán--, nadie que yo sepa ha llegado a las nubes, ha volado tan alto! (7:73)

Personajes:

Juan Girador = Juan Hun Batz: Hombre que al morir su padre, abandona sus montañas para recorrer otras tierras y puede obtener lo deseado por medio de su magia al girar alrededor de las cosas; es degollado y finalmente queda sólo su esqueleto blanco, pero con vida.

Borgia: Talabartero al que Juan Girador le quita lo necesario para “aparejar lujosamente su caballo”.

Mujer de Borgia: Discute con su marido porque le roban:

En el negocio, mientras Hun Batz se aleja al trote, se oye, casi se pegan, la discusión entre el talabartero y su mujer:

--¿Te dormirías, Borgia? --bravea ella, a punto de arañarlo.

--¡No, por la gran "pe" "pe", ya te dije y te repito que no me dormí!

--¿Y entonces?

--No sé. Me quedé como si me hubieran levantado de la tierra, absorbiendo el aroma delicioso de unas flores de monte, oyendo gorjear pájaros y contemplándome en el espejo de un lago... (7:64)

Panadera: Mujer a quien Juan Girador despoja de un canasto de pan.

León: Esposo de la panadera, la golpea y reprende fuertemente por haberse dejado robar el pan:

Una pala medio quemada por el fuego del horno cayó sobre la espalda de la panadera. El esposo, hombre de palas tomar, le propinó unos cuantos golpes.

--¡Pégame, León, lo merezco, por haberme dejado robar ese canasto de pan! No sé bien lo que me pasó... empecé a oler y oler, no este fétido olor de harina quemada de todos los días, sino un perfume de flores delicioso, luego oí gorjear pájaros de gargantas de oro y luego me vi tan joven reflejada en un lago de preciosas aguas!

--¡Beberías cerveza anoche, y te duraba la borrachera!

--Puede ser, no te lo niego...

--¿Y quién, es lo que quiero saber, va a reponerme ese canasto de pan que te dejaste robar? (7:65)

Xiu de la ciudad de Chitutul: Mujer de gran poder, es estéril y busca ser fecundada por Juan Girador; al no lograrlo lo manda asesinar y cortar su piel para envolver con ella el ombligo del padre de éste; sigue ciertas instrucciones de los augures, al fin resulta encinta.

Giraluz: Hijo de Xiu y el pellejo de Juan Girador, quien busca a su padre y lo encuentra convertido en esqueleto blanco.

Girasombra: Hermano gemelo de Giraluz, descrito como la sombra de su cuerpo, ayuda a éste a encontrar a su padre.

Mujer que se llega a convertir en una vieja con joroba: Ésta llega a ser la madre del hijo del esqueleto de Juan Girador:

Tendremos un hermano más. Tú, de carne y hueso, yo, tu mellizo, tu sombra, y éste que el esqueleto de nuestro padre engendró con fulgor de estrella y que la vieja esa lleva en la joroba.

Giraluz, varón de carne, no le quitaba los ojos a la bruja greñuda y corcovada. No podía ser, imposible, la que estaba con su padre, mujer tan bella como nunca viera otra. (7:71)

Girador Muerto = Girador Murciélago: Hijo del esqueleto de Juan Girador y de la mujer convertida en vieja corcovada, nació de la joroba de ésta:

La bruja atrapó un murciélago llorón y, colgado de las alas, abierta en cruz, frente a su cara ganchuda, le salpicó palabras y saliva:

--Animal de lana tibia, vas a morir a fuego lento. Convertido en ceniza te mezclaré a mi comida. Incorporado a mi sangre, harás camino al que ahora sólo es trementina de estrella, para que baje de mi corcova a mi vientre, transformado en astro de cartílagos y nebulosas violáceas. ¡Que descienda de mi joroba a mi vientre por todos los murciélagos que detrás de mí están girando a esta hora! La desgarradura que hará en busca del vaho de mi matriz, no me arredra. Nada temo con tal que nazca el descendiente verdadero del desollado Girador, engendrado por sus huesos de esqueleto de plata, y no de su pellejo cortado en tiras, como los nacidos de Xiu. (7:71)

Expresiones populares:

A lo largo del relato se pueden encontrar algunas expresiones tales como: “bravea”, “borrachera”, “vueltero”, “los viriles yacen conmigo”, “en todos los lechos”, “preñada”, “augures”, “jadeítas”, “en redor”, “pellejo”, “cerbatana”, “el acomodo del sueño en la hamaca”, “jorobada”, “mi corcova”, “corcovada”, “murciélagos llorón”, “caballo alazán”.

Palabras clave:

Es evidente en este texto la palabra principal girar y todo lo relacionado con ella, pero también existen otras palabras como ombligo, en relación con el nacimiento, envoltorio como el objeto que poseía los secretos de la magia de los giradores:

siguiendo el ritual de los Giradores, le quitó el ombligo, florón entre cárdeno y violeta que envolvió en sedas de cuatro colores. La seda negra, primero, después la seda roja, luego la seda verde y por último, la seda amarilla. Terminado el envoltorio, pesaba y era como un girasol, enterró los blancos huesos más hondo y marchóse llevando como escapulario, sobre el pecho, envuelto en sedas de colores, el ombligo girador del muerto. (7:63)

Sobre el envoltorio, en el *Índice alfabético de modismos y frases alegóricas*, correspondiente a *Leyendas de Guatemala*, de Miguel Ángel Asturias, dice lo siguiente:

El *envoltorio* fue siempre motivo de superstición y objeto de brujería. El *Popol-Vuh* habla del sacerdote-brujo, encargado del *envoltorio* sin costura visible. En nuestra vida democrática, la primera piedra a sustituido al *envoltorio*. (6:50)

Aliteración:

Se encuentran aliteraciones como la siguiente, en la que el sonido de la *m* y la *n* dan la sensación del paso del tiempo:

Xiu, esposa de Juan Girador, esperaba el milagro de las semillas de girasol. Son infalibles. Se combaría su vientre, como la copa de un árbol, y se llenarían sus pechos de leche de azucena. Pero, pasaron los días como conejillos, los días de las semanas como puños de cañas tronchadas y volvió la guacamaya roja a manchar sus hermosas piernas morenas. Ni su ciclo ni su sino habían sido vencidos. (7:68)

Se tiene la repetición del sonido *s*, indica el zumbido de unas moscas en el vuelo hacia el esqueleto de Juan Girador:

Los insectos se alejaban con ruido de telar, cada una con un hilo en la patita, formando una cortina de colores.

Las moscas que volaban adelante, giraron y tras ellas, en filas de colores, todas las demás. Vuelta y vuelta, arcoiris convertido en trompo, sobre lo que parecía una estrella y era un esqueleto. (7:70)

Ya al final, se puede encontrar la repetición de los sonidos *g* y *s*, producen la sensación del viento al estar girando alrededor de un tronco:

--¡Todo se glorifica --clamaba la corcovada--, giran... giran... y no sólo giran, sino los mellizos se transforman en pájaros, mariposas, colibríes, girinos o giradores de agua... giran... giran... en compañía del esqueleto de su padre, bólido de fuego blanco con alas de llamas en el aire, y de mi hijo, Girador-Murciélago, risueño como vampiro! Giran... giran... (7:73)

Personificación:

En la despedida hecha a Juan Girador aparece levemente esta figura:

Sus barrancos de flores, pájaros y lagos también le despidieron. Perfumes, flores, reflejos, le decían adiós. (7:64)

Sin embargo, es en la facultad de movimiento del esqueleto de Juan Girador donde se puede apreciar claramente la personificación:

Adelante subía Girador-Murciélago, luego varón de carne, seguido de su hermano, varón de sombra, y por último un esqueleto blanco con movimientos de ser vivo. (...).

Por fin, izados los cuatro en lo más alto, Varón de Carne, Varón de Sombra, Hijo de Muerto y Esqueleto Blanco, anudaron las cuerdas a la punta del tronco y luego a sus cinturas para descender volando. (7:72-73)

Simbología:

En este relato aparecen varios símbolos, desde el nombre del personaje principal, Hun Batz que significa en algunos idiomas de origen maya, Hun, uno y Batz, mono o hilo:

Giradores o envolvedores por ser su sabiduría de encantamiento de envoltorio, no todos usan sus poderes para el bien. (...).

Hun Batz no es de éstos, conocido con el nombre de Juan Girador, se vale de la magia de las tres vueltas, envoltorio de perfume, canto y agua azul, y del ombligo de su padre que lleva sobre el pecho, como un girasol, para ayudarse y ayudar a los otros. (7:65)

El Diccionario de símbolos, de Joan California Cooper, dice:

El hilo de la vida; el destino humano; el destino hilado y tejido por un poder divino; unidad; continuidad; lo que cohesiona el universo y de lo cual se teje el universo; el sol del que “dependen” todas las cosas y del cual se enhebra la vida. El simbolismo del hilo que liga se refiere tanto al macrocosmos como a los hechos de la vida individual del hombre. (13:91)

Sobre el número uno, menciona el mismo Diccionario de símbolos lo siguiente:

La unidad primordial; el principio; el Creador; el Primer Motor; la suma de todas las posibilidades; la esencia; el centro; lo indivisible; lo germinal; lo aislado; lo que surge y se eleva, el principio que genera la dualidad, la multiplicidad y el regreso a la unidad final. (13:125)

Además aparece el número tres, como la cantidad de vueltas que Juan Girador da alrededor de algo o alguien para hechizarlo:

Una... dos... tres vueltas dio el jinete en torno a las fortalezas, torres, edificaciones de la ciudad de Chitutul que el sol iluminaba, y seguro ya de que todo cuanto había en ella era suyo, invitó a los que le acompañaban a seguir adelante. (7:66-67)

El Diccionario de símbolos, de la misma autora, afirma sobre el significado del tres:

La multiplicidad; el poder creativo; el crecimiento; movimiento de avance que supera la dualidad; expresión; síntesis. “El tres es el primer número para el que la palabra 'todo' ha sido asignada” y “La tríada es el número del todo por cuanto contiene un principio, un medio y un fin” (Aristóteles). El “poder del tres” es universal y representa la naturaleza tripartita del mundo como cielo, tierra y aguas; es el hombre como alma, cuerpo y espíritu; nacimiento, vida y muerte; principio, mitad y fin; pasado, presente y futuro; las tres fases de la luna, etc. (13:125)

Se mencionan varios colores: el negro, el rojo, el verde, el amarillo y el blanco, en la cultura maya, representan los cuatro puntos cardinales:

Las manos hábiles de su sombra, dedos y dedos de tiniebla, ataron hilos a las patitas de aquellas moscas. Hilos rojos a las patitas de las moscas verdes, hilos blancos a las patitas de las moscas negras, hilos amarillos a las patitas de las moscas de sangre. (7:70)

De acuerdo al Diccionario de símbolos, el negro está al norte y representa la noche y el duelo; el rojo se encuentra al sur y representa el día con su júbilo y la fertilidad; al amarillo le corresponde al oeste en donde se encuentra el sol poniente; al blanco le toca el este y representa lo sagrado. El verde está al centro, como ya se ha referido en *Pórtico*, es ambivalente y puede representar tanto la vida como la muerte.

Otro de los elementos es el envoltorio que Juan Girador y luego su hijo Giraluz, utilizan como escapulario; y finalmente, aparecen ya específicos, los cuatro puntos cardinales como parte del triunfo de los cuatro giradores:

Atados por la cintura con las cuerdas que amarraron a la punta del tronco, se lanzaron al vacío a volar como aves, a girar como astros. Al Norte y al Sur, los mellizos de carne y sombra, hijos de Xiu y el envoltijo hecho con las tiras del pellejo de su padre; al Este, el hijo del muerto y la jorobada y al Oeste, en traje de estrellas, el esqueleto de Juan Girador, feliz y dichoso por aquel vuelo triunfal. (7:73)

Al observar los diferentes colores de hilos llevados por las patas de las moscas y el giro de los cuatro seres en el palo volador, se conoce la referencia de los cuatro puntos cardinales, como menciona en una parte la *Leyenda de la mujer ceniza o los huipiles de fuego* contenida en los apéndices del libro *Cuentos y leyendas*:

Ni los maravillosos huipiles de Tamahú, en los que siempre van combinados cuatro colores, los cuatro puntos cardinales, (6:447)

Género literario:

Este texto es de corta extensión, necesita una vasta imaginación del escritor, la trama se soluciona rápidamente, aunque el tiempo transcurrido en la narración es largo, los

acontecimientos contados se desarrollan en un corto periodo y relata una sola situación, por lo tanto se puede decir que pertenece al género del cuento.

Realidad y ficción:

Del aspecto de la realidad, Juan Girador nos muestra tanto el paisaje natural (en el inicio del cuento), como la ciudad y sus ambientes; principalmente da a conocer las situaciones sociales de los personajes:

Esa mañana, los niños famélicos de una barriada de la ciudad comieron pan caliente y a volverse locos los comerciantes y la policía con la misteriosa desaparición de ropas, medicinas, zapatos, sombreros, herramientas, todo lo que sustraía para los necesitados, mediante la magia de las tres vueltas, Juan Girador. (7:65)

En lo referente a la ficción en el relato, se aprecian grandes situaciones mágicas: el poder de Juan Girador utilizado para ayudar a los demás; los augures de Xiu; el nacimiento de los hijos de Juan Girador:

Así lo hizo la poderosa señora de Chitutul y de su vientre estéril, bajo el signo de la luna grande, rueda que giraba entre las nubes, nació un varón que expuesto al sol se vio que venía acompañado de un hermano mellizo, la sombra de su cuerpo. (7:68-69)

la forma como los hijos encuentran el esqueleto de su padre:

Los insectos se alejaban con ruido de telar, cada una con un hilo en la patita, formando una cortina de colores.

Las moscas que volaban adelante, giraron y tras ellas, en filas de colores, todas la demás. Vuelta y vuelta, arcoiris convertido en trompo, sobre lo que parecía una estrella y era un esqueleto. (7:70)

y finalmente, la manera en que logran subir y girar en el Palo Volador:

Xiu y la corcovada siguen con sus cabezas de montañas inmóviles, vueltas hacia lo alto, el vuelo de los que desde entonces no volvieron a la tierra y se ocupan de hacer girar los astros. (7:73)

5.1.6. Quincajú

En este texto, se cuenta la historia de un hombre quien abandona su oficio de guía de los muertos, con el deseo de servir a la Diosa de la Palomas Ausentes y eso lo lleva a hacer un recorrido cruzando diferentes peligros, sin embargo, el relato no queda concluido, pues no se llega a saber con exactitud lo sucedido con el personaje principal.

Título: Quincajú

Semántico: significado

Quincajú: sustantivo propio, designa el nombre de un individuo específico.

Sobre el significado de este nombre el mismo Asturias en el relato explica:

Quincajú, como le llamaban por haber nacido en una región famosa por sus ojos mieleros, los más grandes y feroces borrachos, porque se embriagaban con miel y matan con sus garras empapadas en dulzura, y también famosa por sus templos y juegos de pelota. (7:80)

En cuanto a la ortografía utilizada en este nombre Jean-Philippe Barnabé, en la *Nota filológica preliminar* de la *Introducción* del libro *Cuentos y leyendas*, escribe lo siguiente:

El título merece una observación aparte. Para este nombre, y todas sus repeticiones en el transcurso del relato, adoptamos en definitiva --aunque no sin vacilación-- la ortografía de 1967, repetida de puño y letra del autor en la tapa de la libreta n° 22 del archivo (aunque ésta no contiene en realidad nada relacionado con este texto), y no, a pesar de nuestra preferencia por su sabor menos hispánico, la de D y de CA («Kinkajú»). Nos inspiró una simple (tal vez frágil) razón de simetría, o de homogeneidad: en la nota sobre «Cuculcán» contenida en el «Índice de modismos» de *Leyendas de Guatemala*, Asturias había explicado que «si se emplea al escribirlo la “c” y no la “k”, no es porque se desconozca que con la “k” se acerca más en español al sonido indígena “ku”, sino porque escrito así, con “c”, resulta más familiar en nuestra lengua». (6:XXXVI)

Morfológico: forma:

Los morfemas que componen este título pueden ser descritos de la siguiente manera:

Quincajú: nombre propio, con el cual se identifica el personaje principal de la historia.

Sintáctico: estructura

Quincajú: oración unimembre solamente con sujeto, tiene las características siguientes:

Quincajú: núcleo del sujeto

En la estructura del título se logra observar que el personaje principal es lo más importante de este relato, se aprecia la intervención del narrador, desde el principio del mismo:

(¡Oh, valientes que escucháis las historias de Quincajú, oíd la primera!) (7:77)

y más adelante:

(¡Oh, valientes que escucháis las historias de Quincajú! ¡Ésta es la primera y son cientos...!) (7:83)

Idea central:

En Quincajú se aprecia el deseo de superación de éste, al querer servir en un nivel superior del realizado al inicio, pero las circunstancias no se lo permiten:

--¡Ah, si pudiera entrar al servicio de la Diosa de las Palomas de la Ausencia, la sagrada Ixmucané, dejaría este encaminar y encaminar desaparecidos hasta la encrucijada de los cuatro caminos, donde los dejo, después de señalarles el buen sendero, el camino por donde no han de perderse, y de advertirles que no están muertos, que sólo han desaparecido del mundo de los vivos! (...).

Y mientras hablaba, las cavidades naranjas de sus ojos se llenaban de agua, rotas las alcantarillas de sus lagrimales. (7:77-78)

Época literaria:

Sobre este texto en la *Nota filológica preliminar*, escrita por Jean-Philippe Barnabé, de la *Introducción* del libro *Cuentos y leyendas* dice lo siguiente:

«Quincajú» apareció inicialmente en *Cuadernos Americanos* (n° 100, julio-octubre de 1958, pp. 528-536) (CA). En el archivo BN se encuentra un conjunto de doce folios mecanografiados (cuatro de ellos de formato algo mayor que el resto, ya que resultan de operaciones de «collage»), con una versión completa del cuento, sin ninguna corrección, fechada al final «Buenos Aires, 19-30-VI-57» (D). (6:XXXVI)

Por lo anterior, se sabe que este relato se escribió en el año cincuenta y siete, cuando aún era influido por los movimientos literarios de los años 20 y 30, los que aprovechó para crear un mundo lleno de situaciones mágicas.

Asunto literario:

Aquí se puede apreciar rituales funerarios, el calendario indígena e Ixmucané, como uno de los personajes, aparecidos en el *Popol Vuh*, el asunto literario es el conocimiento de Asturias sobre este libro sagrado de los quichés y las tradiciones existentes en los pueblos de Guatemala.

En la entrevista que Luis Hars le hizo a Miguel Ángel Asturias, éste menciona acerca de escribir y contar lo siguiente:

Creo que para todos nosotros escribir es una cuestión de pasar por cierto tipo de experiencia... Entre los indios existe una creencia en el Gran Lengua. El Gran Lengua es el vocero de la tribu. Y en cierto modo eso es lo que yo he sido: el vocero de mi tribu. (23:127)

En la nota explicativa de este relato, Mario Roberto Morales, en el libro *Cuentos y Leyendas* dice lo siguiente:

Desafiando los órdenes establecidos, el personaje de esta historia evoca los viajes iniciáticos de los héroes culturales y también algunas historias del *Popol Vuh* en que los personajes buscan afanosamente ingresar en ámbitos prohibidos, como Xibalbá, para --como Quetzalcóatl-- rescatar memoria y sentido de sí mismos. (6:318)

Aspecto económico:

Aunque no se percibe en forma directa, un sistema monetario específico, aparece este aspecto en el inicio del relato, cuando el personaje principal hace un listado de los trabajos realizados por las personas:

Desaparecí del mundo, no porque haya muerto, hubiera sido mejor, sino porque ni me ven, ni me oyen, ni me sienten, como ven, oyen y sienten a los que hachan, aserran, cocinan, construyen, hornean, muelen, cargan, siembran, podan, curan, tejen, escriben, miden, pintan, pesan, esculpen, cantan y trabajan la pluma. (7:77)

Se nota, más adelante, en el texto al referirse a un personaje por su oficio:

Un pastor de cabras con las pupilas como granizos negros, contó que asomado el día se la había pintado y despintado de los ojos un hombre que le preguntó por dónde quedaba la Puerta de los Calendarios... (...).

