

**UNIVERSIDAD NACIONAL
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO
POSGRADO EN ESTUDIOS DE CULTURA CENTROAMERICANA CON
ÉNFASIS EN LITERATURA**

**Tema:
LA REPRESENTACIÓN DE LA NATURALEZA EN LA CONSTRUCCIÓN
IDENTITARIA DE LA NARRATIVA VANGUARDISTA
CENTROAMERICANA:
*EL TIGRE DE FLAVIO HERRERA Y EL JAÚL DE MAX JIMENEZ***

LUIS DIEGO ROSALES MARÍN

HEREDIA, 2023

**Tesis sometida a consideración del Tribunal Examinador del
Posgrado en Estudios de Cultura Centroamericana con énfasis en Literatura para
optar al grado de *Magíster Literarum***

**LA REPRESENTACIÓN DE LA NATURALEZA EN LA CONSTRUCCIÓN
IDENTITARIA DE LA NARRATIVA VANGUARDISTA
CENTROAMERICANA:
EL TIGRE DE FLAVIO HERRERA Y *EL JAÚL* DE MAX JIMENEZ**

LUIS DIEGO ROSALES MARÍN

**Tesis presentada para optar al grado de *Magíster Literarum* en Estudios de
Cultura Centroamericana con énfasis en Literatura. Cumple con los requisitos
establecidos por el Sistema de Estudios de Posgrado de la Universidad Nacional.
Heredia. Costa Rica.**

Miembros del tribunal examinador

Dra. Rocío Castillo Cedeño
Presidente del Consejo Central de Posgrado

Dr. Gabriel Baltodano Román
Director de la Maestría en Estudios
de Cultura Centroamericana

Dr. Carlos Francisco Monge Meza
Director de tesis

Dr. Mijail Mondol López
Asesor de tesis

M.L. Grethel Ramírez Villalobos
Asesora de tesis

M.Ed. Luis Diego Rosales Marín
Sustentante

RESUMEN

El objetivo de esta investigación consiste en analizar la representación de la naturaleza en la construcción de las identidades centroamericanas presentes en la literatura, mediante un estudio circunscrito al género de la narrativa y al periodo de vanguardia. Con ello, se examina la relación estética intrínseca entre los textos gráficos y los textos literarios mediante las representaciones correspondientes al ser humano y la naturaleza para mostrar el funcionamiento de los discursos sobre la construcción de las identidades en: *El jaúl* de Max Jiménez y *El tigre* de Flavio Herrera.

Para ello, acude a principios generales postulados en la teoría sociocrítica de Edmond Cros, que permite cubrir aspectos referidos a estéticas, culturales y discursivos del texto; además, admite la relación ecléctica interdisciplinaria de teorías concernientes a la psicología, el estructuralismo, la semiótica, la historia, la filosofía y los estudios comparativos.

El primer capítulo se refiere a los antecedentes estéticos y discursivos sobre la representación de la naturaleza y el ser humano. En el segundo se identifican las principales formas de representación de la naturaleza y se vinculan al proyecto de construcción de identidades en la novela *El tigre* de Flavio Herrera. En el tercer capítulo se desarrolla el análisis de los modos de representación discursiva sobre la naturaleza y la construcción identitaria en la novela *El jaúl* de Max Jiménez. Finalmente se presentan las conclusiones y los anexos sobre el estudio comparativo de los textos gráficos.

El estudio procura atender los objetivos generales de la Maestría en Estudios de Cultura Centroamericana y se justifica en los propios principios, valores y fines que rigen la Universidad Nacional como la interdisciplinariedad, la regionalización, la identidad y el pensamiento crítico que fomenta el conocimiento transformador, el compromiso social y fortalecer el diálogo de saberes.

PALABRAS CLAVE (DESCRIPTORES): Literatura centroamericana – Narrativa de vanguardia - Narrativa de Flavio Herrera – Narrativa de Max Jiménez – Representación de la naturaleza.

AGRADECIMIENTOS

A todos aquellos que con su apoyo hicieron esto posible;

a vos, Valeria, luz y motivación en los tramos más oscuros del camino.

D.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
El objeto de la investigación.....	1
1. Tema-problema.....	1
2. Objeto de la Investigación.....	4
3. Delimitación	6
4. Problematización.....	10
5. Objetivos	14
5.1. Objetivo general.....	15
5.2. Objetivos específicos.....	16
6. Estado de los conocimientos.....	17
6.1. <i>El jaúl</i> de Max Jiménez	17
6.2. <i>El tigre</i> de Flavio Herrera.....	21
7. Esquema capitular (taxonomía del documento).....	23
CAPÍTULO 1	25
FUNDAMENTOS CONCEPTUALES Y DE PROCEDIMIENTOS	25
1. Conceptualización de términos básicos	25
1.1. Conceptualización del término «naturaleza»	25
1.2. Conceptualización del término <i>identidad</i>	29
1.3. Conceptualización de la noción «identidad nacional».....	32
1.4. Conceptualización del término <i>representación</i>	34
2. La representación de la naturaleza en la historia del arte y la literatura	36
3. La representación de la naturaleza en los discursos de la actualidad	59
4. Las construcciones de las identidades en los discursos de la actualidad.....	66
5. Fundamentos conceptuales	67
6. Marco teórico contextual.....	67
7. Estudios Culturales y la Sociocrítica	74
7.1. Estudios Culturales.....	74
7.2. La sociocrítica	75
7.3. Conceptos teóricos sobre la representación de la naturaleza.....	81
8. Marco metodológico	85
8.1. Consideraciones metodológicas complementarias	92
CAPÍTULO 2	95
MODOS DE REPRESENTACIÓN DE LA NATURALEZA Y LAS IDENTIDADES	95

1.	Introducción general	95
2.	La representación de la naturaleza y las identidades en Max Jiménez	96
2.1.	Antecedentes de la representación de la naturaleza en Max Jiménez.....	98
2.2.	Representación de la naturaleza en <i>Ensayos</i>	98
2.3.	Representación de la naturaleza en <i>Unos fantoches</i>	106
2.4.	Representación de la naturaleza en <i>Gleba</i>	115
2.5.	Representación de la naturaleza en <i>Sonaja</i>	136
2.6.	Representación de la naturaleza en <i>Quijongo</i>	147
2.7.	Representación de la naturaleza en <i>Revenar</i>	157
2.8.	Representación de la naturaleza en <i>El domador de pulgas</i>	169
3.	Conclusiones parciales sobre la representación de la naturaleza y las identidades como antecedentes de <i>El jaúl</i> de Max Jiménez	183
4.	La representación de la naturaleza en Flavio Herrera	186
4.1.	Antecedentes y características del <i>haikai</i>	187
4.2.	Representación de la naturaleza en los <i>Haikai</i> de Flavio Herrera	195
4.3.	Lista de <i>haikais</i> analizados de Flavio Herrera	196
4.3.1.	Los <i>haikais</i> de <i>Trópico</i>	198
4.3.2.	Los <i>haikais</i> de <i>Sinfonías del trópico</i>	207
4.3.3.	Los <i>haikais</i> de <i>Bulbuxyá</i>	219
4.3.4.	Los <i>haikais</i> de <i>Sagitario</i>	223
4.4.	Representación de la naturaleza en <i>De sierra adentro</i>	228
5.	Conclusiones preliminares sobre la representación de la naturaleza y las identidades como antecedentes de <i>El tigre</i> de Flavio Herrera.....	231
6.	Análisis comparativo sobre los antecedentes de la representación de la naturaleza en Max Jiménez y Flavio Herrera	233
CAPÍTULO 3		235
REPRESENTACIONES DISCURSIVAS SOBRE LA NATURALEZA Y LA IDENTIDAD EN <i>EL TIGRE</i>		235
1.	Estudio de los ideosemas en <i>El tigre</i>	236
2.	Estudio de los campos morfogenéticos y lectura sociocrítica de las representaciones discursivas de la naturaleza y la identidad en <i>El tigre</i>	348
3.	Lectura sociocrítica: reconstrucción y análisis de los ideologemas de la naturaleza y la identidad en <i>El tigre</i>	354
4.	Conclusiones parciales sobre las representaciones discursivas de la naturaleza y la identidad en <i>El tigre</i>	355
CAPÍTULO 4		360
REPRESENTACIONES DISCURSIVAS SOBRE LA NATURALEZA Y LA IDENTIDAD EN <i>EL JAÚL</i>		360