Nadie tuvo duda, Quincajú fue el que preguntó al cabrero por dónde quedaba la Puerta de los Calendarios, (7:80)

Narrador:

Se puede distinguir, a lo largo del relato, un narrador de tipo omnisciente, conoce los sentimientos y deseos más íntimos de los personajes:

¡Desapareció el desaparecedor...! ¡Desapareció el desaparecedor Quincajú!... lloraban los ayudantes, arremolinados en su tristeza alegre de ser uno de ellos el que lo sustituiría, pero aunque toda la ciudad le lloraba recordando sus virtudes y el defecto de su afición a las bebidas rituales, Quincajú estaba contento de haber desaparecido de Panpetac, donde, antes de su desaparición, era ya un honorable desaparecido, por su función de acompañar a los que desaparecía y por su edad, pues los muy viejos, todos los que superan su tiempo, van siendo como desaparecidos entre los vivos. (7:80)

Sin embargo, al final del relato, en un pequeño párrafo, existe el narrador protagonista indicando parte de lo que le ha sucedido:

Los pies entre las piedras no echan raíces. Entre las piedras y la cal y las arenas. Por eso pude escapar de Panpetac. Nadie puede irse de las ciudades vegetales. Y por eso me voy de aquí con sólo sacudir mis tobillos sucios de arena húmeda, ahora que los cangrejos y las arañas empiezan a considerar mis dedos parte de su anatomía. Tengo el cuerpo de fuera. El río me amontonó todo el cuerpo afuera. Nada me dejó dentro. Y allí pudo caber la muerte que ya empezaba a traer sus colchas de sueño. ¡Luceros! ¡Luceros lanares con titilar de balido! ¡Voy contra vientos y luceros...! (7:87)

Existen varias interrupciones de la historia, por parte del narrador, para darle fuerza al papel del personaje principal, van intercaladas con el texto:

--¡Puedo más que el tigre! ¡Te salvaré con mi canto! Escóndete más adentro para que no te huela, y mis aliadas son dos veces el número de estrellas que hay en el cielo, sólo que convertidas en gotas de agua.

La presencia arrolladora del felino que penetró en la cueva de un salto (¡Ah, cómo liberar su furia de los barrotes de oro de su piel! ¡Oh, valientes que escucháis las historias de Quincajú!) no le dio tiempo a dudar del grillo, a preguntarse si el grillo podía o no salvarlo con su canto. Era su postrer esperanza. (7:82)

(¡Oh, valientes, no le miréis, oído! ¡No le miréis la cara pantanosa, oído!) (7:87)

Por lo anterior se puede decir que, la intervención del narrador es sumamente importante para el relato.

En la nota al texto en el libro *Cuentos y Leyendas* dice lo siguiente:

La historia queda «inconclusa» porque un narrador, que hace las veces de coro, advierte que ésta no es la única historia de Quincajú sino que hay cientos. (6:318)

Narración:

Tomando en cuenta lo descrito anteriormente, se aprecia la importancia de la narración en la historia; los sucesos ocurridos a lo largo de la misma, desde el deseo de Quincajú por servir a la diosa Ixmucané:

Luego se dijo, paladeándose la lengua de estropajo, gruesa, hormigosa, dulce de la miel de abejas nativas con que se daba sabor de rosicler a la bebida del rito de la desaparición, hecha con miel, corteza de árbol y agua no vista por mujer; se dijo, habló, movió su palabra:

(...). ¡Ah, si pudiera entrar al servicio de la Diosa de las Palomas de la Ausencia, la sagrada Ixmucané, si pudiera desandar todo lo caminado encaminando desaparecidos, que es la distancia que me separa de la Puerta de los Calendarios. (7:77-78)

La desaparición de Quincajú del lugar donde estaba con sus ayudantes:

Nadie volvió a saber de Quincajú. Desaparecido por desaparecido, prefirió desaparecer de Panpetac, sin acompañamiento de plañideras, sin música de flautas, sin sus ayudantes que entonces le hubieran servido de principales guidores. (7:79-80)

Y las experiencias de éste en el afán de encontrar el lugar al que debía de llegar para servir a la diosa, aunque nunca llega a saberse si lo logra o no.

Descripción:

A lo largo del texto existen algunas descripciones, por ejemplo:

El lecho de Quincajú todo revuelto. A juzgar por los movimientos que quedaron perdidos en las ropas de cama, vueltas y más vueltas, manotazos, estirones, despernancamientos, rodillas al pecho, pies a distancia, y por el desorden en que se encontraba la habitación, vajilla rota, muebles maltrechos, la batalla había sido horrorosa, pero no se inquietaron los ayudantes, contentándose con sonreír con sus dientes azules, porque sabían que esto pasaba cada vez que Quincajú luchaba con la serpiente de su borrachera ritual. (7:79)

Hay otras referidas al paisaje y la interrelación del personaje con ese ámbito:

Más adelante comió cañas dulces, en un valle profundo, al pie de las Montañas de Águilas Blancas, por sus picachos desnudos con apariencias de águilas, y bebió agua de coco y durmió al lado de su cuchillo de obsidiana, temeroso de los jaguares y los pumas que empezaban a rondar su olor. El miedo a los dientes y a las garras de las fieras le trituraba los huesos, cuando se desplomaba de cansancio, y lo hacía correr despavorido, trepar a los árboles, otear horizontes infinitos, saltar regatos, cuando recobraba las fuerzas husmeaba, presentía, oía en el viento la proximidad de los jaguares y los pumas. (7:81)

La descripción del puma, desesperado por romper el caparazón de lodo formado alrededor de Quincajú, y así poder comérselo:

Pero, el puma impaciente empezó a arrancarse los bigotes con las garras. El pompón de su cola llegaba hasta sus fauces y lo masticaba, embadurnado de saliva... sin encajarle mucho los dientes presa de la desesperación de no poderse mandar al estómago, con el hambre que tenía, aquella vianda tan apetecible. Sus pupilas, brillantes como almendrones, paseaban por el cielo lavado. Ni una nube. (7:84)

Diálogo:

Mucho del relato se sustenta en el diálogo directo entre los personajes, como la conversación existente entre un grillo y Quincajú:

--¡Quincajú, no tengas miedo --oyó que le dijo el grillo--yo puedo más que el tigre!
Escóndete más adentro para que no te huela y me comprometo a salvarte... (7:81)

el grillo y el tigre que perseguía a Quincajú:

--¡Grillóóóó! --rugió el tigre --callas o te aplasto...
--¡O te aplasto yo a ti! --chirrió el grillo con aire festivo.
--¿Tú a mí? (7:82)

También existe el diálogo indirecto libre como se ilustra a continuación:

Un pastor de cabras con las pupilas como granizos negros, contó que asomado el día se le había pintado y despintado de los ojos un hombre que le preguntó por dónde quedaba la Puerta de los Calendarios. (7:80)

Personajes:

Quincajú: Encargado de guiar a los muertos al camino que los llevará al descanso, pero decide abandonar esto, para buscar entrar a un servicio superior.

Diosa de las Palomas de la Ausencia = Ixmucané: Personaje que actúa por ausencia y a quien Quincajú quiere servir:

la posibilidad de entrar al servicio de la divina Ixmucané, y no volver más a Panpetac.
(7:78)

Ayudantes de Quincajú: Hombres que lo ayudan en su trabajo y al no encontrarlo lo buscan, pero se alegran, pues uno de ellos ocupará su puesto.

lloraban los ayudantes, arremolinados en su tristeza alegre de ser uno de ellos el que lo sustituiría, (7:80)

Pastor de cabras: A éste, como ya se ha visto anteriormente, Quincajú le pregunta en dónde queda la Puerta de los Calendarios.

Tigre: Al querer comerse a Quincajú dentro de una cueva, queda enterrado por un derrumbe:

No alcanzó a huir esa noche. Un tigre lo sintió en una cueva. Se dio cuenta que estaba andando bajo tierra, porque sobre su cabeza todo se veía oscuro, sin estrellas.
(7:81)

Grillo: Dentro de la cueva le dice a Quincajú que lo ayudará a salvar la vida:

--¡Te salvaré! --le repetía el grillo, en su chirrido-- ¡Te salvaré! Yo puedo más que el tigre.

--¿Puedes más que el tigre, infeliz insecto?... --se indignó tanto contra el animalito, cuanto con él mismo que creyó que era el que se forjaba aquel lenguaje de esperanza, en la peor de las postrimerías de la muerte.

--¡Puedo más que el tigre! ¡Te salvaré con mi canto! Escóndete más adentro para que no te huelas, y mis aliadas son dos veces el número de estrellas que hay en el cielo, sólo que convertidas en gotas de agua. (7:82)

Puma: Otro felino el cual trata de comerse a Quincajú, cuando está atrapado dentro de una coraza de lodo, pero no lo logra, pues se le va entre el río y así Quincajú se salva:

No lo pudo evitar. Uno de sus manotazos precipitó la mole de barro con su presa adentro, por una ladera que daba a un río de veloz corriente y cauce profundo. Saltó elástico y dorado, con la velocidad del relámpago, pero no pudo atajarlo, trueno fue su bramido y cayó de lomo, con las piernas abiertas, juguete por unos momentos del caudal de agua que se llevó, se tragó a Quincajú, en lo que ya era algo así como su costra funeraria. Allá está el puma en la orilla, (7:85)

Gavilán: Ave, logra finalmente, arrancar el corazón de Quincajú de su lugar:

¡Tiuh...! ¡Tiuh...!, pasó un gavilán no muy grande. Quincajú pudo mover la cabeza para seguir su vuelo, contemplarlo en medio de la comba azul inmóvil, detenido, y caer como una sonda, preciso, carnicero, hacía la serpiente mojada del río, pero se desvió y al levantarse de nuevo, llevaba una perdiz herida en sus pequeñas garras.

--¡Gavilán! ¡Gavilancillo...!

¡Tiuh...! ¡Tiuh...!

--¡Gavilán, Gavilancillo, no es una perdiz la que llevas en tus garras sino mi corazón! (7:86)

Expresiones populares:

A pesar de que el escritor utiliza un lenguaje bastante culto a lo largo de este texto, se pueden encontrar algunas expresiones tales como: “estropajo”, “cueros de serpientes”, “construcciones de cal”, “techos de hojas de palmera”, “gallinero”, “brasas”, “encendieron una astilla de ocote que primero chirrió”, “el lecho de Quincajú”, “borrachera ritual”, “piedra pómez”, “Más adelante comió cañas dulces”, “bebió agua de coco y durmió al lado de su cuchillo de obsidiana”, “que su cráneo fuera aprovechado de panza de tamborcitos”, “mejor hubieras dejado que me manducara el tigre”, “pelambre mojada”, “alboreó el día”, “la tortugas de carne ceniza encerradas en el lujo de sus careyes”, “entre las piedras y la cal y las arenas”, “colchas”.

Palabras clave:

Una de las palabras más importantes aparecida en el texto, es desaparición; también servicio, en relación al deseo de Quincajú de llegar al país de la diosa Ixmucané; muerte, describe el terror del personaje a morir; así como cueva y agua.

Tomando en cuenta todas estas palabras, lo más importante en el texto es el deseo de sobrevivir.

Onomatopeya y aliteración:

En el texto aparecen las onomatopeyas del sonido de animales vistos por Quincajú, primero el grillo, con la expresión ¡Riii...!, representa el sonido de este animal y, casi al final, el gavilán, con ¡Tiuh...! para dar la sensación del ruido que hace. Además, se tiene la onomatopeya del llamado de los ayudantes a Quincajú:

--¡Quincajúúúú!... ¡Quincajúúúú!... (7:79)

También se pueden encontrar aliteraciones a lo largo del relato, como la siguiente, donde la repetición del sonido *s* y *l*, crea la sensación de un suave lamento:

A mí, sólo cuando desaparece alguien de la familia me llaman y aparezco en las casas con espanto, como si se apareciera la imagen de la desaparición, y ni por eso me ven, por contemplar al otro desaparecido, al que yo vengo a llevarme, y si les hablo me oyen sin oírme, por escuchar los lamentos o las pérdidas de palabras, en los caminos del oído, del que me trajo en mala hora a casa, y si alguna vez les abrazo, los brazos dan consuelo, no me sienten, igual que si los abrazara un funcionario... (7:77)

Más adelante, se tiene la repetición del sonido *r*, *m* y *n*, dan la sensación de movimiento:

El lecho de Quincajú todo revuelto. A juzgar por los movimientos que quedaron perdidos en las ropas de cama, vueltas y más vueltas, manotazos, estirones, despernancamientos, rodillas al pecho, pies a distancia, y por el desorden en que se encontraba la habitación, vajilla rota, muebles maltrechos, la batalla había sido horrorosa, pero no se inquietaron los ayudantes, contentándose con sonreír con sus dientes azules, porque sabían que esto pasaba cada vez que Quincajú luchaba con la serpiente de su borrachera ritual. (7:79)

Posteriormente aparece la repetición del sonido *r*; en este caso, puede transmitir el terror a la muerte sentido por el personaje:

Morir. Morir. No, era horroroso, saber que iba a morir. ¿Por qué no lo dejaban así como estaba, y enterrado, desaparecido a medias, pero en vías de desaparecer por completo?

Empezó a llorar, pero pronto se dio cuenta que con sus lágrimas iba a humedecer la cáscara de su caparazón y que por allí podía empezar a banquetearse el puma. (7:84)

Casi al final la repetición de los sonidos *r* y *s*, dan la sensación de un movimiento suave y tranquilo:

Agotado, sin memoria, vacío, tuvo la sensación de volver a ser Quincajú por la gratitud que se prendió a su pecho como una enredadera a su respiración. A alguien tenía que agradecer el no haber muerto, el poder desaparecer, así, por consunción. A alguien... y a la vista del cielo, el gran varioloso de oro, las miríadas de estrellas fulgurantes le recordaron que había salvado de perecer ahogado en el fondo del río, por la premura con que las gotitas de agua deshicieron la caparazón de lodo que lo encerraba, y que antes había escapado de terminar triturado entre las mandíbulas del puma, porque esas mismas gotitas no habían acudido a los llamados de la fiera que rugía con un rugido vertebrado y profundo, para que las nubes creyeran que era el trueno y corrieran a poner al rayo las sábanas calientes de la lluvia. (7:85-86)

Personificación:

Está en los animales que encuentra Quincajú en su recorrido, pues tienen la facultad de hablar con él:

--¡Quincajú, no tengas miedo --oyó que le dijo el grillo-- yo puedo más que el tigre! Escóndete más adentro para que no te huela y me comprometo a salvarte... (7:81)

--¿Quién me golpea? --preguntó Quincajú, metido en su coraza de lodo vuelto piedra.

--¡Cómo quién te golpea...! --y en la voz creyó reconocer al tigre, pero el tigre había muerto aplastado por la cueva que sostenía el canto del grillo.

--Sí, no sé quién me golpea.

--¡Pues debías saberlo! --y al oír por segunda vez el bramido más dorado que el del tigre, se dio cuenta que era un puma. (7:83)

Simbología:

Entre los diferentes símbolos aparecidos en el relato, surge el color azul, identificado por el autor como un color funerario:

--¡Ah, si la divina Ixmucané, Diosa de las Palomas de la Ausencia, me permitiera quedar a sus servicios --se iba repitiendo Quincajú--, pero para eso me tengo que despintar las uñas y los dientes azules!

Todo lo hizo. No parecía despintarse, sino irse pintando de blanco, a medida que raspaba con la piedra pómez el color de duelo de sus uñas y sus dientes. ¡No más arañes azules de Quincajú! ¡No más risas azules de Quincajú!

Quedó tan satisfecho de su trabajo que no se conocía con las uñas y los dientes blancos, como las uñas y los dientes del maíz blanco. (7:80-81)

Se aprecia el símbolo de la paloma, como un elemento de la diosa Ixmucané:

--¡Ah, si la divina Ixmucané, Diosa de las Palomas de la Ausencia, me permitiera quedar a sus servicios --se iba repitiendo Quincajú--, (7:80)

Sobre las “palomas blancas” en el *Índice alfabético de modismos y frases alegóricas*, en *Leyendas de Guatemala*, de Miguel Ángel Asturias, dice lo siguiente:

Probablemente el ave-símbolo de *Xmucane*, *Atit* o Antigua Ocultadora. (6:55)

En el Diccionario de símbolos, de Joan California Cooper, aparece lo referente a la paloma o pichón de la siguiente manera:

El espíritu vital; el alma; el tránsito de un estado o mundo a otro; el espíritu de la luz; castidad (aunque en algunas tradiciones es la lascivia); inocencia; suavidad; paz. Las palomas están consagradas a todas las Grandes Madres y Reinas de los Cielos; representan la feminidad y la maternidad; dos palomas suelen acompañar a la Diosa Madre. (13:136)

Aparece la cueva, que puede representar el entrar a un mundo diferente, puede referirse a Xibalbá:

Y corrió a esconderse a lo más hondo de la cueva, por donde se oía caer en cascada un inmenso río subterráneo. (7:82)

De Xibalba el índice, de *Leyendas de Guatemala*, ya mencionado dice:

Lugar de la desaparición, del desvanecimiento, de los muertos. (6:56)

Sobre la caverna o cueva el Diccionario de símbolos, de Joan California Cooper, refiere:

“Un símbolo del universo” (Porfirio); *omphalos*; el centro del mundo; el corazón; el lugar de unión del yo y el ego; el punto de encuentro de lo divino y lo humano, de ahí que todos los dioses que mueren y los salvadores nazcan en cuevas; conocimiento esotérico interior; lo oculto; lugar de la iniciación y del segundo nacimiento. (13:44-45)

Después aparece el agua, un símbolo de vida y salva a Quincajú de morir:

El grillo se lo anunció. Millares de gotitas de agua, tantas como estrellas hay en el cielo, te salvarán. Y se había cumplido. No vinieron en forma de lluvia. Se unieron hasta convertirse en láminas para ocultarlo en el fondo de un río. (7:86)

Sobre ésta el Diccionario de símbolos, de la misma autora, indica:

Las aguas son la fuente de todas las potencialidades de la existencia; el origen y el final de todas las cosas del universo; lo indiferenciado; lo no manifiesto; la forma primera de la materia, “el líquido de la verificación entera” (Platón). Todas las aguas son símbolo de la Gran Madre y están asociadas al nacimiento, el principio femenino, útero universal, la *prima materia*, las aguas de la fertilidad y del frescor y la fuente de la vida. El agua es el equivalente líquido de la luz. Las aguas son también comparables con el flujo continuo del mundo manifiesto, con la inconsciencia y el olvido; cumplen siempre la función de disolver, abolir, purificar, lavar y regenerar; están asociadas a la humedad, al movimiento circulatorio de la sangre y a la savia de la vida en oposición a la sequedad y la condición estática de la muerte; revitalizan e infunden nueva vida, de ahí el bautismo de agua o sangre de las religiones iniciáticas en las que el agua o la sangre también lavan la vida anterior y santifican la nueva. (13:11)

Género literario:

Este es un relato de tipo narrativo, de poca extensión, contiene una sola situación desarrollada en un corto periodo de tiempo, la trama se soluciona rápidamente y tiene un solo estímulo emocional, por lo tanto se puede ubicar como un cuento.

Realidad y ficción:

En lo relativo a la realidad es el ámbito, lo apreciado a través de las descripciones de

Asturias:

No lo pudo evitar. Uno de sus manotazos precipitó la mole de barro con su presa adentro, por una ladera que daba a un río de veloz corriente y cauce profundo. Saltó, elástico y dorado, con la velocidad del relámpago, pero no pudo atajarlo, trueno fue su bramido y cayó de lomo, con las piernas abiertas, juguete por unos momentos del caudal del agua que se llevó, se tragó a Quincajú, en lo que ya era algo así como su costra funeraria. (7:85)

se percibe también lo arraigado del vicio que el personaje principal tiene de las bebidas alcohólicas (“rituales”) y, finalmente, lo provocado en el personaje por la cercanía de la muerte y el alivio causado al haberse salvado de ser devorado por los felinos deseosos de comérselo:

Agotado, sin memoria, vacío, tuvo la sensación de volver a ser Quincajú por la gratitud que se prendió a su pecho como una enredadera a su respiración. A alguien tenía que agradecer el no haber muerto, el poder desaparecer, así, por consunción. (7:85)

Concerniente a la ficción en todo el relato, se aprecia una gran cantidad de elementos mágicos relacionados con la muerte, como el acompañamiento de Quincajú a los fallecidos

hacia la encrucijada de los cuatro caminos, para indicarles el camino correcto que debían seguir:

--¡Ah, si pudiera entrar al servicio de la Diosa de las Palomas de la Ausencia, la sagrada Ixmucané, dejaría este encaminar y encaminar desaparecidos hasta la encrucijada de los cuatro caminos, donde los dejo, después de señalarles el buen sendero, el camino por donde no han de perderse, y de advertirles que no están muertos, que sólo han desaparecido del mundo de los vivos! (7:77-78)

la forma en que Quincajú aparece y desaparece frente al pastor de cabras, la forma de conversar el grillo y el tigre; y el personaje principal con el grillo y el puma:

--¿Quién me golpea? --preguntó Quincajú, metido en su coraza de lodo vuelto piedra.
--¡Cómo quién te golpea...! --y en la voz creyó reconocer al tigre, pero el tigre había muerto aplastado por la cueva (7:83)

5.1.7. Leyenda de las tablillas que cantan

Esta leyenda refiere la historia de un poeta concursante, por última vez, en un certamen de poesía y, al fin, gana con una poesía entorno a la guerra entre la tormenta y los grandes árboles, pero al llegar a recibir el reconocimiento por su creación, un personaje se acerca, sopla la tablilla donde tenía escrita su obra y la borra, obligándolo a echarla al fuego del volcán, como si nunca la hubiera escrito.

Título: Leyenda de las tablillas que cantan

Semántico: significado

Leyenda: sustantivo común, se refiere a un género literario.

De: preposición, en este caso está dirigiendo la atención hacia algo.

Las: artículo determinante, se refiere a algunas cosas específicas.

Tablillas: sustantivo común, identifica algunos objetos. El Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española define esta palabra como:

Tabla pequeña en que se fijan anuncios. Pequeña placa barnizada o encerada en que antiguamente se escribía con un punzón. (14:2120)

En el relato se refiere a pequeñas tablas pintadas con poesía, en su superficie, y se presentan a un certamen literario.

Que: conjunción, en este caso sirve para unir el objeto con la cualidad que se le asigne.

Cantan: verbo en tiempo presente y modo indicativo, designa la cualidad que tienen los objetos mencionados en la narración:

...tablillas cubiertas de símbolos y signos pintados para el canto y el baile, y depositadas allí, antes del alba, anónimamente, por los Mascadores de Luna que llegaban de los bosques, sin dar la cara, sin dejar huellas, urgidos, cautelosos, arropados en ligero ripio de neblina.

Distribuidas las tablillas, poemas para cantar y bailar, que apenas eran fragmentos de la estera de palabras sin precio: himnos a los dioses en los templos, cantos de guerra en las fortalezas, canciones floridas en las casas, (7:91)

Morfológico: forma

Los morfemas de este título pueden ser descritos de la siguiente manera:

Leyenda: Es un sustantivo en número singular, se refiere únicamente a la narración que se presenta en el texto analizado.

De: Es una preposición invariable, al no poder quitársele ni agregársele otro morfema.

Las: Designa varios objetos de género femenino y número plural, se refiere en este caso, a unas tablillas pintadas con poesía en la superficie.

Tablillas: En número plural, se refiere a varios objetos con similares características, aquí indican que tienen poesía escrita con símbolos de colores dibujados en ellas.

Que: Es una conjunción invariable, por no poder quitársele ni agregársele ningún morfema.

Cantan: Verbo en tiempo presente, modo indicativo, tercera persona del plural y voz activa.

Indica la cualidad poética y musical que tienen las tablillas para transmitir los sentimientos del poeta.

Sintáctico: estructura

Leyenda de las tablillas que cantan: oración unimembre, solamente con sujeto, sus diferentes partes funcionan de la siguiente manera:

Leyenda: núcleo del sujeto.

De las tablillas: modificador indirecto, donde el término es la palabra tablillas.

Que cantan: modificador indirecto, el término es la palabra cantan.

Al observar la estructura del título se logra percibir el género indicado, lo más importante de este relato y luego los objetos con la cualidad que les designa el verbo, la narración se desarrolla alrededor de éstos objetos con sus cualidades.

Idea central:

En la Leyenda de las tablillas que cantan se aprecia a un artista con el deseo de ganar el último certamen poético al que tenía derecho de participar:

Utuquel, Mascador de Luna, lluvia de pelo verde, máscara muerta de esponja de luciérnagas, participaba por última vez en el certamen de las tablillas que cantan... Ahora bajaba Utuquel por última vez a desafiar a los murciélagos. Era su séptima lunación. (7:94)

Sin embargo, cuando parece haberlo conseguido, es anulado por alguien poderoso a través de medios mágicos:

Uno de los caudillos, el Caudillo Jefe de la Fortaleza Espejeante, borró con su soplo lo que Utuquel --el poeta-- había escrito en la tablilla premiada, y la fiesta fue desolación, ceniza de eclipse el plenilunio, silencio el canto, y se arrastraron por el polvo las banderas de piel de tigre, las sombras pestañudas de los árboles, los dedos de las flores, los panales de miel, la estera de palabras sin precio, y de la Fortaleza de Espejos, repentinamente apagados, salió Utuquel --el poeta-- con su tablilla en blanco condenado a depositarla en lo más alto de uno de los volcanes. (7:98-99)

La frustración del poeta, como creador, al serle quitada su obra se desarrolla a lo largo de esta historia.

Época literaria:

En el artículo de Jean-Phillipe Barnabé, titulado *La escritura de la leyenda asturiana: fragmentos de un historial*, dice lo siguiente:

El cuaderno n° 26 contiene más que nada material de trabajo sobre *Clarivigilia primaveral*, pero en el seno de éste se inserta, en los folios 73 a 57 vr (en páginas numeradas de 1 a 34 por Asturias), con una caligrafía de difícil lectura, y muchas tachaduras, lo que tiene todos los visos de representar una primera redacción de la «Leyenda de las tablillas que cantan». A pesar de ser bastante diferentes de las del texto definitivo, las líneas iniciales (a las que antepone la mención «Leyenda de Guatemala» y la fecha «31 de enero de 1965») imponen ya una respiración amplia, un ritmo de versículo: (6:503)

Por lo anterior se deduce que esta leyenda se escribió alrededor de los años sesenta, donde Asturias aprovechó para sus escritos, los movimientos literarios en boga en la ciudad de París en las décadas de los veinte y treinta.

Asunto literario:

El asunto literario relacionado con esta narración, son los certámenes literarios efectuados, tanto en el país como en otros lugares, para premiar la creación poética de los artistas. En la nota referente a este texto aparece en el libro *Cuentos y Leyendas*, lo siguiente:

Evocando quizás algunos poemas nahuas referidos a los certámenes poéticos en el marco de las «guerras floridas», Asturias construye en este relato una metáfora de las preocupaciones estéticas de las vanguardias artísticas, a saber: la apropiación de la cultura popular por parte de los elementos letrados, y el contrapunto que significaban las nuevas escuelas poéticas frente a la tradición establecida. La libertad del artista y los subterfugios de que se vale para ejercerla vuelven a ser tema de reflexión, esta vez en las enrarecidas atmósferas de la magia. (6:318)

En un ensayo acerca de la publicación de libros de autores jóvenes titulado *¿Quién editará a los jóvenes?* Asturias, menciona algo relacionado con los certámenes:

Frente a esta situación quedan, como recursos, las ediciones por cuenta del autor, las ediciones de Universidades, Ateneos, Gobiernos, y los premios literarios... Aunque no se lo crean los libros por cuenta de autor son siempre una tragedia.

Quedan, como recursos para dar salida a los noveles, las ediciones de Universidades, Ateneos, Gobiernos y los premios literarios. En lo que toca a las primeras, si se trata de autores muy renovadores de la poesía o de la prosa, las puertas les están cerradas. En lo que toca a las ediciones de los Gobiernos, o libros con sello oficial, tienen algo que no gustan a los lectores, que le quitan valor a la obra.

Esto quizá es sumamente subjetivo, pero es así. Y en lo que se relaciona con los premios literarios, aunque han ido aumentándose, no son todavía bastantes. Y he aquí, por otra parte, lo paradójico: a medida que se aumentan pierden importancia, y entonces el público se desinteresa por los autores premiados. (8:99-100)

En esta leyenda lo relativo al Palo Volador, se aprecia con mayor claridad, en versiones anteriores, como las que menciona Jean-Phillipe Barnabé en un artículo titulado *La escritura de la leyenda asturiana: fragmentos de un historial*, menciona que el protagonista, sin una identidad específica, rechaza el premio recibido y por lo tanto:

Es entonces apresado, sus manos atadas, mientras que los sacerdotes le anuncian que «por su rechazo, el cielo quemaría las ciudades». Su castigo consiste en ser soldado, con las manos atadas a las espaldas, desde lo alto del Palo Volador: «si

volaba, se convertiría en pájaro y si no, moriría al estrellarse en la tierra» (f. 59v). Para sorpresa y beneplácito general, levanta vuelo, «y desde entonces», concluye el narrador con la clásica explicación etiológica de tantos relatos de índole mitológica, «los poetas se vuelven pájaros, al morir» (f. 58r). (6:503)

Existe otra versión en la que no se sabe, a ciencia cierta, lo sucedido con el poeta, Asturias le da un tratamiento similar a Juan Girador que hace girar los astros:

¿Voló? ¿Se estrelló?

Algunos lo vieron pasar como una esmeralda. Lo sostenía el cielo. Una esmeralda alada que cantaba. Otros siguieron su caída, hasta hacerse pedazos en algún sitio lejano. El viejo de los indicios se quitó la piedra del tobillo, su amigo había dejado de sufrir, y entre los trajes espejeantes de los sacerdotes, se hizo humo. A los cantores-hacedores-del-alba, los que llevan las nubecillas, como tablillas blancas a los volcanes, se añadía, y así fue pintado en los libros, el poeta-pájaro-cantor, esmeralda emplumada de oro que da vueltas alrededor del sol. (6:506)

Aspecto económico:

Se encuentra aquí una referencia al robo, de creación literaria; puede decirse que cuando existe este concepto, también existe la idea de propiedad, aunque solamente se puede tener en un sistema económico establecido:

--Crear es robar... --se decía Utuquel en voz alta para poner de su parte, al aceptar su condición de humilde artista robar de cosas sabidas y olvidadas, a los visibles invisibles agoreros que en alguna parte celebraban consejo para calificar las tablillas--. Crear es robar, robar aquí, robar allá, robar en todas partes en grande y en pequeño, cuanto se necesita para la obra de arte. No hay, no existe, obra propia ni o-ri-gi-nal --enfaticó, en los juegos de pelota había oído a los murciélagos censurar a los Mascadores de Luna que creían encabezar escuelas poéticas originales--, (...). Los dioses confesaron a qué hora y en qué lugar robaron, como tacuatzines, la sustancia empleada para crear al hombre, pero se guardaron de decir dónde robaron todo lo que les sirvió para crear el mundo. (7:94-95)

Aunque no aparece descrito ningún sistema monetario en el relato, se aprecian diversas capas sociales: los poetas, los guerreros, los encargados de la premiación de los poetas, los simples ciudadanos del pueblo e incluso, se hace referencia del oficio de alfarero:

Su canto a los animales inimaginables que modelan los alfareros para combatir el hastío doméstico, tablilla que depositó en el quicio de una de las casas. (7:95)

¿Por qué no escogieron los Murciélagos del Baño de Leche, su canción a los animales inimaginables, creados por la fantasía de los alfareros para conjurar el hastío doméstico? sería el feliz endiosado. (7:97)

Narrador:

En esta leyenda predomina el narrador omnisciente, conoce todo de los personajes, incluso sus más mínimos pensamientos y sentimientos:

Ahora bajaba Utuquel por última vez a desafiar a los murciélagos. Era su séptima lunación. Pececillos íntimos le bebían los pies en los regatos. Iba acercándose a los templos, a las fortalezas, a las casas, oculta la faz en su máscara luctuosa de esponja de luciérnagas, sus hombros llovidos de cabellos verdes, las manos entregadas a la sal del llanto, desolado, presintiendo su derrota definitiva y la befa del sacrificio fingido. (7:94)

No le conocían, pero qué podía esperar Utuquel de esta séptima y para él última lunación, sino anatema y fuego. Quemarían sus cantos. Su canto a los minerales alucinados, fosforescentes, que recorren los espacios celestes, tablilla que dejó en el templo del Dios de la Lluvia. Su canto a los vegetales fantasmas, árboles que fingen esqueletos de rarísimos guerreros en lucha contra la tempestad, tablilla que dejó en una de las fortalezas. Su canto a los animales inimaginables que modelan los alfareros para combatir el hastío doméstico, tablilla que depositó en el quicio de una de las casas. (7:95)

Narración:

Esta técnica predomina en el texto, pues se va narrando la manera en la cual el personaje principal deja sus poemas en las puertas y la forma de elección de sus poemas, a pesar del desacuerdo de los jueces:

Utuquel rompió jaulas de pestañas convertidas por el sueño en trampas de pelo fino, luchando con sus párpados, vientres de arañas panzonas, en el desvelo buscador, obsesivo, adivinatorio, hasta encontrar la posibilidad de la figura en movimiento, del símbolo preso en la cárcel del glifo y el suelto en los ojos del aire, de la nueva poesía, vuelo de mariposas, respiración de mariposas, sobre nudos de serpientes solemnes, del poema que dejaría de ser niebla dormida en signos petrificados, para transformarse en lluvia de mitos y constelaciones. (7:95)

El poema, al ser premiado, es borrado por el Jefe de la Fortaleza Espejeante y cómo Utuquel tiene que resignarse a esto:

Uno de los caudillos, el Caudillo Jefe de la Fortaleza Espejeante, borró con su sopro lo que Utuquel --el poeta-- había escrito en la tablilla premiada, y la fiesta fue desolación, ceniza de eclipse el plenilunio, silencio el canto, (...), salió Utuquel --el poeta-- con su tablilla en blanco condenado a depositarla en lo más alto de uno de los volcanes. (7:98-99)

Descripción:

Aunque hay diferentes descripciones de los lugares donde se depositaban las tablillas con poesías, del paisaje que rodeaba a los personajes, de los templos donde se hacían las premiaciones, quizá la descripción más interesante es en donde cobra vida el poema de

Utuquel:

Perdido, sonámbulo, sin peso, sin pies como la luna, Utuquel se detuvo a escuchar su canto a los árboles-guerreros en lucha contra la tempestad.

Y no sólo el retumbo de las voces guerreras en la fortaleza de las grandes piedras redondas, pulidas, espejeantes, lúcidas, y el carambolear del eco, atabales y trompetas, detuvieron su paso, sino las imágenes surgidas de su canto, que los coros pintaban en el aire, la visión de gigantes carbonosos contra cielos de fuego. La tormenta avanzaba descuartizando ceibas, ahora sólo humo sobre la esparcida sangre de los quebrachos colorados, derribando palmeras y cicales de hojas convertidas en tenazas de alacranes iracundos, entre aguaceros de joyería huracanada y relámpagos que en un abrir y cerrar de ojos fosforescentes se tragaban cedros, guayacanes, madroños, liquidámbar, guachipilines, granadillos, conacastes, caobos, matilisguates, eucaliptos. ¡Utuquel! ¡Utuquel!, se gritaba el Mascador de Luna, horrorizado ante el espanto desencadenado por su canto envuelto en truenos. (7:96)

Diálogo:

El diálogo directo se percibe solamente en una ocasión en el relato, cuando los jueces critican el poema de Utuquel:

--¡Herejía! ¡Herejía...! --gritaban los agoreros en su baño de leche blanca--.
¡Herejía de baratista...! (7:95)

A continuación se ilustra un ejemplo del diálogo indirecto libre:

Todo volvía a ser distancia en los espejos. Plenilunio. Níqueles. Azogue. Gente que paseaba arduas ariscas de colas escarchadas, micoleones de pelo de alcanfor, mapaches con anteojeras de tiniebla, o discutía acaloradamente el escándalo de las nuevas escuelas poéticas, el canto a los árboles-guerreros premiado en la fortaleza espejeante. (7:97)

Personajes:

Utuquel: Poeta con la última oportunidad de participar en el certamen de poesía y lo logra ganar, pero uno de los que deben avivar la poesía le roba el honor de haber ganado:

El recién consagrado Flechador de Cantos de Guerra, sostenía en las dos manos, apoyándose sobre su pecho, la tablilla premiada, frente a los capitanes que entraban de uno en uno, se detenían y soplaban los signos pintados en ella, para avivar sus

colores, sus símbolos, su magia, su fuego inapagable, su poesía de espejos que al respirar cantaban.

Un repentino movimiento de oleaje entre los cientos, los miles de guerreros que llenaban la plaza turbó la ceremonia.

Uno de los caudillos, el Caudillo Jefe de la Fortaleza Espejeante, borró con su soplo lo que Utuquel --el poeta-- había escrito en la tablilla premiada, (7:98)

Murciélagos del Baño de Leche Blanca: Miembros del jurado, deciden a que poetas (denominados Mascadores de Luna en el texto) se les otorgan los premios por sus obras:

los Murciélagos del Baño de Leche Blanca, como llamaban a los visibles invisibles agoreros del jurado, (7:94)

Guerrero de los Cuatro Estandartes: Encargado de darle el premio a Utuquel:

La ceremonia se inició al llegar los caudillos. El más rico en plumajes, el más florido en heridas de combate, el engalanado Guerrero de los Cuatro Estandartes, se adelantó a saludar a Utuquel --el poeta--, dándole el nombre de Flechador de Cantos de Guerra y puso en sus manos el dardo de la noche adamantina. (7:98)

Caudillo Jefe de la Fortaleza Espejeante: Caudillo quien borra, con su soplo, la poesía escrita por Utuquel:

Uno de los caudillos, el Caudillo Jefe de la Fortaleza Espejeante, borró con su soplo lo que Utuquel --el poeta-- había escrito en la tablilla premiada, (7:98)

Expresiones populares:

A lo largo de la leyenda aparecen algunas expresiones tales como: “arropados”, “plumas de quetzal”, “blandones de ocote”, “polvo de tabaco”, “lunación”, “una tablilla de chocolate en forma de corazón”, “ceibas”, “quebrachos colorados”, “palmeras y cocales”, “cedros, guayacanes, madroños, liquidámbar, guachipilines, granadillos, conacastes, caobos, matilisguates, eucaliptos”, “iguanas”, “cábala”, “micoleones”, “luciérnagas”, “tambores de cara redonda”.

Palabras clave:

Entre las palabras más frecuentes en el relato, se tienen las referentes a los poemas, la poesía, el canto y las tablillas donde se escriben para el certamen, la noche y la luna en sus diversas manifestaciones, los poetas denominados “Mascadores de Luna”, los jueces

denominados “Murciélagos del Baño de Leche Blanca”, la última lunación referente a la última oportunidad (en este caso la séptima) que el personaje principal tiene para participar en el certamen. Al observar lo anterior se puede deducir que tanto el participar en un certamen literario, como el crear verdadera poesía es lo más importante en este texto.

Aliteración:

Se pueden encontrar varias aliteraciones, como la siguiente en la repetición de los sonidos *b, m, s, l y r*, dan la sensación del melodioso sonido, que pueden producir los poemas al punto de convertirse en una prosa poética:

Si la voz subía de uno de los templos alzados sobre zancos de pirámides, el Mascador de Luna, autor de la tablilla que cantaban, vestía de fiesta de maíz, se presentaba a los sacerdotes, astros de plumas asomados a las estructuras geométricas, y recibía de sus labios, entre pompas rituales, el nombre de consanguíneo de los Dioses, y de sus manos enguantadas en mazorcas de perlas, el collar de agua inmóvil, trenza de cristal de roca que ornaría su cuello de agujas refulgentes.

Si la voz subía de una de las fortalezas de granizo petrificado, el Mascador de Luna, autor del canto de guerra escogido para entonarlo en las atalayas aquella noche de luna grande, vestía luz de planeta joven, se presentaba a los guerreros, huracanes de plumas de quetzal, y recibía de sus labios, entre retumbar de atabales, el nombre de Flechador de Cantos de Guerra, y de sus manos teñidas de sangre de pitahaya, el dardo de la noche adamantina.

Pero, dónde encontrar el mando nacido de copales hablantes, de palabras que pegan las cosas...

Debe llevarlo, mandatario de arcoiris, el Mascador de Luna que oyó cantar su tablilla en luna de las casas de todos los días y todas las noches, construidas sobre colinas verdes. Allí, entre frutas de carne dulce, azote de chupamieles, humo de barrer sueños, cacao sanguinario, pájaros en jaulas y polvo de tabaco, Señor del Espejo que Cambia, y le entregarían Eminentes de Cabelleras de Colas de Alacrán, asida de las alas nerviosas, una paloma de plumón de espuma. (7:92)

También se puede apreciar la repetición de los sonidos *r, l y s*, dan la sensación del caminar lento, triste y silencioso de Utuquel:

Ahora bajaba Utuquel por última vez a desafiar a los murciélagos. Era su séptima lunación. Pececillos íntimos le bebían los pies en los regatos. Iba acercándose a los templos, a las fortalezas, a las casas, oculta la faz en su máscara luctuosa de esponja de luciérnagas, sus hombros llovidos de cabellos verdes, las manos entregadas a la sal del llanto, desolado, presintiendo su derrota definitiva y la befa del sacrificio fingido. (7:94)

salió Utuquel --el poeta-- con su tablilla en blanco condenado a depositarla en lo más alto de uno de los volcanes.