1. Estudio de los ideosemas en <i>El jaúl</i>	360
2. Estudio de los campos morfogenéticos y lectura sociocrítica de las representaciones discursivas de la naturaleza y la identidad en <i>El jaúl</i>	447
3. Lectura sociocrítica: reconstrucción y análisis de los ideogramas de la naturaleza y la identidad en <i>El jaúl</i>	453
4. Conclusiones parciales sobre las representaciones discursivas de la naturaleza y la identidad en <i>El jaúl</i>	457
CAPÍTULO 5	462
ESTUDIO COMPARATIVO DEL ARTE VISUAL.....	462
1. Análisis del arte visual en <i>El tigre</i> de Flavio Herrera	462
2. Análisis del arte visual en <i>El jaúl</i> de Max Jiménez.....	466
3. Análisis comparativo del arte visual y los textos.....	479
CONCLUSIONES	481
1. Conclusiones sobre las representaciones discursivas sobre naturaleza e identidad en <i>El tigre</i> de Flavio Herrera y <i>El jaúl</i> de Max Jiménez	481
2. Conclusiones sobre el análisis sociocrítico de <i>El tigre</i> de Flavio Herrera y <i>El jaúl</i> de Max Jiménez.....	485
3. Conclusiones sobre los objetivos de la investigación	489
4. Sobre los aportes de la investigación.....	493
5. Recomendaciones	494
Referencias bibliográficas	495
ANEXOS	502

ÍNDICE DE ANEXOS

Fig. 1. B. - Utamaro - Tres bellezas de nuestros días.....	504
Fig. 2 - Centauro	505
Fig. 2. B. - Goya - El caballo raptor	506
Fig. 3 – Otra huella	507
Fig. 3. B. - Caravaggio - Medusa	508
Fig. 3. C. - De sierra adentro - El Imparcial	509
Fig. 4 - El último zarpazo	510
Fig. 4 B. - Madrazo – Estudio de desnudo	511
Fig. 5 - 2.500 metros.....	512
Fig. 5. B. - Grünewald – Crucifixión	513
Fig. 5. C. - Grünewald – Crucifixión	514
Fig. 6 - El sol.....	515
Fig. 6. B. - Kollwitz - Los sobrevivientes.....	516
Fig. 7 - El jaular	517
Fig. 7. B. - El domador de pulgas	518
Fig. 7. C. - Caligari	519
Fig. 7. D. - Cristo yacente velado por ángeles	520
Fig. 8 - Mañana del Viernes Santo.....	521
Fig. 8. B - Amiguetti - Procesión	522
Fig. 8. C. - Fernández Ledesma – Atrio de Amecameca	523
Fig. 9 - Ñor Santiago	524
Fig. 9. B. - Murnau - Nosferatu.....	525
Fig. 9. C. - Kollwitz - Desempleados.....	526
Fig. 10 - El velorio	527
Fig. 10. B. - Gianattasio - Motociclisti.....	528
Fig. 11 - El Billar	529
Fig. 11. B. - Picasso - Guernica.....	530
Fig. 12 - Jeremar	531
Fig. 12. B. - Corinth - Satan	532
Fig. 12. C. - Murnau - Nosferatu.....	533
Fig. 13 - La siembra.....	534