Y no sólo Utuquel, Mascador de Luna llovido de cabellos verdes, las manos entregadas a la sal del llanto, sino muchos son los poetas condenados a depositar nubecillas blancas en los cráteres de los volcanes, semillas de las que salen los colores que el sol le robó a la luna, valiéndose de la treta de la tablilla apagada, para formar el arco-iris. (7:99)

Personificación:

Aparece esta figura cuando cobra vida el poema de Utuquel y, tanto la tormenta como los árboles se enfrascan en una terrible lucha, que termina provocando el temor de éste, al punto de pensar en desconocer su obra:

Y no sólo el retumbo de las voces guerreras en la fortaleza de las grandes piedras redondas, pulidas, espejeantes, lúcidas, y el carambolear del eco, atabales y trompetas, detuvieron su paso, sino las imágenes surgidas de su canto, que los coros pintaban en el aire, la visión de gigantes carbonosos contra cielos de fuego. La tormenta avanzaba descuartizando ceibas, ahora sólo humo sobre la esparcida sangre de los quebrachos colorados, derribando palmeras y cicales de hojas convertidas en tenazas de alacranes iracundos, entre aguaceros de joyería huracanada y relámpagos que en un abrir y cerrar de ojos fosforescentes se tragaban cedros, guayacanes, madroños, liquidámbar, guachipilines, granadillos, conacastes, caobos, matilisquates, eucaliptos. (7:96)

Simbología:

A lo largo del relato aparece, especialmente, el símbolo de la luna y la noche, indica algo hecho en secreto, en el texto, se descubre al final:

Utuquel avanzó por la plaza de reflejos, en medio del clamor. El pueblo saludaba a los Mascadores de Luna que iban a recibir las insignias de sus premios y sus preciosos títulos. (7:97)

Sin embargo, no tiene el significado de muerte, como en otros casos, pues existe la mención constante de colores vivos para escribir los poemas y en la siguiente transcripción se puede verificar el significado de algunos de éstos:

internábanse en los bosques a componer nuevos cantos, y a pintar nuevas tablillas con sangre sonora de pájaros gorjeantes, cascabeles de burbujas de agua, resinas mágicas, tierras de colores y polvo de piedras imantadoras de pensamientos con música, usoabusando del amarillo-maíz en sus himnos religiosos, del rojo-sangre en sus canciones guerreras, del verde-tierra y el azul-cielo en sus cantares amorosos, (7:93)

En una parte referida a la luna, del Diccionario de símbolos, de Joan California Cooper, dice:

sea de carácter masculino o femenino, la luna es un símbolo universal del ritmo del tiempo cíclico; el devenir universal. Las fases de nacimiento, muerte y resurrección de la luna simbolizan la inmortalidad y la eternidad, la renovación perpetua; iluminación. (13:110)

Además aparece el número siete como la última lunación en que tienen oportunidad de participar los Mascadores de Luna en el certamen poético:

Y hasta siete veces podían los Mascadores de Luna tomar parte en aquellos lunarios poéticos. Hasta siete veces, porque si siete veces crecía la uña plateada de la noche, si siete veces los árboles alunados se quemaban parpadeando, no hojas, sólo párpados de oro, el firmamento también se quemaba parpadeando, si siete veces botaba la noche su pelo de pimienta negra, si siete veces le dolían las olas como muelas al *carinchada* del mar, sin que aquellos posesos, enloquecidos lunáticos oyeran entonar sus canciones, caía sobre ellos el peor de los castigos, el ridículo y la burla: se les tomaba prisioneros, vencidos en la guerra poética, y se les sacrificaba en medio de danzas grotescas, extrayéndoles del pecho una tablilla de chocolate en forma de corazón. (7:93-94)

Sobre el número siete el Diccionario de símbolos indica lo siguiente:

El número del universo o el macrocosmos. Lo completo; la totalidad. Junto con el número tres de los cielos y del alma y el número cuatro de la tierra y el cuerpo, el siete es el primer número que contiene al mismo tiempo lo espiritual y lo temporal. Es la perfección; seguridad; descanso; plenitud; reintegración; síntesis y virginidad, así como el número de la Gran Madre. (13:128)

Género literario:

El mismo Asturias determina como leyenda esta narración, porque narra una situación con elementos fantásticos, se puede notar en la forma como la poesía cobra vida; además, se refiere a personas o circunstancias determinadas y se basa en la tradición de los pueblos del país.

Realidad y ficción:

En lo referente a la realidad se puede apreciar la descripción, donde se desarrollan los acontecimientos, como ejemplo los lugares en donde dejaban las tablillas (casas, edificios, templos):

En las tejavanas de los templos de tiniebla y agua, alzados en zancos de pirámides, tejavanas de madera coloridas al final de escalinatas que caían como cascadas de cantos rodados; en los dinteles de las fortalezas de muros de granizo petrificado; en los quicios de las casas de todos los días y todas las noches, construidas con troncos de árboles sobre colinas siempre verdes, amanecían con la luna nueva tablillas cubiertas de símbolos y signos pintados para el canto y el baile, y depositadas allí, antes del alba, anónimamente, por los Mascadores de Luna que llegaban de los bosques, sin dar la cara, sin dejar huellas, urgidos, cautelosos, arropados en ligero ripio de neblina. (7:91)

Con relación a la ficción, ésta se encuentran en las situaciones mágicas de la lucha entre los elementos de la naturaleza, hacen creer a Utuquel que anulan la realidad:

Debía pedir perdón, arrodillarse ante la luna la noche de su trofeo, perdón por su magia, perdón por su poder creador de realidades superpuestas, perdón por la fábula de mundos imaginarios que sustituían y anulaban lo real. Sí, debía pedir perdón, llamar a las iguanas que son seres del sol, asarlas a fuego blanco en la casa de la luna y untado de ceniza de iguana, negar su canto, desconocer su creación, su himno a la guerra de los árboles contra los elementos batalladores. (7:96)

5.1.8. Leyenda de la máscara de cristal

Esta leyenda relata la historia de un hombre que decide vivir como ermitaño, para dedicarse a esculpir en piedra, pero sin cumplir su juramento, esculpe también en madera y finalmente, talla una máscara en cuarzo y cuando regresa a la cueva donde vivía con sus esculturas, para recoger la pipa de madera hecha por él, sus obras se rebelan, lo matan y le hacen un cortejo fúnebre.

Título: Leyenda de la máscara de cristal

Semántico: significado

Leyenda: sustantivo común, se refiere a un género literario.

De: preposición, en este caso está dirigiendo la atención hacia algo.

La: artículo determinante, se refiere una cosa específica.

Máscara: sustantivo que identifica un objeto específico. El Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española la define de la siguiente manera:

Figura que representa un rostro humano, de animal o puramente imaginario, con la que una persona puede cubrirse la cara para no ser reconocida, tomar el aspecto de otra o practicar ciertas actividades escénicas o rituales. (14:1462)

De: preposición, en este caso, indica la cualidad de un objeto.

Cristal: sustantivo, designa el material del que está hecho el objeto del cual se está hablando:

No supo de sus ojos. Estallaron. Ciego. Ciego. Estallaron en luces al golpear con la punta de su pedernal, mientras buscaba piedras duras, en una veta de cristal de roca. Sus manos, sus brazos, su pecho bañados en rocío cortante.
(...).casi ciego por las astillas y el polvo finísimo del cuarzo, (...) el pedazo de luz cristalizada y purísima que iba tomando forma de una cara. (7:106-107)

Cristal es definido, por el Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española, como sigue:

Vidrio. Especialmente el de alta calidad. ~ **de roca** Cuarzo cristalizado, incoloro y transparente (14:698)

El mismo Diccionario dice sobre el cuarzo:

Mineral formado por la sílice, de fractura concoidea, brillo vítreo, incoloro, cuando puro, y de color que varía según las sustancias con que está mezclado, y tan duro que raya el acero. (14:698)

Morfológico: forma

Los morfemas del presente título se pueden describir de la siguiente manera:

Leyenda: Es un sustantivo común en número singular.

De: Por ser una preposición es de carácter invariable, pues no se le puede quitar ni agregar ningún morfema.

La: Designa un objetos de género femenino y número singular, se refiere en este caso a una máscara tallada por un escultor:

Pero al fin la tenía, tallada en fuego blanco, pulida con el polvo del collar de ojos y martajados caracoles. Su brillo cegaba y cuando se la puso --Máscara de Nana la Lluvia-- tuvo la sensación de vaciar su ser pasajero en una gota de agua inmortal.
(7:107)

Máscara: Sustantivo común en número singular.

De: Es una preposición invariable, al no poder agregarle ni quitarle ningún morfema y, en este caso, está llamando la atención hacia el material del que está hecha la máscara.

Cristal: Sustantivo común en número singular e indica el material del que está hecho el objeto mencionado.

Sintáctico: estructura

Leyenda de la máscara de cristal: oración unimembre únicamente con sujeto, tiene diferentes partes que funcionan en la siguiente manera:

Leyenda: núcleo del sujeto.

De la máscara: modificador indirecto, en el que el término es la palabra máscara.

De cristal: modificador indirecto, donde el término es la palabra cristal, material del que está hecha la máscara.

Al observar la estructura del título se logra percibir el género indicado, lo de mayor importancia de este relato y luego el objeto y el material del que está hecho, por lo que la narración se desarrolla alrededor de estas circunstancias.

Idea central:

En Leyenda de la máscara de cristal se ve el deseo de un escultor de encontrar un material adecuado para su habilidad, pero cuando lo logra, es atacado por sus creaciones anteriores lo cual le causa la muerte:

Por la ciudad de los caballeros de piedra pasa el entierro de Ambiastro. No se sabe si ríe o si llora, la máscara de cristal de roca que le oculta la cara. Lo llevan sobre tablas de nogal fragante, los gigantes, los ídolos y los héroes de piedra nacidos de sus manos, hieráticos, atormentados, arrogantes, y le sigue un pueblo de figuras de barro amasadas con el llanto de Nana la Lluvia. (7:110)

La muerte es la consecuencia recibida por el personaje al romper su promesa de no tallar; mientras durara su destierro, en otro material que no sea la piedra. Existe una versión anterior de esta leyenda, donde el castigo es diferente, pues en ésta, sus creaciones le cierran el paso, y al volver a ver ya no puede regresar la cara a su lugar:

Un ruido subterráneo inesperado le hizo volver la cara, la cara nada más, porque se separaron su cara y su cabeza. El movimiento fue de volver la cara y la cabeza, pero la cabeza se le quedó fija en el cuello y sólo su cara se volvió, rozándole la oreja y el pelo [...]. Pero cómo podía huir, si tenía la cara atrás, y en lugar de salir iba hacia

adentro. Debía retroceder y retrocedió. Horroroso verlo retroceder con los pies para adelante, porque la cara la llevaba a la espalda, sobre la nuca. (6:509)

Época literaria:

En su artículo Jean-Philippe Barnabé hace referencia a:

Otra serie de cuadernos, que parecen haber sido utilizados entre fines de 1965 y comienzos de 1966, contienen en algunas de sus páginas estudios fragmentarios para el comienzo de la «Leyenda de la campana difunta»: (...). Lo mismo sucede con la «Leyenda de la máscara de cristal», para la que contamos, en el cuaderno n° 36 (f. 1-35rv y 36-49r), con un boceto aparentemente completo, pero casi ilegible (por sus constantes tachaduras, y por su curioso uso de colores diferentes, en líneas a menudo superpuestas a modo de palimpsesto), y con el correspondiente conjunto, esta vez más reducido, de 42 folios sueltos. (6:506-507)

Se deduce que este relato se escribió alrededor de los años sesenta, donde la influencia de los movimientos literarios de las décadas de los veinte y treinta todavía eran fuertes y con esto Asturias crea un mundo mágico, donde Nana la Lluvia es el creador destruido por sus obras.

Asunto literario:

Este puede estar relacionado con los conocimientos adquiridos por Asturias sobre las culturas y arte prehispánico de América, en sus estudios en París, cosa perceptible en varias partes del texto, como ejemplo se tiene:

Sus gigantes, talla directa en la roca viva, bañados de plumas y collares de máscaras pequeñas, guardaban la entrada de la cueva en que a los jugadores de pelota, en bajorrelieve, seguían personajes con dos caras, la de la vida y la de la muerte, danzarines atmosféricos, dioses de la lluvia, dioses solares con los ojos muy abiertos, cilindros con figuras de animales en órbitas astrales, dioses de la muerte esqueléticos, ensoguillados de estrellas, sacerdotes de cráneos alargados y piedras duras, verdes, rojizas, negras, con representaciones calendáricas o proféticas. (7:104-105)

El ensayo de José Mejía, titulado *Complejidad y riqueza cultural del mundo mestizo en la obra de Asturias*, dice:

el mito de la criatura que se rebela contra su creador, de la «Leyenda de la máscara de cristal», proviene del pasaje del *Popol Vuh* en que los utensilios domésticos agreden a los hombres de barro, durante el gran cataclismo que los aniquila. (6:707-708)

José Mejía indica una influencia del *Popol Vuh* en esta leyenda, sin embargo, se puede considerar también como asunto literario lo relacionado con el oficio de los artistas creativos,

en este caso un escultor, en el sentido de que siempre están en busca de la inspiración para su obra. Jean-Philippe Barnabé, mencionado anteriormente, dice lo siguiente:

Resulta finalmente sugestivo, ¿por qué no?, pensar la figura de Ambiastro y su afiebrado empeño como una representación ficcional del propio autor, y de una escritura que prosiguió durante toda una vida buscando sin tregua el cristal de su forma más pura. No por casualidad, contestando a la pregunta «¿Cómo escribe usted?», Asturias recurrió alguna vez al vocabulario escultórico: «Frente a una hoja de papel con una estilográfica, o con una máquina de escribir, en forma directa, casi sin parar; luego me entrego a la labor de talladura sobre lo espontáneo». (6:509)

El asunto literario son, los conocimientos de la cultura y arte prehispánicos.

Aspecto económico:

El mismo oficio, de escultor, de Nana la Lluvia da la idea de un trabajo del que se sobrevive.

Al relatar sobre un ermitaño, Asturias no define ningún sistema monetario, sin embargo, sí establece la ciudad de donde se ha alejado el personaje principal, debido a que el hombre blanco la ha incendiado, por lo cual Nana la Lluvia busca un lugar para refugiarse, pero donde pueda seguir su oficio:

¡Y, sí, Nana la Lluvia, el que hacía los ídolos, cuidador de calaveras, huyó de los hombres de piel de gusano blanco, incendiaron la ciudad entonces, y se refugió en lo más inaccesible de sus montañas, allí donde la tierra se volvía nube! (7:103)

Más adelante se habla de la forma como se alimentaba:

Al formarse las primeras burbujas, corrían como perlas de zoguillas desatadas por la superficie del agua a punto de hervir, Ambiastro sacaba de un bucul amarillo un puño de polvo de chile colorado, lo que cogían cinco dedos, y lo arrojaba al líquido en ebullición. Un guacal de esta bebida roja, espesa, humeante, como sangre, era su alimento y el de su familia, como llamaba a sus esculturas en piedra, coloreadas del bermellón al naranja. (7:104)

También se puede apreciar el sentido de posesión de este personaje hacia una pertenencia en especial, cuando regresa a la cueva por su pipa:

Paso a paso volvió a su cueva, no por sus olvidadas piedras, dioses, héroes y figurillas de animales tallados en manantiales de tiniebla, sino por su caña de hablar humo. No la encontraba. Halló el tabaco guiándose por el olor. Pero su caña... su caña... su pequeña cerbatana, no de cazar pájaros, de cazar sueños...

Dejó la máscara luminosa sobre una esterilla tendida en lo que fue su lecho de tablas de nogal y siguió buscando. (7:107)

Narrador:

En esta leyenda sobresale el narrador omnisciente, conoce los pensamientos y sentimientos del personaje:

Pero ya la piedra le angustiaba y había que pensar en el mosaico. Desplegar sobre las paredes y bóvedas de su vivienda subterránea, escenas de ceremonias religiosas, danzas, asaeteamientos, cacerías, todo lo que él había visto antes de la llegada de los hombres de piel de gusano blanco. (7:105)

Sin embargo, hay una pequeña parte en donde el mismo Nana la Lluvia relata sus deseos, como narrador protagonista, al no encontrar la pipa en la cueva donde vivía antes:

ella tampoco quiso quedarse en esta tenebrosa tumba, entre estos ídolos y gigantes que dejaré soterrados ahora que encontré un material digno de mis manos de Ambiastro. (7:107-108)

Narración:

Casi todo el relato se sustenta en la narración, se va desarrollando desde la huída de Nana la Lluvia del hombre blanco y el internarse en la montaña:

¡Y, sí, Nana la Lluvia, Ambiastro huyó del hombre de piel de gusano blanco y se hizo montaña, cima de montaña, sin inquietarle la ingrimitud de su refugio, la soledad más sola, piedras y águilas, habituado a vivir oculto, a no mostrarse mientras creaba las imágenes sacras, ídolos de barro y cebollín, y por la diligencia que puso en darse compañía de dioses, héroes y animales que talló, esculpió, modeló en piedra, madera y lodo, con los utensilios que trujo! (7:103)

La sensación de apatía hacia la piedra para esculpir y el rompimiento de su juramento de no tallar más que en ese material y su preferencia por la madera:

¡Y, sí, Nana la Lluvia, Ambiastro, faltando a su juramento de esculpir en piedra y sólo en piedra, mientras durara su destierro, se dio licencia para tallar, en su caña de fumador de tabaco, un grupo de monitos juguetones, asidos de la cola, los brazos en alto como queriendo atrapar el humo, y en un grueso tronco de manzanarrosa, el combate de la serpiente y el jaguar! (7:103)

El encuentro de un material que lo satisfizo como escultor y su trabajo con ese material:

Olvidó sus piedras oscuras y la tentación de las maderas fragantes. Tenía al alcance de sus manos, pobres astros apagados, más allá del mar de jade y la noche de

obsidiana, la luz de un mediodía de diamantes, muerta y viva, fría y quemante, desnuda y enigmática, fija y en movimiento.

Esculpiría en cristal de roca, (7:106)

Descripción:

En esta leyenda hay una riqueza de descripciones y una de las más interesantes es cuando encuentra el cuarzo para esculpir:

Se llevó los dedos a la cara, sembrada de piquetazos de agujas, para buscarse los ojos. No estaba ciego. Fue el deslumbramiento, el chisperío, la explosión de la roca luminosa. Olvidó sus piedras oscuras y la tentación de las maderas fragantes. Tenía al alcance sus manos, pobres astros apagados, más allá del mar de jade y la noche de obsidiana, la luz de un mediodía de diamantes, muerta y viva, fría y quemante, desnuda y enigmática, fija y en movimiento. (7:106)

Además describe la manera como se trasladó para poder trabajar con este material:

Improvisó allí mismo, junto al peñasco de cristales, una cabaña, trajo al dios que se consume solo y pronto, acarreo agua en un tinajo, y en una piedra de molleón fue dando filo de navajuela a sus pedernales.

Nueva vida. La luz. El aire. La cabaña abierta al sol y de noche a la cristalería de los astros. (7:106)

Diálogo:

En esta narración se encuentra un solo diálogo directo y es el de los sacerdotes del eclipse, dando a conocer las faltas del personaje principal:

Los sacerdotes del eclipse, decían:

--¡El que agrega criaturas de artificio a la creación, debe saber que esas criaturas se rebelan, lo sepultan y ellas quedan! (7:109-110)

Personajes:

Nana la Lluvia: escultor ambidiestro con el deseo de encontrar un material adecuado a su habilidad:

¡Y, sí, Nana la lluvia, el que hacía los ídolos y preparaba las cabezas de los muertos, dejándolas desabrido hueso, betún encima, tenía las manos tres veces doradas!

(...).

¡Y, sí, Nana la lluvia, el que hacía los dioses que lo hicieron a él, era Ambiaastro, tenía dos astros en lugar de manos! (7:103)

Esculturas hechas por Nana la lluvia: éstas se rebelan en contra de su creador y provocan su muerte y le realizan un cortejo fúnebre.

Sacerdotes del eclipse: Estos hombres le dicen a Nana la Lluvia la falta en la cual ha incurrido.

Expresiones populares:

A lo largo del relato aparecen algunas expresiones tales como: “en un grueso tronco de manzanarrosa”, “un chispazo de su pedernal”, “guacamayo”, “borrachera”, “los utensilios que trujo”, “sacaba de un bucul amarillo”, “un guacal de esta bebida roja”, “el chisperío”, “acarreo agua en un tinajo”, “lecho de tablas de nogal”, “los tapexcos llenos de trastes”, “ollas, jarros, potes, piedras de afilar, incensarios, tortugas, caracoles, tambores de lengüetas, ocarinas”, “los apaxtes, las tinajas, los guacales”, “yacía tendido”, “pelo de paxte”, “preñarla”, “culebras cuereadoras”, “terco”.

Palabras clave:

En el texto se pueden apreciar palabras como tallar, esculpir, ídolos en referencia a las esculturas hechas por Nana la Lluvia, Ambiaastro referente a la cualidad del personaje principal de poder utilizar ambas manos indistintamente, piedras como el material en el que esculpía, madera como el material en el que se dejó tentar para esculpir, también aparecen la luz asociada a lo brillante y la oscuridad asociada a la cueva donde deja los ídolos. Por lo anterior se puede decir que el deseo del escultor es crear algo sobrenatural, tema predominante en el relato, pero llega a ser castigado por querer parecerse a los dioses.

Aliteración:

Se pueden encontrar algunas aliteraciones, como la repetición de los sonidos *t*, *b* y *p*, dan la sensación del sonido retumbante del tambor:

Al nacer el día, luceros panzones y tenue albaluces, Ambiaastro golpeaba el tronco hueco de palo de manzanarrosa, para poner en movimiento, razón de ser de la escultura, al jaguar, aliado de la luz, en su lucha a muerte con la noche, serpiente inacabable, y producir sonido de retumbo, tal y como se acostumbraba en las puertas de la ciudad, al asomar el lucero de las preciosas piedras. (7:103-104)

Además está la repetición del sonido *r* y *s*, indica el caminar entre el bosque del personaje principal:

La tentación de la madera lo sacaba de su refugio poblado de ídolos pétreos, gigantes minerales, piedras y más piedras, al mundo vegetal cálido y perfumado de las florestas que recorría de noche como sonámbulo por caminos de estrellas que llovían de los ramajes, y de día, traspuesto, enajenado, ansioso, delirante, suelto a dejar la piedra, faltando a su promesa de no tocar árbol, arcilla o materia blanda durante su destierro, y lanzarse a la multiplicación de sus criaturas en palos llama-rosa, palos carne-amarilla, humo-fuego, maderas que lejos de oponer resistencia como la piedra, dura y artera, se entregaban a su magia, blandas, ayudadoras, gozosas. (7:105)

Se tiene en algunas partes del relato la expresión reiterativa “¡Y, sí, Nana la Lluvia!”, que le da al texto un carácter de historia ritual.

Personificación:

Aparece claramente la personificación de los objetos cuando atacan al personaje principal, primero los muebles y utensilios de cocina, y por último los ídolos esculpidos por éste:

Pero algo extraño. Se movían la serpiente y el jaguar de su tambor de madera, aquel con que saludaba al lucero de las preciosas luces. Y si las mesas, los tapexcos, los bancos, las tinajas, los apaxtes, los guacales, se habían aquietado, ahora bajaban y subían los párpados los gigantes de piedra. La tempestad agitaba sus músculos. Cada brazo era un río. Avanzaban contra él. Levantó los astros apagados de sus manos para defender la cara del puñetazo de una de esas inmensas bestias. Maltrecho, sin respiración, el esternón hundido por el golpe de aquel puño de gigante de piedra, un segundo golpe con la mano abierta le deshizo la quijada. (7:108-109)

Simbología:

Desde el título se encuentra la máscara, según el Diccionario de símbolos, de Joan California Cooper, significa:

Protección; ocultamiento; transformación; el no-ser. La máscara puede ser unificadora o identificadora, puesto que hace perderse en la masa a quien la lleva o identificarse con un personaje en particular. (13:117)

Además se aprecia el símbolo del cristal, del que está hecha la máscara:

Sin acordarse de saludar al lucero de las preciosas piedras, qué mejor saludo que golpear la roca de purísimo cuarzo de donde saltaban salvas de luz, apenas amanecía continuaba su talla, (7:107)

En el Diccionario de símbolos, se define cristal de la siguiente manera:

Pureza; perfección espiritual y conocimiento; lo que tiene luz propia. Los barcos, torres, zapatillas y otras cosas hechas de cristal o vidrio significan una transferencia de un plano a otro o un cambio de estado o al plano interior. El cristal tiene poderes mágicos y es un símbolo aborigen del Gran Espíritu. Representa también el aspecto pasivo de la voluntad, con la espada como el aspecto activo. (13:61)

Otros símbolos en el relato, son los relacionados con el nombre del personaje, compuesto por Nana, quien cuida a un niño, y lluvia:

--Máscara de Nana la Lluvia-- tuvo la sensación de vaciar su ser pasajero en una gota de agua inmortal. ¡Pared geológica! ¡Sí, Nana la Lluvia! ¡Soberanía no revelada! ¡Sí, Nana la Lluvia! ¡Superficie sin paralelo! ¡Sí, Nana la Lluvia! ¡Lava respirable! ¡Sí, Nana la Lluvia! ¡Dédalo de espejos! ¡Sí, Nana la Lluvia! ¡Tumba ritual! ¡Sí, Nana la Lluvia! ¡Nivel de sueños luminosos! ¡Sí, Nana la Lluvia! ¡Máscara irremovible! ¡Sí, Nana la Lluvia! ¡Obstáculo que afila sus contornos hasta anularlos para montar la guardia de la eternidad despierta! (7:107)

De la lluvia el Diccionario de símbolos, refiere lo siguiente:

Bendición divina; la revelación; el descenso de las influencias celestiales; la beatitud, la purificación; la fecundidad; la penetración, en sus sentidos de fertilidad y de revelación espiritual; en este sentido la lluvia comparte el simbolismo de los rayos del sol y la luz. Todos los dioses celestes fertilizan la tierra mediante la lluvia. "La lluvia que cae del cielo impregna la tierra para que ésta dé a luz las plantas y el grano para el hombre y la bestia" (Esquilo). (13:108)

Tomando en cuenta lo anterior, se deduce sobre este personaje, es creador de nuevas criaturas, aunque al final resulte destruido por ellas.

Género literario:

Asturias determina como leyenda esta narración, porque relata una situación con elementos fantásticos y cómo las esculturas cobran vida.

Además, está basada en creencias populares, en este caso elementos del *Popol Vuh*, el libro de las tradiciones maya-quichés y también se refiere a personas o circunstancias determinadas.

Realidad y ficción:

La realidad se puede apreciar en la descripción de los lugares donde vive y trabaja el escultor:

Días y días de faena. Sin parar. Casi sin dormir. No podía más. Las manos lastimadas, la cara herida, heridas que antes de cicatrizar eran cortadas por nuevas heridas, lacerado y casi ciego por las astillas y el polvo finísimo del cuarzo, reclamaba agua, agua, agua para beber y agua para bañar el pedazo de luz cristalizada y purísima que iba tomando forma de una cara. (7:106-107)

También está el material para esculpir y, finalmente, el miedo que lo lleva a la muerte:

No lo dudó. Se la puso. Debía salvarse. Huir. Romper el cero. Ese gran ojo redondo de la muerte que no tiene dos ojos, como las calaveras, sino un inmenso y solitario cero sobre la frente. Lo rompió, deshizo la cifra abstracta, antes de la unidad, nada, y después de la unidad, todo, y corrió hacia la salida de la cueva, guardada por ídolos también esculpidos por él en materiales de tiniebla. (...)...

Noche de puercoespines. En cada espina, una gota luminosa de la máscara que Ambiastro llevaba sobre la cara. Los ídolos lo dejaron pasar, pero ya iba muerto, rodeado de flores amarillas por todas partes. (7:109)

La ficción se encuentra en el ataque recibido de los utensilios de su vivienda:

Se golpeaba en los objetos. La poca costumbre de andar en la oscuridad, se dijo. Aunque más bien los objetos le salían al paso y se golpeaban con él. Los banquitos de tres pies a darle en las espinillas. Las mesas no esperaban, mesas y bancos de trabajo, se le tiraban encima como fieras. Esquinazos, cajonazos, patadas de mesas convertidas en bestias enfurecidas. Los tapexcos llenos de trastes lo atacaban por la espalda, a matar, como si alguien los empujara, y allí la de caerle encima ollas, jarros, potes, piedras de afilar, incensarios, tortugas, caracoles, tambores de lengüetas, ocarinas, todo lo que él guardaba para ahuyentar el silencio con las fiestas del ruido, mientras los apaxtes, las tinajas, los guacales, poseídos de un extraño furor, le golpeaban a más y mejor y del techo se desprendían, entre nubes de cuero de bestias de aullido, zogas y bejucos flagelantes como culebras cuereadoras. (7:108)

También es atacado por los ídolos creados por él mismo.

5.1.9. Leyenda de la campana difunta

Esta leyenda refiere la historia de una monja, quien al no poder dar ningún metal precioso para la fundición de una campana, se saca los ojos, que tienen un color amarillo, para echarlos en el crisol. Los fundidores son ahorcados, condenados como si fueran piratas, y la campana ya no es utilizada en ese momento. La persona que recomendó a los fundidores viaja desde España para tratar de evitar la tragedia, pero llega demasiado tarde y los líderes de la comunidad tratan de quedar bien con él, haciendo tocar la campana, pero al hacerlo se escucha, junto con el sonido de la campana, la voz de la monja pidiendo que ésta sea llamada Clara de Indias y además ser absuelta por haberse quitado los ojos.

Título: Leyenda de la campana difunta

Semántico: significado

Leyenda: sustantivo, refiere un género literario.

De: preposición, dirige la atención hacia algo.

La: artículo determinante, se refiere a una cosa específica.

Campana: sustantivo que identifica un objeto específico, el Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española define de la siguiente manera:

Instrumento metálico, generalmente en forma de copa invertida, que suena al ser golpeado por un badajo o por un martillo exterior. (14:415)

Difunta: adjetivo, indica la característica de un objeto, en este caso es la campana, a la que se le está designando la cualidad de no tener vida, o en otras palabras de estar muerta.

Morfológico: forma

Los morfemas que componen la narración pueden ser descritos de la siguiente manera:

Leyenda: Es un sustantivo común en número singular .

De: Es de carácter invariable por ser una preposición a la que no se le puede agregar ni quitar ningún morfema.

La: Designa un objetos de género femenino y número singular, en este caso, una campana.

Campana: sustantivo común en número singular.

Difunta: adjetivo, indica la cualidad del objeto al que se refiere la narración.

Sintáctico: estructura

Leyenda de la campana difunta: oración unimembre únicamente con sujeto en la que sus diferentes partes funcionan de la siguiente manera:

Leyenda: núcleo del sujeto.

De la campana: modificador indirecto donde campana es el término.

Difunta: modificador directo, indica la cualidad que se le atribuye al objeto referido.

Al observar la estructura del título se logra percibir que el género indicado es lo más importante de este relato y luego el objeto referido con la cualidad atribuida, logran que la narración se desarrolle a su alrededor.

Idea central:

La narración gira alrededor del deseo de una monja, sin posibilidades económicas, de poner algo especial para la fundición de una campana, sin embargo, su sacrificio no es aceptado, pues transgrede lo establecido al dejar caer sus ojos en el crisol del metal que sirve para fundir la campana:

A falta de familia rica que le trajera joyas, debía conformarse con lo que las otras monjas ponían en sus manos para que ella, pobrecita, también enriqueciera el crisol, no se quedara sin echar algo, que un dije, que una cadenita, que un alfiler, (7:116)

Época literaria:

Según estudios de Jean-Philippe Barnabé, en su artículo afirma:

Luego de algunos fragmentos del primer párrafo de la leyenda «de la campana difunta», se encuentra, en la página siguiente, la indicación «Domingo 12/XII/65, Roma». (6:497)

Lo anterior determina que este relato se escribió alrededor de los años sesenta, cuando la influencia de los movimientos literarios conocidos por Asturias en París, denominados “ismos”, aún eran fuertes; en esta leyenda el surrealismo, con el mundo de los sueños, se perciben; pues es en el sueño donde Sor Clarinera, en primera instancia, entrega sus ojos, para hacerlo luego en la realidad:

Pero si despierta se defendía de la espantosa insinuación de la Junoche, heroísta que hablaba y hablaba y hablaba de héroes y heroicidades, si despierta salvaba sus ojos, dormida... quién gobierna a los que duermen, quién detiene a los que sueñan... la libertad de pez, del ave, de los fantasmas que atraviesan paredes como ella que, el cuerpo en la cama y el ánimo en el aire, cruzaba muros de metro y medio de espesor y dejaba caer en el crisol, sin que pudieran evitarlo los Cristobalones que fundían la campana, no sólo sus pupilas, burbujas doradas a temperatura de lava, sino sus córneas, blanco azulado plomo que transmutábase en oro místico. (7:116-117)

Asunto literario:

Casi todas las iglesias del país están equipadas con un campanario y su respectiva campana utilizada, principalmente, para llamar a misa; y en otras ocasiones, reunir a las personas frente a la iglesia, situación que se presenta en la narración. Además se puede apreciar el fervor religioso de las personas del relato, aún vigente entre los habitantes de Guatemala.

Se cree que Asturias evoca a uno de sus antepasados en esta leyenda:

Naturalmente, Asturias recrea, una vez más, la tradición guatemalteca (...) colonial española (en particular en la «Leyenda de la campana difunta», donde es fama que evoca a uno de sus antepasados) (6:707)

Por lo anterior se deduce que el asunto de este relato es el conocimiento del escritor de historia de la conquista del nuevo mundo y las tradiciones religiosas traídas de España a esta tierra.

Aspecto económico:

En este relato son marcadas las diferencias sociales, se habla de personajes con títulos nobiliarios, personas con recomendaciones de gente importante, indios casi desnudos y diferentes grupos del pueblo:

Grupos antagónicos recorrían la ciudad casa por casa en demanda de oro, plata y otros metales. Gente de alcurnia, nobles y ricoshomes, los barrios linajudos (...). Más numerosos y más activos, los segundones iban y venían por calles y plazas (...), mientras cuarterones y marranos se conformaban con lo que les hicieran el favor en siendo metal, (7:114-115)

En el inicio del relato se dan detalles de la situación social de unas monjas, aportan joyas que sus familias les han regalado, van a sustentar el resto del relato:

Por encima del costo y el valor artístico, algunas de esas joyas eran obras maestras de antigua orfebrería, estaba su significado afectivo, su valor sentimental. Los objetos que amamos no tienen precio y por eso resulta aún más grato al Señor enriquecer el crisol de la campana --¡costara lo que costara se llamaría Clara!-- con las joyas amadas.

¡Joyas de familia! ¡Joyas de amor! ¡Oro enamorado! ¡Relicarios medievales, cinturas de matrimonio, cruces de filigranas trenzadas, broches florales, amuletos, macuquinas, empuñaduras de espadas, sartales, rosarios, cascarones de relojes, sin la máquina, sólo el cascarón áureo! (7:115-116)

Narrador:

En la presente leyenda se observa un narrador omnisciente. Este narrador conoce los pensamientos y sentimientos de todos sus personajes; sin embargo, en el principio de la narración da a conocer elementos divergentes, como el número de fundidores (tres o siete), que dice haber obtenido del conocimiento de textos y relatos populares:

Entre la gente española venida a Indias, muy, muy, muy entrado el siglo XVII - navegación en redondo... Sevilla... San Lúcar... Virgen de Regla... Islas de Barlovento...-- llegaron uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete asturianos, siete según el habla popular y tres al decir de los cronistas que a la letra añaden: homes de Oviedo con entendimiento en la tiniebla de los metales, trazaron, no con tinta, sino con bronce líquido y sonoro, en catedrales, conventos, ermitas y beaterios, la historia de las campanas de una ciudad siempre nueva, dado que sus fundadores, hidalgos y capitanes, perseguidos por los terremotos, se la iban llevando en procesión de casas, una casa tras otra de valle en valle, en procesión de iglesias, una iglesia tras otra de valle en valle, en procesión de palacios, un palacio tras otro de valle en valle, que tal parecía aquel ir dejando viviendas, templos y mansiones señoriales, destruidas en un valle y levantadas en otro. (7:113)

Narración:

En este relato, desde un inicio, se va narrando acontecimientos como la llegada de los fundidores de campanas, la promesa de las monjas de colocarle un nombre interesante a la campana fundida por ellos:

La última campana. La de estas cordeleras sería la última campana que fundirían antes de volverse a Oviedo o quizá a Nueva España. Y se comentaba. En noches de tertulias llorosas de estrellas y velones, se comentaba que aceptaron el encargo a regañadientes y por insistencia de las monjas que les prometían llamarla Clara, si su timbre era de oro, Clarisa, si sonaba a bambas de plata, y Clarona, si hablaba con voz de bronce. (7:114)

El interés de todos por conseguir metales para hacer la campana:

Grupos antagónicos recorrían la ciudad casa por casa en demanda de oro, plata y otros metales. Gente de alcurnia, nobles y ricoshomes, los barrios linajudos en procura de objetos de oro, joyas, monedas, medallas o polvo de oro de ése que vendían los indios en cañutos de pluma de ave y ellos guardaban en bolsitas y bolsones, así la campana tendría acento áureo y se llamaría Clara. Más numerosos y más activos, los segundones iban y venían por calles y plazas con música y pantomima, pidiendo que les regalaran todo lo que fuera plata para su Clarisa, mientras cuarterones y marranos se conformaban con lo que les hicieran el favor en siendo metal, que para ellos, la campana debía sonar a bronce, sonar a yunque y llamarse Clarona. (7:114-115)

El sacrificio de los ojos de Sor Clarinera de Indias, la quema de fuegos artificiales, la intervención del inquisidor al condenar a los fabricantes de éstos, el ahorcamiento de los fundidores de campanas, así como el viaje y llegada tarde del conde de Nava y Noroña para intentar salvarlos:

Y pisando los talones a esas cabalgaduras, otras. Las de los carros y jinetes de servicio y lanza que acompañaban al Magnífico Señor Don Sancho Álvarez de las Asturias. Nada le detuvo en Oviedo. Acudir a sus recomendados. Llegar a tiempo. ¿Quién osó poner en duda credenciales escritas de su puño y letra? Viaje azaroso el suyo. Corrió más de una borrasca, hubo racionamientos de agua, ancoradas en islas, cambios de rumbo, avistamiento de corsarios en menor peligro para ellos que no llevaban oro, aunque muchas veces aquellos robadores del mar asaltan los bajeles por esclavos o bizcocho.

Ciudad episcopal. Plantajes y jardines. Huertos de frutas y hortalizas de regadillo. Don Sancho amadrugó lágrimas bajo los párpados cerrados. Llorar. No le quedaba otra cosa a la vista de la esplanada del Calvario, trágico anfiteatro en el que se ahorcó a los fundidores de la campana de las clarisas. (7:124)

El intento de hacer funcionar la campana y la sorpresa de escuchar dentro del sonido de ésta, la voz de Sor Clarinera:

Fue el alboroto. Nadie se quedó en su sitio. Masa de pueblo hasta donde la vista llegaba, convertida en mar bravío. Indios que escupían por los ojos flechas de odio silencioso, mulatos, negros, mestizos, españoles de primera agua con memoria de conquistadores, otros después llegados, todos atónitos, esclavos y vasallos, sin dar crédito al sobrehilo de palabras que acompañaba el sonar de la campana... (7:126)

Descripción:

Existen diversas descripciones en esta leyenda, las cuales se ejemplifica a continuación:

La piedra, como vivo canto, porosa, sin secarse, recortada con tijeras de gracia en los cornisamentos y capiteles; fragante la madera de los artesonados del techo, buque celestial que navegaba en la luz de las altísimas ventanas; desafiante la cúpula; cabalístico el frente plateresco, sensual y fugitivo, y de prodigio la osadía arquitectónica de los cuatro arcos sostenidos en una sola columna.