Fig. 14 - El merodeo.....	535
Fig. 14. B. - Kollwitz - Muerte con una mujer en su regazo.....	536
Fig. 15 - Con el Mosco	537
Fig. 15 B. - Kollwitz - Hunger	538
Fig. 16 - La escuelita	539
Fig. 16. B. - Gauguin - La reina.....	540
Fig. 16. C. - Picasso - Las señoritas de Avignon	541
Fig. 17 - El cura	542
Fig. 18 - El palmitero.....	543
Fig. 18. B. - Munch - El grito	544
Fig. 19 - En el billar	545
Fig. 19. B. - Kandinsky - Composición 8.....	546
Fig. 20 - Ñor Santiago policía.....	547
Fig. 20. B. - Kollwitz - ¡Viena está muriendo!	548
Fig. 21 - El turno	549
Fig. 21. B. - Dalí - La persistencia de la memoria.....	550
Fig. 22 - 1er Manifiesto 30-30	551

INTRODUCCIÓN

El objeto de la investigación

1. Tema-problema

En los principios de la investigación académica sobre estudios literarios en las universidades centroamericanas, se manifestó un escaso interés por la literatura regional y se estimó mayormente el análisis de obras pertenecientes a un canon predominantemente europeo. Una muestra de ello es la evolución curricular presente en el canon literario y los programas de estudios superiores costarricenses desde un enfoque históricamente filológico y gramatical, hasta el desarrollo de la lingüística y la literatura con énfasis en las regiones latinoamericanas. Prontamente, los aportes teóricos de investigadores extranjeros y las tendencias nacionalistas contribuyeron al proceso inicial de reconocimiento académico sobre la literatura centroamericana con una serie de hallazgos significativos desde la perspectiva foránea y los estudios comparativos. En la actualidad, gracias al esfuerzo de los centros académicos locales, los estudios literarios sobre cultura centroamericana han aumentado de forma significativa.

Según Mackenbach, «He aquí una tarea fundamental de los estudios literarios y culturales en y sobre la región: (re)descubrir, recuperar y revalorizar este tesoro cultural. Es una tarea que al mismo tiempo tiene dimensiones estéticas, científicas y políticas» (37).

La construcción del concepto de una literatura nacional o regional es posterior al proyecto de conformación de las identidades nacionales; sin embargo, las expresiones literarias, al igual que cualquier otro producto cultural, se utilizaron como un recurso ideológico y discursivo para regular una construcción del imaginario sobre la identidad. En este trabajo se estudian las representaciones discursivas por medio de un análisis comparativo de los textos gráficos y los textos literarios para ampliar el panorama sobre

el recurso de las imágenes en el texto como parte de la propuesta estética vanguardista centroamericana.

En palabras de Werner Mackenbach, es importante realizar aproximaciones desde perspectivas inter- y transdisciplinarias en las investigaciones literarias y culturales sobre Centroamérica:

Para el campo literario veo la necesidad de desarrollar estudios sobre los siguientes aspectos, entre otros, (también como resultado de nuestra labor en el proyecto “Hacia una historia de las literaturas centroamericanas” y su desiderata):

- imagen, palabra e intermedialidad,
- literatura y cine/vídeo/teatro,
- música y literatura,
- memoria, pasado y futuro,
- literatura y biopoder/cuerpo/sexualidades,
- literatura y estética,
- historia de las ideas, pensamiento caribeño y centroamericano y literatura.

Algunas y algunos colegas ya han comenzado a trabajar sobre estas problemáticas. También me parece necesario un nuevo esfuerzo para una historia de Centroamérica que incluya el aspecto cultural y las producciones artísticas» (33).