Santa Clara de las Clarisas Celestes no acababa de salir de las manos de los alarifes y qué contraste, aquella mañana de junio, entre estos menudos indios vestidos de aire, tan poco lienzo llevaban sobre sus carnes morenas, más hechos para volar en andamios que para andar en la tierra, y los asturianos, gigantes de caras enrojecidas y manos como martillos, atareados de noche y día en la fundición de la campana de las clarisas. (7:114)

Lo que rodeaba a Sor Clarinera, cuando se saca los ojos:

Manos, sus manos multiplicadas en el afán de arrojar por tierra cálices, cruces, copones, ostensorios, patenas, vinajeras, aguamaniles de oro, ínfulas de mitras, flabelas orificadas, cíngulos de borlas luminosas... qué podía valer todo eso junto a sus ojos... por el suelo todo, sobre las alfombras, sobre los muebles, sobre las saliveras... ornamentos, misales, alas de ángeles, coronas de mártires, candelabros, mundos, cetros, agnus, griaes, portapaces, todo quemado por los canchinflines y deshecho por sus pies en danza luciferina, ya heridas sus pupilas por el cortafrío de todas las tinieblas, el clavo que mantenía sujetos al madero los dosdolidos pies del Señor que ella volvió a clavar con un beso de ciega... (7:120-121)

la descripción de la campana:

La gente. Las calles. El bando real. La noticia. Se tocará por fin la campana de las cordeleras. No se abrió mucho el compás, pero sí lo bastante para hacer amplia y honda su cavidad bucal, una argolla por galillo que esperaba la lengua del badajo, interior escamoso en contraste con el pulimento exterior, revestido de signos zodiacales, festones con sus borlas, serafines y en lugar principal, una mitra que repetía la enorme mitra tallada en madera del altar mayor. (7:125)

Diálogo:

En este relato hay diálogos indirectos como los rumores sobre una momia que confesaba y

la conversación de Sor Clarinera con ésta:

Todos hablaban en el convento de la momia que salía a confesar y ella aquella noche la había visto...

Y oído:

¡No resucitarán los muertos, resucitará la vida! Sacrificaste sus ojos en el sueño (no estaba enteramente dormida, Padre...), y los recobraste al despertar. Ahora que estás despierta (no estoy enteramente despierta, Padre...), repite la hazaña, da tus ojos en préstamo y los recobrarás el día de la resurrección. Al acabar el mundo brillarán antiguos soles apagados por siglos y tú despertarás con tus ojos, como despertaste esta mañana. Pero anda, corre, entrégalos antes que termine la fundición de la campana, si dudas será tarde y no se llamará Clara de Indias, por haber negado tú, tú... el oro de tus ojos que sólo se te pedía en préstamo, sólo en préstamo, porque al derretirse la campana con el calor que hará el Día del Juicio, tus pupilas escapan en busca de los cuencos vacíos de tu cara juvenil, todos resucitaremos jóvenes, y qué felicidad entonces contemplar con ojos que supieron de gloria, repique de fiesta, que supieron de alarma, de angustia, de amor, de duelo, qué felicidad contemplar la realidad sagrada de los tiempos. Resucitarás con tus ojos fuera de la realidad del hombre, en la realidad de Dios... (7:119-120)

Otro ejemplo de diálogo indirecto es cuando Sor Clarinera, en medio del sonido de la campana, pide absolución por haberse sacado los ojos:

...absuélvame! absuélvame! --se oía la voz de la monja conversa, llegaba de ultratumba y apenas formaba las palabras--. ...absuélvame, Padre, absuélvame, yo me saqué los ojos! ...Clara de Indias... se llamará Clara de Indias por mis ojos de oro...

yo di mis ojos de oro para que se llamara Clara de Indias...! ...liberé los pies del Señor y me clavé el garfio en lo más profundo de las pupilas que cayeron al crisol... mezcla de Cristo y Sol... del Sol mi raza tenue, sacrificada y sacrificadora y de Cristo lo español, bravo y también ensangrentado... (7:126)

Además, se encuentra el diálogo indirecto libre, cuando el inquisidor captura a quienes fabricaban fuegos artificiales:

Pero aquél se adelantó. Que no sólo eso pensaba hacer con ellos, excomulgaría a más de uno, a más de uno quemaría vivo y muchos, si no todos, vestirían el sambenito, que no se manejan estruendos y bengalas, sin connivencias, sin vinculaciones con el Cohetero Impar. (7:121)

Personajes:

Cristobalones: Hombres venidos de España para elaborar campanas en la región americana de la época de la colonia, pero son acusados de piratas:

¿Y los asturianos fundidores de campanas?, se preguntaron con la mirada al mismo tiempo, la Superiora y el Provincial. ¿Por qué no captura a esos manipuladores de metales a temperatura de lava volcánica, algo más diabólico e infernal que las inocentes pólvoras de los juegos de artificio, con el agravante de su presencia dentro del convento, mientras fundían la campana, y su amistad, casi familiar, con las más jóvenes cordeleras? ¿Qué espera el Santo Tribunal para encarcelarlos?

Esperaba que regresaran, debidamente diligenciados, ciertos pliegos que se enviaron a ultramar, recabando algunos informes más para desenmascararlos. No eran asturianos ni fundidores de campanas. Eran piratas. ¿Y las cartas de presentación y las recomendaciones? (7:121-122)

Sancho Álvarez de las Asturias, Conde de Nava y Noroña: Quien autorizó y recomendó a los asturianos para que viajaran a hacer su trabajo y al recibir noticias de su condena decide viajar para ratificar su recomendación, pero llega demasiado tarde:

Legajos pegajosos y salobres, mordidos por sellos y contrasellos, desenrollaron ante las autoridades eclesiásticas y civiles los fundidores asturianos, folios con magullamientos de viaje que daban testimonio de su arte y maestría en la fundición de campanas, sin contar las cartas de presentación de canónigos corales y alcaldes ovitenses ni aquel perganino de hueso de agua que traía aún fresca, ahogada en arenilla, la firma de don Sancho Álvarez de las Asturias, Conde de Nava y Noroña, al pie de recomendaciones en que hacía constar de su puño y letra “yo mismo los escogí entre los mejores y antes de partir les abrí mis brazos y mis cajas fuertes”. (7:113)

Sor Clarinera de Indias: Monja pobre, al no tener ningún metal precioso para aportar en el crisol de la campana, decide arrancarse los ojos para echarlos:

La única que no hablaba era una monja conversa. La llamaban Sor Clarinera de Indias por su piel de tueste azulenco, su cabello, nocturna seda de hilos dormidos, y sus pupilas amarillas, color de oro. (7:116)

Ju-noche: Monja portuguesa de origen judío, constantemente insinuaba a Sor Clarinera que debía ofrecer sus ojos para la campana:

salvo que... sugería frotándose los ojos, gesto que secundaban otras monjas, una heroísta portuguesa a la que llamaban Ju-noche, por no decirle Ju-día, salvo que... y no pronunciaban el resto con los labios, sino entre los dientes de hueso, salvo que... sor Clarinera de Indias hiciera el obsequio de sacarse las pupilas y las arrojara al ígneo y venturosos infiernillo que alimentan con metales de toda laya los gigantes asturianos. (7:116)

Momia: Escucha la confesión de Sor Clarinera:

No la absolvía. No levantaba la mano. No pronunciaba las palabras sacramentales.

Esperó y esperó, anonadada por la inmensidad de su culpa a juzgar por el silencio del confesor, sin fuerzas para levantarse, para despegar del suelo las rodillas hundidas en el frío de la tierra toda, antes que le diera la absolución.

(...) se desploma si no se detiene de los encajes de madera de las ventanillas que ocultaban bajo un bonete de tres picos, una cara apergaminada, sin ojos, sólo los agujeros, sin nariz, los dientes con risa de calavera. (7:119)

Idomeneo Chindulza = Deus Zibac: Inquisidor, manda ahorcar a los asturianos encargados de fundir la campana de las clarisas:

Deus Zibac, como mal llamaban al inquisidor, aunque el apodo le iba mejor que el nombre, se llamaba Idomeneo Chindulza, era una mezcla de español y de indio que ni él mismo se la aguantaba. Los dos malos olores. Las dos envidias. Y como por real cédula se dispuso que ser indio no era una mancha para obtener limpieza de sangre, el Inquisidor la obtuvo, y se limpió todo, menos el rostro picado de viruelas.

“Deus” por lo español y “Zibac” por lo indio, Deus Zibac quería decir “Dios hecho de zibaque”. (7:122)

Capitán General, primer Obispo arzobispado, Alcalde Mayor: Personajes que acompañan al conde en un acto oficial, relacionado con la campana fundida por los asturianos:

El día del desagravio, don Sancho, acompañado por el Capitán General y el primer Obispo arzobispado, llegó a la plataforma por una escalera recubierta de suntuosos lienzos, donde dominando la majestad de la plaza, se alzaba la campana, (...).

Don Sancho recibió de manos del Alcalde Mayor y por encargo del Cabildo, la cuerda que pendía del badajo --se adornó con piedras preciosas para que el Magnífico Señor de Oviedo olvidara la soga de los ahorcados--, y le pidió hiciera merced de dar los primeros golpes. (7:125-126)

Expresiones populares:

Aparece, en el texto, la costumbre particular de este país de nombrar a las personas con sobrenombres, como en el caso de la monja Ju-noche. Aparecen además las expresiones: “lino almidonado”, “parloteo”, “cuchicheos”, “trigueña”, “cuerpo molido”, “médanos”, “nuégados”, “toritos de pólvora”, “canchinflines”, “chamuscones de pólvora”, “salitreros y fabricantes de cohetes, toritos y fuegos artificiales”, “Cohetero Impar”, “zibaque”, “bizcocho”.

Palabras clave:

Las primeras palabras apreciadas aquí son las del título, tanto campana como difunta, da a entender que ésta ha muerto. Aparecen también diferentes metales buscados para la elaboración de la campana, como el oro representando a los más ricos, la plata a los “segundones”, cualquier otro metal buscado por los “cuarterones”, además se tienen los ojos de la monja.

Tomando en cuenta estas palabras se concibe la devoción religiosa, mal encaminada, desarrollada en el relato, además de lo relacionado con el castigo que se tiene por este tipo de actitud, llega a la falta de absolución e incluso a la muerte, en diferentes formas.

Onomatopeya y Aliteración:

La onomatopeya está presente en el ejemplo siguiente:

como si el bis-bis de la llovizna que caía fuera, prolongara su rumor en las galerías abovedadas del convento. (7:114)

También hay tres onomatopeyas diferentes, representan el sonido de la campana:

(...) según tuviera retintín de oro, retantán de plata o retuntún de bronce. (10:125)

A lo largo del relato, se observan ciertas aliteraciones como los sonidos *t*, *r* y *s*, dan la sensación de un movimiento con freno:

La última campana. La de estas cordeleras sería la última campana que fundirían antes de volverse a Oviedo o quizá a Nueva España. Y se comentaba. En noches de tertulias llorosas de estrellas y velones, se comentaba que aceptaron el encargo a

regañadientes y por insistencia de las monjas que les prometían llamarla Clara, si su timbre era de oro, Clarisa, si sonaba a bambas de plata, y Clarona, si hablaba con voz de bronce. (7:114)

Hay repetición de los sonidos *f* y *s*, hacen sentir el sonido y vuelo desordenado de los fuegos artificiales que se entraron en la iglesia:

Oír sin pensamiento los gritos de regocijo, el alboroto, la algazara de los que celebraban con toritos de pólvora, serpientes de luces y gigantes de fuego, el final de la fundición de la campana... (...). Sacó un pañuelo para secarse la cara vuelta hacia la ventana entreabierta sobre un patio encendido de fuegos de artificio, antorchas friolentas, humo de colores y buscapiés enloquecidos. Más de uno se coló en la sacristía y fue, vino, volvió, en zig-zag de relámpago de pólvora. Los que exigían la entrega de sus ojos seguían avanzando. Pasos. Voces. Manos, sus manos multiplicadas en el afán de arrojar por tierra cálices, cruces, copones, ostensorios, patenas, vinajeras, aguamaniles de oro, ínfulas de mitras, flabelas orificadas, cíngulos de borlas luminosas... qué podía valer todo eso junto a sus ojos... por el suelo todo, sobre las alfombras, sobre los muebles, sobre las saliveras... ornamentos, misales, alas de ángeles, coronas de mártires, candelabros, mundos, cetros, agnus, giales, portapaces, todo quemado por los canchinflines y deshecho por sus pies en danza luciferina, ya heridas sus pupilas por el cotafrío de todas las tinieblas, el clavo que mantenía sujetos al madero los dosdolidos pies del Señor que ella volvió a clavar con un beso de ciega... (7:120-121)

Intercalado, aparece un pequeño poema, creación del autor, donde se relata el ahorcamiento de los fundidores de campanas y donde la repetición de los sonidos *r*, *m*, *n* y *s* dan la sensación de movimiento y murmullo entre el viento:

*Los jinetones preguntan
Por la campana difunta...
¡La enterraron!, les responden.
Por donde vinieron vuelven.*

*Los jinetones preguntan
¿dónde están los fundidores?
¡Ahorcados!, les contestan.
Por donde vinieron vuelven...*

*¡Campana de las clarisas,
la que se quedó sin lengua,
no le pusieron badajo
los piratas ahorcados
que no eran piratas, no,
sino muy buenos cristianos!
(7:123-124)*

Personificación:

En el presente relato esta figura está relacionada con situaciones de “espantos”, pues al aparecer la momia, de acuerdo a las creencias surgidas en el texto, sale a confesar sustituyendo al padre:

Dejó atrás, perseguida por la momia, filas de monjas que se frotaban los párpados, instigadas por la Junoche, recordándole que la campana debía llamarse Clara y que faltaba el oro de sus ojos... (7:120)

y, al final, en la voz de la monja, de ultratumba pide la absolución:

Fue el alboroto. Nadie se quedó en su sitio. (...), todos atónitos, esclavos y vasallos, sin dar crédito al sobrehilo de palabras que acompañaba el sonar de la campana... (7:126)

Simbología:

Entre los símbolos de esta leyenda, está el de la campana, que según el Diccionario de símbolos, de Joan California Cooper, significa:

Consagración; el movimiento de los elementos; encantamiento contra los poderes de destrucción. El balanceo de la campana representa los extremos del bien y del mal, la muerte y la inmortalidad; su forma representa la bóveda celeste. Las campanillas doblando en la brisa representan el dulce sonido del Paraíso. (13:40)

Sin embargo, en este relato, la campana ha muerto por lo tanto no puede enviar ningún mensaje:

¿Dónde estaba esa campana?

Si Deus Zibac, el inquisidor, el terrible Idomeneo Chindulza, no muere de apoplejía la noche en que llegaron a su poder los pliegos de ultramar ratificando la condición de cristianos sin tacha de los ahorcados, don Sancho Álvarez de las Asturias habría tenido que pedir que se desenterrara, pues aquél había exigido que se cumpliera su orden de enterrarla bajo muchos codos de tierra con el nombre de *la campana difunta*. (7:124-125)

Los ojos de la monja son amarillos, se comparan con el oro, y aunque el ojo represente, según el Diccionario de símbolos, el conocimiento de todo, ella se los saca quedando ciega y finalmente, se deduce también su muerte.

Otro símbolo se puede apreciar en la momia, descrita con cara de calavera y sobre este término el Diccionario de símbolos dice lo siguiente:

La transitoriedad de la vida; la vanidad de las cosas mundanas; muerte; *memento mori*; la luna; las sombras; el sol poniente; los dioses de los muertos; el tiempo. La calavera es además un símbolo de la fuerza vital contenida en la cabeza. La calavera con dos tibias cruzadas indica muerte, siendo las tibias símbolo de la fuerza vital de la ijada. La bandera negra con la calavera es un emblema de los piratas. (...). *Maya*: Junco con el esqueleto, la calavera es símbolo del dios de los muertos y del mundo subterráneo. (13:39)

Género literario:

Esta es una leyenda porque presenta una serie de rasgos que la caracterizan como tal, pues se refiere a personas o circunstancias determinadas, está basada en las creencias de las personas y el elemento mágico siempre está presente, como se denota en la forma en que la monja se sacrifica y su voz se escucha de ultratumba a través de la campana:

Don Sancho, sin dar crédito a lo que oía golpeaba más y más duro, hasta que la campana, extinguida la voz de la monja, se fue enronqueciendo y dejó de sonar. Volvía a ser la campana difunta, Clara de Indias, la campana de los piratas. (7:126)

Realidad y ficción:

En lo referente a la realidad se aprecia en la presente narración construcciones como el convento y la iglesia; la pobreza de Sor Clarinera de Indias; la muerte por ahorcamiento de los asturianos:

Deus Zibac puso manos a las sogas, sogas a los pescuezos de los gigantes y siete días y siete noches estuvieron los cuerpos de aquellos cristobalones colgados en la esplanada del Calvario (7:123)

Y la preocupación del conde por llegar a tiempo:

Nada le detuvo en Oviedo. Acudir a sus recomendados. Llegar a tiempo. ¿Quién osó poner en duda credenciales escritas de su puño y letra? (7:124)

También Isabel Arredondo en su ensayo titulado *¡Abróchense los cinturones!: el viaje al inconsciente en las Leyendas de Miguel Ángel Asturias*, dice lo siguiente:

La «Leyenda de la campana difunta», (...), empieza en el mundo real: unos campaneros españoles apellidados, coincidentemente, Asturias, van a hacer una campana para la iglesia de las monjas clarisas. (6:650)

La ficción se encuentra en situaciones como la confesión de Sor Clarinera a una momia y principalmente, la voz que se escucha junto con el sonido de la campana. En el ensayo de

Isabel Arredondo, hace referencia al color de los ojos de Sor Clarinera, como un elemento que sufre una transformación en el sueño:

sorprende que sor Clarinera de las Indias, que viene de una familia pobre, piense dar sus propios ojos. Hay un proceso de asociación que tiene una lógica: como las pupilas de sor Clarinera son amarillas, éstas pueden servir en lugar de oro. Sin embargo, este tipo de conexión funciona en la lógica de los sueños, porque substituye los ojos por el metal. (6:650)

5.1.10. Leyenda de matachines

Esta leyenda se refiere a la historia de dos hombres en busca de una mujer que se alejó, por amar a ambos y la encuentran muerta; regresan a su lugar de origen para batirse en duelo. A través de medios mágicos son convertidos uno en vegetal y el otro en mineral, pero cuando iban a recuperar la forma humana son alcanzados por un rayo y después de varios años, el que los había transformado lleva el cadáver de la muchacha para que ella sea enterrada junto a ellos.

Título: Leyenda de matachines

Semántico: significado

Leyenda: sustantivo referente a un género literario.

De: preposición, en este caso está dirigiendo la atención hacia algo.

Matachines: sustantivo, identifica a unos personajes específicos.

Entre las cuatro grutas sin salida, la del viento, caverna agujereada, la de la tempestad, socavón de fuego y tambor de trueno, la de los despeñaderos de aguas subterráneas, cueva de cristalerías, la de los ecos, axila de guacamayas azules; entre las cuatro grutas sin salida, el llueve pies y pies y pies alucinante de Tamachín y Chitanam, Matachines de Machitán. (7:129)

Sobre este término el Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española dice:

Antiguamente, hombre disfrazado ridículamente, con carátula y vestido de varios colores ajustado al cuerpo desde la cabeza a los pies. Danza de los **matachines**, que parodiaba las danzas guerreras de la antigüedad. Juego consistente en una especie de lucha con espadas de palo y vejigas llenas de aire, practicado por los **matachines** mientras bailaban.

(de *matar*). **jifero** (El oficial que mata y descuartiza las reces). (14:1465)

Morfológico: forma

Los morfemas del título analizado se pueden describir de la siguiente forma:

Leyenda: Sustantivo común, en número singular.

De: Es de carácter invariable por ser una preposición a la que no se le puede quitar ni agregar otro morfema.

Matachines: Sustantivo común en número plural, referente en el caso del presente texto, a dos de los personajes.

Sintáctico: estructura

Leyenda de matachines: oración unimembre únicamente con sujeto, donde sus partes funcionan de la siguiente manera:

Leyenda: núcleo del sujeto.

De matachines: modificador indirecto en el que matachines funciona como término.

Al observar la estructura del título se logra percibir el género indicado como lo más importante de este relato y luego en torno a las personas referidas, se desarrolla la narración.

Idea central:

En esta narración se aprecia el amor de dos hombres hacia una misma mujer y cuando al buscarla, la encuentran muerta, evitan matarse a machetazos entre ellos, en un duelo pactado. Para eso se valen de unos talismanes mágicos, al transformarlos, les permitirían vivir, pero de todas maneras, son destruidos antes de poder recuperar su forma humana:

¡Un nudo de amor de tres, no se puede desatar...! En el eco se oía: ...no se puede desandar...!

¡Es lo que pasa, Chitanam, cuando nacen dos hombres para una mujer!

¡Es lo que pasa, Tamachín, cuando nacen dos hombres para una mujer! (7:144)

Por lo anterior, se define que la idea central es el sufrimiento producido por el amor hacia una mujer, que aún siendo correspondido, no puede dividirse en más de una persona.

Época literaria:

En el artículo titulado *La escritura de la leyenda asturiana: fragmentos de un historial*, de Jean-Philippe Barnabé, dice lo siguiente:

Los cuadernos n° 23 y 25 nos ofrecen dos conjuntos de apuntes manuscritos que bien podrían representar las primeras huellas del proceso de escritura de la «Leyenda de Matachines», la más extensa de las cuatro. Ambos son de características materiales muy similares, y contienen ante todo un abundante trabajo redaccional relativo al «poema-leyenda» *Clarivigilia primaveral*, que se entreteje espacialmente de modo en apariencia fantasioso, desordenado (y característico de Asturias, según vimos) con el que nos interesa (así como con algunos apuntes preparatorios para la obra teatral «Hotel Delfín», en el caso del cuaderno 25). Dado que el cuaderno 23 contiene al principio una nota fechada en agosto de 1963, podría conjeturarse, tal vez, que el punto de partida de esta leyenda se sitúa entre esa fecha y agosto del año siguiente, momento en el cual Asturias termina *Clarivigilia*, tal como lo indica su correspondencia con Gonzalo Losada. (6:497-498)

Por lo anteriormente expuesto se deduce que esta leyenda se escribió alrededor de los años sesenta; tiene gran influencia de los movimientos literarios, denominados “ismos”, como el surrealismo, donde las situaciones contadas por los escritores se alejan de la realidad concreta.

Asunto literario:

El conocimiento sobre el significado de lo que es un matachín, pudo ser la causa de la creación del texto, aunque en este relato, también pudieron ser parte del asunto literario los pleitos a punta de machete, especialmente, en las áreas rurales del país. Otro punto de vista se encuentra en la nota, escrita para esta leyenda, por Mario Roberto Morales, en el libro de *Cuentos y leyendas*, da el origen de la misma en la historia precolombina, especialmente la leyenda de Quetzalcóatl:

Tanto los personajes –Tamachín y Chitanam-- como su condición --matachines-- y el lugar de la acción –Machitán-- se construyen con las mismas letras, indicando que son aspectos de una misma realidad, como ocurre con los personajes fabulosos y las deidades precolombinas. En esta historia, dos hombres deben pelear por una mujer. Al final, se aniquilan y luego se transfiguran y cumplen así un destino oscuro. La lucha de contrarios como símbolo de la partición interior vuelve --como en la leyenda de Quetzalcóatl-- a articular una historia mágica llena de las intertransfiguraciones que sufre el individuo en su camino hacia la plenitud de un ser equilibrado en sus distintos componentes: otra metáfora del mestizaje intercultural. (6:319)

Se puede afirmar que el asunto es todo el cúmulo de conocimientos de Asturias con relación a las creencias indígenas:

--El instinto de conservación --prosiguió Rascaninagua-- es el gran perro mudo, fiel cuidador de lo carnal del hombre, de su cuerpo, de su integridad, desde hacerle presentir los peligros hasta defenderlo ferozmente; luego viene el nahual o espíritu protector de su ánima, su doble, el animal que lo sostiene siempre, que no lo abandona nunca, que lo acompaña más allá de la muerte; y por último la poderosa combustión de las sustancias de que está hecho lo vital, la vibración más íntima del ser, o sea el tono. (7:142)

Aspecto económico:

Lo más notorio en cuanto a esto, es la descripción del personaje de la Pita-Loca, llena de joyas, la referencia hecha de clientes en el prostíbulo en donde es dueña y la negación dada para llevarse el cadáver de “la bella de Machitán”, donde hace referencia al dinero:

--Imposible. Por ningún dinero. Es tradición y mi marido era inglés, un ex pirata, aunque a él no le gustaban los “ex”, que mujer que entra en casa de la Pita-Loca, no sale ni muerta, pues aun muerta sirve para que se den cuerda perversos y degenerados... (7:135-136)

Los matachines le cortan las manos, llenas de piedras preciosas, y cuando se las muestran a una anciana, ella les dice:

--Se le cortan las manos a la riqueza malhabida (7:137)

Los personajes principales llevan sobre el pecho, cada uno, las manos hinchadas como sapos y reverberantes de oro y gemas de la maldita alcahueta. (10:139); cuando se les indica que no deben derramar sangre, su respuesta es de tipo económico, pues es una forma de trabajo:

--Y si no derramamos sangre, de qué hemos de vivir... --se adelantó a responder, en tono interrogativo, Chitanam--, y lo peor es que ahora estamos comprometidos, por juramento, yo a derramar la sangre de Tamachín y Tamachín la mía. (7:140)

Tamachín y Chitanám pagan a Rascaninagua, por los talismanes, con el juramento de que la sangre de ellos sería la última en derramarse en ese lugar y con las manos enjoyadas de la Pita-Loca:

--¡Por la Gran Atup que así será! --juraron los Matachines al recibir los talismanes y desaparecer Telele y Rascaninagua, a quien dieron en pago a su secreto de supervivencia, las manos muertas y enjoyadas de la Pita-Loca. (7:143)

El duelo de los matachines se convierte en un espectáculo para los demás, y se crea un ambiente de feria donde hay muchos comerciantes:

La plaza de Machitán negreaba de cabezas humanas. El desafío de los desafíos. Las torres y el frente de la iglesia, las ventanas y los techos de las casas, los árboles, todo era una sola cabeza. Los vecinos principales asomados a sus balcones. En las esquinas, hombres a caballo con espuelas que sonaban a lluvia dormida. A lo largo de las aceras, piñas de comerciantes que ofrecían refrescos, comidas, cocos de agua, dulces, frutas y baratijas. (7:143)

Narrador:

En esta leyenda el narrador es omnisciente, pues conoce todo de los personajes del relato, tanto sus pensamientos como sus sentimientos, éste se encuentra a lo largo del texto:

Sin consultarse, casi instintivamente, agregáronse al cortejo y siguieron tras el féretro hasta el cementerio, silenciosos, compungidos, no sabiendo cómo esconder los machetes, la cabeza de un lado a otro sobre cóndilos recónditos para negar la muerte.

Al concluir el sepulturero su faena, caláronse los sombreros y a la calle. Debían llegar lo antes posible a la casa de la Pita-Loca en busca de aquella que tenía labios untados de presente, música antigua en los oídos y ebriedad de futuro en las pupilas. Pero de la puerta del cementerio se regresaron. Otro entierro... y otro... Esa mañana se les pasó enterrando gentes. No podían evitarlo, sustraerse a su naturaleza que les empujaba a seguir los cortejos fúnebres al paso de los enlutados deudos, sin dejar de repetir, la cabeza de un lado a otro: no murió... no murió... (7:132-133)

Narración:

Se narra la historia para que quien la lea se entere de lo ocurrido a los personajes. Entre los sucesos están el juramento de batirse a duelo de los Matachines:

Y si no cumplían, si no escampaba el llueve pies y pies y pies de su danza, el latiguo de sus cabezas que negaban y negaban que hubiera muerto, si no cumplían, si Tamachín no mataba a Chitanam y Chitanam a Tamachín en la plaza de Machitan, la tierra abriría sus fauces y se los tragaría. (7:130)

La búsqueda que deben realizar de la mujer de quien ambos estaban enamorados:

Debían ir muy lejos a desatar su juramento. Allá donde van y vienen los que van y vienen sin saber que van y vienen. Eso que llaman las ciudades. En una de esas ciudades preguntar por la casa de la Pita-Loca, llena de mujeres y escoger a la que tuviera el mañana en los ojos el hoy en los labios y el ayer en los oídos. (7:131)

las dificultades pasadas para encontrar la casa de la Pita-Loca, quien no les permite llevarse el cadáver de la mujer que buscan:

--Debemos sacarla de aquí...
 --Imposible. Por ningún dinero. (7:135)

cómo le quitan las manos a la Pita-Loca, el viaje de regreso para realizar el duelo, la forma de obtención de los amuletos por lo que no mueren, sino desaparecen:

Trapos ensangrentados... nada más sus camisas... nada más sus pantalones... sus fajas coloradas... sus caites... sus sombreros...
 Eso se enterró sus trapos... no sus cuerpos... se hicieron invisibles...
 Sus trapos ensangrentados y sus machetes, en un árbol resonante y en una roca de gesto doloroso... (7:145)

Descripción:

A lo largo del relato se encuentran distintas descripciones, crean en la mente del lector la imagen necesaria, tanto de los personajes como de los lugares donde se desarrollan las acciones:

Temerarios, lluviosos de amuletos, enlagrimados de vidrios, lágrimas de colores, cubiertos de tatuajes embriagadores pintados con sustancias que se sorbían a través de la piel, llevaban sus cabezas de un lado a otro, de un hombro a otro, negando, negando que hubiera muerto, negándolo con la oscilación de dos péndulos sincronizados, ¡no! ¡no! ¡no!, mientras arreciaba el llueve pies y pies y pies de su danza suicida. (7:129)

Un machetazo rasgó el cielo de miel negra. Heridos caobo y peñasco por el rayo, no pudieron hacer uso de sus talismanes, volver a ser los Matachines de Machitán. Lluvia fermentada. Ebriedad de la tierra. Los ríos borrachos de equis en equis zigzagueantes. La ebriedad del mineral es el vegetal. Los minerales son vegetales borrachos. La borrachera del vegetal es el animal. Los animales son vegetales alucinados, delirantes... (7:145-146)

Diálogo:

Este relato está sustentado por el diálogo directo, en las palabras de los matachines al repetirse a sí mismos que la mujer buscada no murió (situación repetida varias veces):

--¡No murió! ¡No murió...! --gritaban los Matachines yendo de una gruta en otra a perder sus voces--. --¡No murió! ¡No murió...! --cada vez más recio el llueve pies y pies y pies de su danza frenética--. ¡Y si murió... --blandían los machetes--, si murió, lo tenemos jurado, moriremos nosotros, Matachines de Machitán! (7:129)

cuando llegan a la ciudad:

--No son luces, son los pies iluminados de la ciudad... andan, corren, se juntan, se separan...

--Esperaremos el día --propuso Chitanam, pronto a sentarse en una piedra.
 --No podemos esperar --advirtió Tamachín--, si murió no podemos esperar...
 (7:132)

entre ellos y la Pita-Loca:

--¿Muerta? --repitieron aquellos su pregunta.
 --Sí, se suicidó, el suicidio es la muerte natural aquí en la casa. Pero si quieren estar con ella, siempre la tenemos preparada en su lecho funeral, olor a flores blancas y a ciprés, a jazmín e incienso... hay hombres que les gusta la carne fría... el amor en el cementerio... hacer su maña entre cuatro cirios... (7:135)

con una anciana, un diálogo breve con la muerte, el del perico y el hombre del hombro con ellos:

--Atalayandítolos estuve, para que no se mataran, pero se me pasaron. Sin duda el baile del llueve pies y pies y pies los hace invisibles, y por eso mandé a traerlos con el perico.
 Éste, al sentirse aludido, echóse hacia atrás, abierto de patitas y alivió la tripa soltando un gusanito de estiércol en el hombro del hombre del hombro. (7:138)

cuando el mono le solicita su pie a Chitanam:

--¿Me lo devuelves... es mi pie... es mío! --dijo por señas y visajes a Chitanam, un mono por su color bañado en espuma de hervor de café.
 --Si te sirve... --contestó aquél y se lo devolvió. (7:140)

entre Rascaninagua y ellos:

--Pero hay una condición --Rascaninagua adivinó lo que éste pesaba con la sutil balanza de las probabilidades--, una sola condición. No se derramará más sangre en Machitán. La sangre de los Matachines será la última.
 --Lo que nos mandes haremos con tal de morir sin morir --habló Chitanam esperanzado, cada vez más esperanzado--. Cumplir nuestro juramento y no irnos de la vida... (7:141)

y entre sí, cuando estuvieron a punto de recuperar su forma humana:

--¡Tam-tam, harás uso de tu talismán?
 --¡Chin-chin, Tamachín hara uso de su talismán! (7:145)

Personajes:

Tamachín y Chitanam: Hombres dedicados al uso del machete para matar y habían hecho un juramento de batirse en duelo hasta morir, juntos buscan a la mujer que ambos aman y la encuentran muerta en la ciudad:

Debían ir muy lejos a desatar su juramento. Allá donde van y vienen los que van y vienen sin saber que van y vienen. Eso que llaman las ciudades. (7:131)

--¿Muerta? --preguntaron al mismo tiempo los Matachines, sintiendo junto a ellos algo que habían olvidado, la presencia del machete.

--Congelada. No era linda, pero no era fea. Los ojos achinados como de cocodrilo, respingona la nariz, el pelo lacio...

--¿Muerta? --repitieron aquellos su pregunta.

--Sí, se suicidó, el suicidio es la muerte natural aquí en la casa. (7:135)

Pita-Loca: Dueña de un prostíbulo donde tiene el cadáver de la mujer buscada por Tamachín y Chitanam:

La Pita-Loca, oropendientes en las orejas, masapanes de perlas en el pecho, dedos encarcelados en anillos de piedras de colores, verdes, rojas, amarillas, violetas, negras, azules, tornasoles, les puso a prueba lanzándoles preguntas que no por inesperadas podían dejar de responder los Matachines, pues era cerrarse las puertas y no encontrar a la mujer que buscaban, aquella que tenía el ayer en los oídos, el hoy en los labios y el futuro en los ojos. (7:134)

Anciana: Ayuda, con magia, a Tamachín y Chitanam a regresar rápidamente al lugar del cual salieron:

La anciana desapareció y les fue concedido. Sobre un galápagos formado con dos omóplatos sin colchón, es dura la jineteada final, llegaron al lugar en que debían cumplir su juramento. Al bajar de tan frágil como fuerte cabalgadura de huesos, la muerte mostraba sus dientes descarnados. (7:137)

Hombre del hombro: Hombre con un perico al hombro, les ofrece una forma de salvar la vida a Tamachín y Chitanam, pero ellos no la aceptan:

--¡Matachines al fin!... --dijo alguien, no el perico. Alguien. Sólo se le miraba el hombro y en el hombro, posado el perico.

--Atalayandítolos estuve, para que no se mataran, pero se me pasaron. Sin duda el baile del llueve pies y pies y pies los hace invisibles, y por eso mandé a traerlos con el perico.

Éste, al sentirse aludido, echóse hacia atrás, abierto de patitas y alivió la tripa soltando un gusanito de estiércol en el hombro del hombre del hombro. (7:139)

Rascaninagua: Hombre que ofrece unos talismanes mágicos a Tamachín y Chitanam, para poder transformarse uno en vegetal y otro en mineral, para así poder salvar la vida:

Es por virtud de mis talismanes que los Matachines seguirán vivos en lo más íntimo de sus sustancias, piedra será Tamachín, árbol será Chitanam.

--¡Vengan los talismanes! --gritaron esperanzados y exigentes los Matachines.

--Pero, para llegar a ser indestructibles y salvarse de la nada usando una energía rudimentaria, más fuerte, sin embargo, que el instinto de conservación y el nahual o animal protector, deben evitar ser heridos en su forma mineral y vegetal, buscar lo más profundo de las selvas y los barrancos, para que nadie los toque, no separarse nunca y jurar que su sangre es la última que se derrama en Machitán.

--¡Por la Gran Atup que así será! --juraron los Matachines al recibir los talismanes y desaparecer Telele y Rascaninagua, (7:143)

Telele: Mono acompañante de Rascaninagua:

El mono sentado en el suelo, empezó a querer pegarse el pie, antes que el gran Rascaninagua le preguntara por qué travesura se lo habían cortado. Revolvía saliva, tierra y chillidos.

--¡Telele, dejé de chillar! --amenazó Rascaninagua con el bastón en que se apoyaba, al saraguatete. (7:140)

Expresiones populares:

A lo largo del texto se encuentran expresiones tales como: “guacamayas”, “tambor de trueno”, “la tierra que cuereaban cada vez más duro”, “Cabal, machete, solo en tu vaina.”, “Por las falomas que ostentaba en puertas y ventanas”, “duelo a punta y filo de machete”, “Al concluir el sepulturero su faena, caláronse los sombreros y a la calle.”, “Huyeron del cementerio a través de un barranco.”, “foguesar sus pupilas hasta limpiarlas”, “tenemos que machetearnos hoy mismo...”, “Atayalandítolos estuve”, “salvarán el pellejo”, “aun con algo de caquita de perico prefería la vida”, “chillido desgarrador.”, “en la resaca de su palabrear de condenados a muerte”, “¡Telele, dejé de chillar!””, “¡Con un revuelo de cobardía y caca de perico... --engallóse Tamachín--, ja, ja, ja...””, “Este sandunguero quiere hacernos creer que moriremos sólo aparentemente.”, “el nahual o espíritu protector de su ánima”, “tosían, gargajeaban...”, “Que un tun fuera su tumba”, “trapos ensangrentados”, “sus fajas coloradas... sus caites... sus sombreros...”, “Los árboles bamboleándose borrachos”.

Palabras clave:

Las principales palabras que se pueden apreciar en el relato son todas las referentes a la muerte y el dolor tales como: duelo, lo referente a la sangre derramada, mortandad, machete como un instrumento para matar, entierro, cementerio, ataúd, tumba, suicidio, lecho funeral,

rigidez cadavérica, yace dormida, galápago formado con dos omóplatos, un pie sin sangre, manos cercenadas, chillido, llanto, de donde se deduce a la muerte, en este caso por amor, y el sufrimiento como los unificadores del relato.

Onomatopeya y Aliteración:

En el texto se encuentran onomatopeyas como las que representan el sonido de los machetes de los personajes principales, desde el “zig-zag” cuando le cortan las manos a la Pita-Loca; el remedo del perico al blandir de los machetes en el aire:

Mientras tomaban sus machetes, un perico pasó volando sobre sus cabezas.
 --¡Tamachín... chin... chin... matachín! --decía festivo y regresaba más gozoso--.
 Matachín... chin... chin... Tamachín!
 Luego se iba, luego volvía:
 --¡Chitamán... tam... tam... Machitán! ¡Machitán... tam... tam... Chitanam!
 --¡Por la Gran Atup que esto se acabó! --gritó Tamachín enfurecido, el machete en alto, yendo tras el perico que seguía en sus burlas...
 --¡Matachinchín, matachín!... ¡Matatamtam, Machitán! --verde, alegre, jaranero--.
 ¡Matatamtam, Machitán!... ¡Matachinchín, Matachín!
 Y volando, volando, tam-tam y chin-chin... chin-chin y tam-tam..., sacó de la plaza convertida en palenque a los matachines de Machitán que lo perseguían con sus machetes. (7:138)

Se encuentran sonidos representando los golpes de los machetes, en el duelo de los matachines:

Pies y pies y pies... pies y pies y pies... lluvia de pies y pies y pies... golpe... quite... golpe... quite... chocando los machetes... plin... plan... golpe de Chitanam... plan... plin... golpe de Tamachín... plan... plin... plan... quite y golpe de Chitanam... plin... plan... plin... golpe y quite de Tamachín... los machetes chocando... pies y pies y pies... lluvia de pies y pies y pies... plin... plan... golpe de Machitán... plan... plin... quite de matachín... golpe... quite... golpe... quite... sin herirse para prolongar la danza... el llueve pies agónico... pies y pies y pies... pies y pies y pies... no hay quite sin quite... no hay golpe sin golpe... plan... plan... al quite... al quite, Chitanam... al golpe, Tamachín, al golpe, al golpe, al golpe, Chitanam... al quite, al quite, al quite, Tamachín... pies y pies y pies... pies y pies y pies... piesip... es... piesip... es... tambaleantes... heridos de muerte... puntazo al corazón... por la tetilla... (7:145)

Está la onomatopeya “ja, ja, ja...” que representa la risa de Tamachín además donde se indican los golpes de los personajes, al reconocerse como vegetal y mineral; así como su intento fallido de utilizar los talismanes:

Días, meses, años... Chitanam transformado en un caobo inmenso y Tamachín convertido en una montaña, se reconocieron:

--¡Tam-tam, Chitanam!
 --¡Chin-chin, Tamachín!
 --¡Tam-tam, harás uso de tu talismán?
 --¡Chin-chin, Tamachín hará uso de su talismán!
 --¡Tam-tam, volverás a Machitán?
 --¡Chin-chin, volveremos, Matachín! (7:145)

Junto con las onomatopeyas se encuentran diversas aliteraciones, si se analizan los sonidos *t*, *m*, *ch* y *pl* de los párrafos anteriores, se tiene una sensación de golpes, de tonalidad grave como en el caso de las palabras “plan” y “tam” y aguda como en “plin y “chin”.