En esta investigación se analiza la relación existente entre las distintas representaciones estéticas de la naturaleza y los imaginarios ideológicos que conforman la construcción de identidades presentes en la narrativa centroamericana de vanguardia. La razón principal que justifica la aproximación temática tiene que ver con la función preponderante que le otorgan los artistas a la representación de la naturaleza en las obras centroamericanas de vanguardia para simbolizar y resignificar las distintas identidades que confluyen en los espacios narrativos centroamericanos.

La investigación sustenta su hipótesis en un análisis previo de las obras literarias de distintos periodos y autores del contexto centroamericano y en un conjunto de aspectos particulares hallados en las obras pertenecientes al periodo de vanguardia. Estos aspectos presentan relaciones entre los discursos relacionados a la construcción identitaria centroamericana y a las representaciones de su entorno natural.

Otro aspecto que motiva el interés de este trabajo radica en ofrecer nuevos aportes académicos que puedan contribuir para el desarrollo de futuros temas de análisis en el

campo de las investigaciones comparativas, históricas y estéticas de los estudios culturales y otras áreas del conocimiento, que podrán ofrecer perspectivas aún no estudiadas a profundidad en los estudios literarios.

Uno de estos avances en el conocimiento sería ofrecer un estudio particular sobre la evolución histórica en torno a las formas de representación de la naturaleza desde la antigüedad hasta el contexto del corpus seleccionado de la narrativa centroamericana con el propósito de reconstruir los elementos que componen e influyen en la estética vanguardista centroamericana. Además, constituye un antecedente respecto al estudio estético de las representaciones de la naturaleza y otros ámbitos del análisis discursivo como las ideologías contemporáneas sobre las políticas de desarrollo y la protección del medio ambiente.

Para lograr los objetivos de esta investigación se utilizan los conceptos teóricos y metodologías de Edmond Cros en su propuesta de estudios sociocríticos. Mediante el análisis detallado de las estructuras discursivas del texto se pretende analizar comparativamente las formaciones discursivas, ideológicas y sociales. Con este método se procura un análisis de las estructuras de pensamiento en la narrativa centroamericana del periodo de vanguardia para precisar los procedimientos para la construcción de identidades nacionales y regionales, a partir del estudio de las representaciones discursivas sobre la naturaleza y su relación con el ser humano.

Se procura, pues, identificar los antecedentes ideológicos y generar herramientas teóricas que faciliten la comprensión del impacto histórico, social, político, estético y filosófico que ha tenido el desarrollo discursivo de la representación de la naturaleza y la construcción de la identidad; desde la autopercepción de la humanidad y sus distintos mecanismos de expresión.

2. Objeto de la Investigación

Si bien no en un sentido totalmente abierto, este trabajo presenta una metodología investigativa ecléctica, fundamentada en una aproximación desde de los principios generales de la sociocrítica para establecer un análisis discursivo de las obras literarias. Se incluyen, además, aspectos de la corriente de la ecocrítica en los estudios culturales que comparte algunos temas de interés, sin embargo, su objetivo se distancia significativamente del interés particular de este trabajo. Por este motivo, es preciso aclarar los elementos en común de la teoría ecocrítica y los puntos de divergencia.

Según Balarezo, existen tres aspectos fundamentales del análisis ecocrítico:

Retomando a Glotfelty y Fromm (1996), los autores defienden que el nexo entre ambas ciencias, literatura y ecología, permite comprender la relación bidireccional y compleja entre la cultura humana y el mundo natural como espacios que se afectan mutuamente, en correspondencia, establecen tres momentos de análisis ecocrítico. Primero, la autora advierte que un oportuno análisis ecocrítico obliga a los investigadores a examinar la representación de la naturaleza en el texto literario a través de conceptos o categorías mentales que favorezca la lectura ecocrítica sea ciudad, animales, residuos, basura, frontera, regiones, ríos, paisaje, tecnología, para mapear y construir vínculos entre ellos (114).