En una entrevista a Asturias, realizada por Luis López Álvarez, dice lo siguiente:

«Siempre he dicho, y vuelvo a repetir ahora, que soy un escritor de oído. Cuando escribo una carta, una página de novela o un poema, debo oírlo. Si al oírlo me complace, está bien. Si no me complace, tengo que buscar qué es lo que está mal, qué palabra no va, y empiezo a cambiar palabras hasta que me siento satisfecho, hasta que me satisface. Soy auditivo: no sólo leo, sino que escucho lo que escribo» (6:499)

Personificación:

Esta figura surge en la forma de responder la muerte a los matachines ante la pregunta que le hacen:

Al bajar de tan frágil como fuerte cabalgadura de huesos, la muerte mostraba sus dientes descarnados.
 --¿De qué te ríes...? --le preguntaron.
 Y la respuesta lacónica:
 --De ustedes... (7:137)

Además el perico, aunque es normal que hable, parece razonar al seguir el diálogo.

Finalmente se ve en el mono, al que le quitaron el pie, cuando llega a pedirselo a Chitanam:

--¿Me lo devuelves... es mi pie... es mío! --dijo por señas y visajes a Chitanam, un mono (7:140)

Simbología:

Los símbolos aparecidos en el texto son de la muerte:

Esperaron que anoheciera. De noche no hay entierros. Inexplicable. Un cigarrillo tras otro. Inexplicable. Estupidez municipal. Llevar una su muerto chocando contra la luz del día cuando sería más íntimo cruzar la ciudad a medianoche, entre las luces de

las calles en procesión de cirios o de antorchas, el silencio majestuoso de las plazas y el recogimiento de las casas cerradas. (7:133)

Según el Diccionario de símbolos, de Joan California Cooper, la muerte representa:

El aspecto oculto de la vida; omnisciencia, puesto que los muertos todo lo ven. La muerte a la vida terrenal precede al renacimiento espiritual; en la iniciación, se experimenta la oscuridad de la muerte antes del nacimiento del nuevo hombre, la resurrección y la reintegración. La muerte es también el cambio de un estado del ser a otro, la reunión del cuerpo con la tierra y del alma con el espíritu. El Rey de la Muerte se representa a menudo como un esqueleto con espada, guadaña, hoz y reloj de arena; son también símbolos de la muerte el velo, la serpiente, el león, el escorpión, las cenizas y el tamborilero. La muerte se representa como danzante, que en el hinduismo es en ocasiones una hermosa mujer. Siva es Dios de la Danza y de la Muerte. (13:121)

Otro símbolo, el de la mano, según el Diccionario de símbolos, de la misma autora:

Uno de los miembros con más carga simbólica del cuerpo humano. Según Aristóteles, la mano es la "herramienta de herramientas". Y Quintiliano se pregunta: "¿No podría decirse que las manos casi pueden hablar, ya que las utilizamos para pedir, prometer, convocar, excusar, amenazar, suplicar, expresar gusto o temor, cuestionar o negar? ¿No las utilizamos para expresar alegría, sufrimiento, duda, confesión, penitencia, medida, cantidad, número y tiempo? ¿No tienen el poder de excitar y prohibir; de expresar aprobación, asombro y vergüenza?". Las manos significan poder; fortaleza; providencia; bendición. (13:114)

A pesar de las cualidades positivas de la mano como símbolo, en el relato le son cercenadas a la Pita-Loca, situación que le quita cualquier poder obtenido:

Arteros y veloces, tras cambiar una mirada, el zig-zag de los machetes y a cercén las dos manos de la Pita Loca cortadas como dos panochas de piedras preciosas, sangrando más por los rubíes y granates que por sus vasos abiertos... (7:136)

Género literario:

Esta es una leyenda pues relata una situación con elementos fantásticos, la actuación de los matachines y las situaciones dadas a lo largo del texto, se refieren a personas o circunstancias determinadas y se basa en la tradición de los pueblos.

Realidad y ficción:

En la presente leyenda se aprecia la realidad en la búsqueda de la mujer realizada por los personajes principales; la descripción de los lugares, especialmente la ciudad y dentro de ésta la orilla del cementerio y las calles vacías:

Qué hacer... Huyeron del cementerio a través de un barranco. Buscarían llegar a la casa de la Pita-Loca por una calle poco frecuentada o mal frecuentada, por donde nadie querría que pasara su muerto. (7:133)

y las personas en la casa de prostitutas de la Pita-Loca:

La casa de la Pita-Loca, desván de mujeres que se ofrecían en los espejos, apenas formas de humo de tabaco, fantasmas de carne y pelo color de yema de huevo por las luces amarillentas, uñas de escama de pescado y cejas postizas, anzuelos que al no pescar goteaban llanto, estaba llena de borrachos que hacían combinaciones enigmáticas de apetitos y caprichos, hasta encontrar, si no el ideal de su tipo femenino, el que más se acercaba a su deseo. Todas tenían un pasado vivido y un pasado remoto de diosas, sirenas, madonas... (7:133)

además, lo referente a la riqueza obtenida por ésta, los entierros dados en el cementerio y el duelo a machetazos:

Salieron a la plaza los Matachines seguidos de comparsas abúlicas (...)...
Los Matachines ocuparon los lugares que los machetes arrojados al aire les señalaron, al caer de punta y clavarse en tierra, (7:144)

Con relación a la ficción se encuentran las situaciones mágicas, a lo largo de la narración; la forma de caminar sin ser vistos de los matachines; la recuperación del mono al pegarse nuevamente el pie:

El mono, medio dormido, soltaba largos suspiros. Se había pegado el pie. Los Matachines dudaban de sus ojos. Cómo creerlo. Saliva, tierra y chillidos, qué mejor pegamento. (7:141)

La manera como termina el duelo entre Tamachín y Chitanam:

Trapos ensangrentados... nada más sus camisas... nada más sus pantalones...
sus fajas coloradas... sus caites... sus sombreros...
Eso se enterró sus trapos... no sus cuerpos... se hicieron invisibles...
Sus trapos ensangrentados y sus machetes, en un árbol resonante y en una roca de gesto doloroso... (7:145)

Asimismo, la transformación de estos hombres en vegetal y mineral, por medio de los talismanes mágicos, pero no logran recuperar su forma humana, pues un rayo los hiere:

Días, meses, años... Chitanam transformado en un caobo inmenso y Tamachín convertido en una montaña, se reconocieron:

(...)

Un machetazo rasgó el cielo de miel negra. Heridos caobo y peñasco por el rayo, no pudieron hacer uso de sus talismanes, volver a ser los Matachines de Machitán. (7:145)

CONCLUSIONES

- La obra de *El Espejo de Lida Sal* está constituida por un ensayo, cinco cuentos y cuatro leyendas, en donde el ensayo titulado *Pórtico* sirve de introducción al resto de relatos, pues aparecen expresiones en las cuales pueden ser reconocidos elementos de algunos de los cuentos y leyendas contenidos en el texto.
- En el análisis semántico, morfológico y sintáctico de los títulos se verifica que se les da gran importancia a los objetos mágicos, así como a los personajes; se puede decir que Asturias se vale de lo simbólico para dar a conocer las cualidades mágicas de los objetos que aparecen en los relatos, ayudando a formar una idea central en la historia contada, además hay palabras clave en las que se encuentra la magia y la muerte como una constante en los textos analizados.
- Al observar los elementos utilizados por Miguel Ángel Asturias para elaborar los textos de *El Espejo de Lida Sal*, tales como lo poético, lo mágico y lo onírico se comprueba que es el surrealismo el movimiento literario más influyente en la elaboración de la obra analizada.
- Asturias logra una sensación de credibilidad en estos géneros a través del lenguaje, por medio de las expresiones populares y obtiene sus ideas su vasto conocimiento de los textos y las tradiciones indígenas; también lo consigue por medio del aspecto económico, que en muchos casos sustenta los acontecimientos presentados a lo largo de los relatos.

- El narrador omnisciente predomina en los diferentes textos, sin embargo, existe también, a veces intercalado en pequeños espacios, el narrador testigo y el narrador protagonista.

- A través de las personificaciones se refuerza el aspecto ficcional de los relatos y aunque en los textos hay pocas onomatopeyas, se pueden encontrar gran cantidad de aliteraciones que crean sensaciones de movimiento en los relatos.

- Un asunto literario común en estos relatos es el conocimiento sobre las culturas indígenas del país que Asturias obtuvo, a través de las historias que escuchó en su niñez, como también en sus estudios sobre las culturas y religión de América prehispánica en la Universidad de la “Sorbonne”, en París.

- Las expresiones populares ayudan a ubicar los relatos dentro del marco que corresponde al país de Guatemala, pues desde *Pórtico*, se menciona el lugar de referencia para todos los relatos que van a aparecer en la obra.

- Todos los textos se escribieron a finales de la década de 1950 y principios de la década de 1960, en los géneros de ensayo, cuento y leyenda, lo que ayudó a Asturias a poder comunicar por medio de la narración, la descripción y el diálogo, en cada uno de los relatos, parte de las creencias y tradiciones de los pueblos del país.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Albizúrez Palma, Francisco. **La novela de Asturias.** Guatemala: Editorial Universitaria. 1975. 204 p.
2. --. **Para comprender El señor presidente.** Guatemala: Editorial Progresista Privada. 1972. 113 p.
3. Álvarez de Schell, Ruth. **Análisis y estudios de algunos rasgos característicos de El señor presidente.** Guatemala: el Autor, 1968. --Tesis (Licenciada en Letras). USAC. 177 p.
4. Alzamora, Margoth. **El mundo mágico de Hombres de maíz.** Guatemala: el Autor, 1970. --Tesis (Licenciada en Letras). USAC. 94 p.
5. Ardón, Víctor Manuel. **Miguel Ángel Asturias ensayista.** Guatemala: el Autor, 1996. --Tesis (Licenciado en Letras). USAC. 83 p.
6. Asturias, Miguel Ángel. **Cuentos y Leyendas.** España: Allca XX. 2000. 932 p.
7. --. **El espejo de Lida Sal.** México: Siglo XXI editores. 1990. 146 p.
8. --. **Latinoamérica y otros ensayos.** Madrid, España: Guadiana de Publicaciones, S. A. 1970. 122 p.
9. Burel, Hugo. **El futuro de la ficción.** -- p.62-64 -- En: Cuadernos de Marcha: Revista de Uruguay. Tercera Época. Año IX. No. 85 (Julio 1993).
10. Caro Baroja, Julio. **Las brujas y su mundo.** Madrid, España: Alianza Editorial, S. A. 1973. 319 p.
11. Carrera Galindo, Mario Alberto. **Cómo era Miguel Ángel Asturias.** Guatemala: Casa de la Cultura Flavio Herrera. 1975. 66 p.
12. Castagnino, Raúl H. **El análisis literario.** Argentina: Librería "El Ateneo" Editorial. 1987. 291 p.
13. Cooper, Joan California. **Diccionario de símbolos.** Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili, S. A. 2000. 203 p.
14. Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española. Madrid, España: Editorial Espasa-Calpe, S. A. 2001. 2368 p.
15. Diccionario Enciclopédico Océano. Barcelona, España: Editorial Océano. 1979. s.p.
16. Ellacuría, Ignacio. **Filosofía de la realidad histórica.** San Salvador, El Salvador: UCA Editores. 1990. 606 p.
17. Enciclopedia Ilustrada Cumbre. México: Editorial Cumbre, S.A. 1980. 14 Tomos.

18. Esquilo. **Tragedias**. México, D.F.: Editorial Harla. 1990. 158 p.
19. Fernández García, Juan Carlos. **Elementos descriptivos de la historia nacional contemporánea en la novelística guatemalteca actual**. Guatemala: el Autor, 1993. --Tesis (Licenciado en Historia). USAC. 80 p.
20. Flores, Ronald. **Maíz y palabra**. Guatemala: Editorial Cultura. 1999. 49 p.
21. Garrido Domínguez, Antonio (compilador). **Teorías de la ficción literaria**. Madrid, España: Arco/Libros, S. L. 1997. 287 p.
22. González Domínguez, Rosa Amelia. **La unidad estructural y temática de Mulata de Tal**. Guatemala: el Autor, 1997. --Tesis (Licenciada en Letras). USAC. 89 p.
23. Harss, Luis. **Los Nuestros**. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana S. A. 1975. 467 p.
24. Juárez Monterroso, Magda Fabiola. **El mito como elemento estructural en la novela Maladrón**. Guatemala: el Autor, 2001. --Tesis (Licenciada en Letras). USAC. 163 p.
25. Livraga, Jorge Ángel. **El teatro místico en Grecia la tragedia**. San Salvador, El Salvador: Editorial Nueva Acrópolis. 1993. 167 p.
26. Llopis, Vicente. **Realidad y metáfora**. -- p.298-304 -- En: Cuadernos Hispanoamericanos: Revista mensual de cultura hispánica. No. 123. (Marzo 1960).
27. López Marroquín, Rubén. **Los espejos resplandecientes**. Guatemala: Editorial Cultura. 1999. 190 p.
28. Lynch, Enrique. **Utopía, ficción y mundos posibles**. -- p.146-155 -- En: Cuadernos Hispanoamericanos: Revista mensual de cultura hispánica. No. 429. (Marzo 1986).
29. Maldonado Enríquez, Nancy Noemi. **Rasgos estilísticos de las fantomimas de Miguel Ángel Asturias**. Guatemala: el Autor, 2006. --Tesis (Licenciada en Letras). USAC. 256 p.
30. Menéndez de Bayo, Ilma Niederheitmann. **Sociolingüística nominal en el habla guatemalteca ejemplificación en el teatro contemporáneo de Guatemala**. Guatemala: el Autor, 1981. --Tesis (Licenciada en Filosofía y Letras). URL. 94 p.
31. Meneses, Carlos. **Miguel Ángel Asturias**. Madrid, España: Ediciones Júcar. 1975. 207 p.
32. Mitchell Álvarez, William Lee. **Los rasgos surrealistas en Hombres de Maíz de Miguel Ángel Asturias**. Guatemala: el Autor, 1996. --Tesis (Licenciado en Letras). UVG. 111 p.
33. Monteforte Toledo, Mario. **La Cueva sin quietud**. Guatemala: Librerías Artémis-Edinter. 1996. 211 p.

34. Moreno, Aura Violeta de León Benítez de. **Aproximación al imaginario de Miguel Ángel Asturias en Sien de Alondra.** Guatemala: el Autor, 2001. --Tesis (Maestría en Letras). USAC. 103 p.
35. Moreno Martínez, Enan Francisco. **Mito, ideas estéticas y denuncia en Clarivigilia Primavera.** Guatemala: el Autor, 2001. --Tesis (Maestría en Letras). USAC. 123 p.
36. Muñoz Meany, Enrique. **Preceptiva Literaria.** Guatemala: Editorial Serviprensa Centroamericana. 1979. 403 p.
37. Nebot, Francisco Abad. **Géneros literarios.** Barcelona, España: Temas clave No. 36, Salvat Editores, S. A. 1981. 64 p.
38. Odero, José Miguel. **Filosofía y literatura de ficción.** -- p.487-517 -- En: Anuario Filosófico: Revista del departamento de filosofía de la universidad de Navarra. Volumen XXXI. No. 2. (1998).
39. Olivero, Juan. **El Miguel Ángel Asturias que yo conocí.** Guatemala: Tipografía Nacional. 1987. 209 p.
40. Pellecer Mayora de Farrington, María del Carmen. **La generación del veinte: tres autores representativos.** Guatemala: el Autor, 1990. --Tesis (Licenciada en Letras). USAC. 162 p.
41. Pilon, Marta. **Miguel Ángel Asturias, Premio Nóbel de Literatura, Semblanza para el estudio de su vida y obra con una selección de poemas y prosas.** Guatemala: Cultural Centroamericana, S. A., Librería "Proa". 1968. 398 p.
42. Platas Tasende, Ana María. **Diccionario de términos literarios.** Madrid, España: Editorial Espasa-Calpe, S. A. 2007. 801 p.
43. Polanco de Guzmán, Orbelina. **La figura de Fray Bartolomé de las Casas en La audiencia de los confines de Miguel Ángel Asturias.** Guatemala: el Autor, 2004. --Tesis (Licenciada en Letras). USAC. 126 p.
44. Propp, Vladimir. **Morfología del cuento.** Madrid, España: Editorial Fundamentos. 1977. 234 p.
45. Reyzábal, María Victoria. **Diccionario de términos literarios.** Madrid, España: Editorial Acento. 2003. 223 p.
46. Sánchez Mendoza, Martha. **Realidad e irrealidad en el relato breve de Miguel Ángel Asturias.** Guatemala: el Autor, 1977. --Tesis (Licenciada en Letras). USAC. 143 p.
47. Saunders, Jean. **Cómo crear personajes de ficción.** Barcelona, España: Alba Editorial, S. L. 2001. 114 p.
48. Seijas, Carlos. **Formaciones de la mitología griega.** Guatemala: Editorial Palo de Hormigo. 2004. 352 p.

49. Selden, Ramón. **La teoría literaria contemporánea**. Barcelona, España: Editorial Ariel, S. A. 1985. 178 p.
50. Sierra Franco, Aurora. **Miguel Ángel Asturias en la literatura**. Guatemala: Istmo. 1969. 129 p.
51. Simonpietri Monefeldt, Fannie A. **El acceso del hombre a la realidad según Xavier Zuviri**. -- p.113-130 -- En: Anuario Filosófico: Revista del departamento de filosofía de la universidad de Navarra. Volumen XXII. No. 2. (1989).
52. Soto Muñoz, Alis Roel. **La represión y la catársis: ejes temáticos en Viernes de Dolores de Miguel Ángel Asturias**. Guatemala: el Autor, 2003. --Tesis (Licenciado en Letras). USAC. 148 p.
53. Spang, Kurt. **Mímesis, ficción y verosimilitud en la creación literaria**. -- p.153-159 -- En: Anuario Filosófico: Revista del departamento de filosofía de la universidad de Navarra. Volumen XVII. No. 2. (1984).
54. Tobar Aguilar, Gladys. **Análisis semiótico de El Alhajadito de Miguel Ángel Asturias**. Guatemala: el Autor, 1992. --Tesis (Licenciada en Letras). USAC. 85 p.
55. Todorov, Tzvetan. **Simbolismo e interpretación**. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores, C. A. 1981. 307 p.
56. Valverde, José María. **Movimientos literarios**. Barcelona, España: Temas clave No. 15, Salvat Editores, S.A. 1981. 64 p.
57. Vásquez, Miguel Ángel. **Las voces de la memoria. Anécdotas y recuerdos no revelados en la vida de Miguel Ángel Asturias**. Guatemala: Oscar de León Palacios. 1999. 63 p.
58. Vásquez Peralta, Marcia Ligia Etelvina. **La visión ladina del indígena en tres etapas de la narrativa de Miguel Ángel Asturias**. Guatemala: el Autor, 1990. --Tesis (Licenciada en Letras). URL. 116 p.
59. Verdugo, Iber. **El carácter de la literatura hispanoamericana y la novelística de Miguel Ángel Asturias**. Guatemala: Editorial Universitaria. 1968. 425 p.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

60. El poder de la palabra. **Miguel Ángel Asturias**. --[En línea].-- página literaria. s.f. -- [Consultado el 6 septiembre 2005].-- Disponible en:
<http://www.epdlp.com/escritor.php?id=1413>
61. Jiménez Mariano. **Miguel Ángel Asturias**. --[En línea].-- página cultural. Última revisión 1 enero 2004. --[Consultado el 6 septiembre 2005].-- Disponible en:
<http://www.damisela.com/literatura/pais/guatemala/autores/asturias/ybibli010.htm>

62. Matheu Monterroso, Álvaro **Miguel Ángel Asturias**. --[En línea].-- página web. 1994. --[Consultado el 6 septiembre 2005].-- Disponible en:
http://www.geocities.com/ma_asturias/

63. Morales, Mario Roberto. **A fuego lento. La identidad frente al espejo**. --[En línea].-- revista literaria. 23 noviembre 2004. --[Consultado el 6 septiembre 2005].-- Disponible en:
http://www.lainsignia.org/2004/noviembre/cul_076.htm