Este primer momento del análisis coincide con un estudio semiótico o sociocrítico del texto en cual se identifican las representaciones de la naturaleza en el texto. Sin embargo, posterior a la identificación de las representaciones de la naturaleza en el texto, la teoría ecocrítica centra su análisis en la interrelación de los elementos desde una perspectiva temática de índole ecológica. En palabras de Balarezo:

Segundo, lo anterior permite incrementar la conciencia ecológica colectiva a través del redescubrimiento y reimpresión de la literatura y de la naturaleza, muchas veces puesta en el olvido por las corrientes más racionalistas. Para lo cual, es necesario un enfoque crítico capaz de visibilizar aquellos elementos ecológicos subyacentes en el escrito literario y su correspondencia con el escritor y el lector. Tercero, la autora parte de un amplio espectro de teorías y disciplinas que facilitan la exploración del simbolismo inserto en la estructura literaria, con la finalidad de comprender el tipo de relación que establece con el medioambiente y la época donde se produce. Esta propuesta se sustenta por el diseño de una red de conceptos provenientes de la historia, la biopolítica, la filosofía, la sociología y otras ciencias duras que permiten captar la narrativa ecológica (114).

Además, el tercer punto describe la práctica metodológica de la ecocrítica como un amplio espectro de teorías y disciplinas que se complementan para analizar el «simbolismo» dentro de una «estructura literaria» para comprender la relación entre el medioambiente y la representación discursiva de la historia que refleja el texto. Aunado a esto, se menciona la construcción de un estudio a partir de conceptos propios de otras disciplinas como la historia, la sociología, la biopolítica y las ciencias; con el fin de captar una «narrativa ecológica».

La investigación analiza la construcción discursiva de las identidades centroamericanas en las novelas *El tigre* de Flavio Herrera y *El jaúl* de Max Jiménez a partir de un estudio comparativo entre las representaciones de las identidades y su relación con las representaciones de la naturaleza. No obstante, en este trabajo, no se pretende captar un discurso únicamente ecológico, y, aunque podría ser un componente significativo, no constituye el principal, ni único objetivo del análisis. Se centra en los discursos históricos sobre las construcciones identitarias de la narrativa centroamericana de vanguardia, en el corpus seleccionado, que se relaciona intrínsecamente con representaciones de la naturaleza. Esta naturaleza no es únicamente vista desde un discurso ecológico, sino que es representada y utilizada para simbolizar distintos aspectos de lo centroamericano, por medio de los discursos literarios.

Teniendo en mente lo expuesto hasta aquí, se consideran pertinentes algunos de los principales aportes de la metodología sociocrítica para estudiar los aspectos históricos y sociales que se transcriben en las estructuras textuales por medio de las estructuras discursivas. De acuerdo con María Amoretti: «El propósito del análisis sociocrítico es determinar el estatuto de lo social dentro del texto y por lo tanto hay que explicar la forma en que las estructuras textuales transcriben las estructuras socio-históricas y sociodiscursiva» (68).

3. Delimitación

El interés por realizar esta investigación radica en analizar las representaciones discursivas e ideológicas presentes en los textos para desarrollar un análisis comparativo con las estructuras sociales de la época en que fueron producidos. Un rasgo constante en la construcción identitaria de los individuos que conforman y definen los grupos sociales involucra la representación del entorno natural.

Desde tiempos inmemoriales, la naturaleza representada a través del pensamiento humano simboliza sus miedos, sus fortalezas, sus mitos, sus dioses; por lo tanto, su configuración de mundo es inseparable a la relación que tiene con su entorno. En la actualidad, la identidad humana se reconstruye, con cierta culpa, como el destructor/protector del medioambiente y no deja de ser un tema de continuo interés para la humanidad.

Debido a la amplitud del tema sobre la representación de la naturaleza en el arte y la construcción discursiva de la identidad, es necesario establecer una delimitación del corpus para profundizar en aspectos puntuales concernientes a los estudios literarios. En esta investigación se analizan los discursos ideológicos correspondientes a la representación de la naturaleza y del ser humano para comprender los principales conceptos, categorías y mecanismos que construyeron el pensamiento y la identidad centroamericana durante la década de 1930.

A partir del análisis de cada obra se procederá a realizar un estudio comparativo de carácter regional que pueda explicar las expresiones ideológicas más significativas. Sobre la base del comparativismo textual-literario, desde la que se abordan aspectos supranacionales para la comprensión de una perspectiva de estudios culturales centroamericanos.

Por este motivo, se analizan dos obras narrativas de la primera mitad del siglo XX que convergen en un periodo próximo de su fecha de publicación: la novela *El tigre* (1934), de Flavio Herrera (1895-1968), en el caso de Guatemala y *El jaúl* (1937), de Max Jiménez (1900-1947), en el caso de Costa Rica. Esta selección de textos se fundamenta en un conjunto de componentes de índole temática, teórica y metodológica de los estudios literarios.

El primer aspecto se refiere a la pertinencia temática de un análisis sobre la construcción discursiva de la representación de las identidades para dilucidar algunas características fundamentales de la literatura correspondiente a la región centroamericana. Este primer factor deviene de la naturaleza de la investigación y su pertenencia al programa de Maestría de Estudios de Cultura Centroamericana, (Universidad Nacional, Heredia, Costa Rica) motivo que conlleva una circunscripción histórica y geográfica sobre la concepción de lo centroamericano.

Dado el hincapié del presente estudio en los aspectos temáticos de los textos analizados sobre la construcción identitaria, se establece como punto de partida la producción literaria de los cinco países que formaron parte de las Provincias Unidas del Centro de América (1823-1824) y la posterior República Federal de Centroamérica (1824-1839); Guatemala, Honduras, El Salvador, Nicaragua y Costa Rica. Este antecedente presenta un elemento determinante, como consecuencia de la confluencia cultural durante el periodo en que se gestan los primeros esfuerzos de mayor relevancia en cuanto a la constitución de los símbolos y discursos para establecer una primera identidad histórica de las naciones centroamericanas y una posterior identidad de cada país como república independiente.

El segundo aspecto concierne a la periodización. Es necesario establecer los límites de la investigación a un momento inaugural de las expresiones literarias y las identidades nacionales en el que ha sido posible identificar un conjunto de discursos a favor de una construcción simbólicamente americanista de la literatura. A finales del siglo XIX la

influencia estética de la representación cultural europea mermó su influencia en la literatura americana. Con el auge de la estética modernista, las nuevas expresiones artísticas dedicaron mayor atención al orientalismo, el exotismo y la construcción de un imaginario de lo propio americano. Por este motivo, se eligen textos publicados durante la primera mitad del siglo XX para la elaboración de este trabajo.

En el transcurso de este periodo, se consolida la producción de obras narrativas de mayor extensión. Surgen algunas de las novelas inaugurales en todo el continente americano que construyen su imaginario a partir de símbolos e imágenes propiamente americanas. Además, la producción literaria de esta fase se halla estrechamente relacionada a la representación de la naturaleza como es el caso de *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes; *Cuentos de la selva* (1918), *El salvaje* (1920) y *Anaconda* (1921) de Horacio Quiroga; *Madero-Chantecler, Tragicomedia zoológica-política* (1910) y *El arca de Noé* (1926) de José Juan Tablada; *La venganza del cóndor* (1924) de Ventura García Calderón; *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera.

En Centroamérica existen obras de esta misma índole que presentan relaciones significativas entre las representaciones naturales y la identidad. En Guatemala *El hombre que parecía un caballo* (1915) y *El mundo de los maharachías* (1938) de Arévalo Martínez; *Leyendas de Guatemala* (1930), *El señor presidente* (1946) y *Hombres de maíz* (1949) de Miguel Ángel Asturias; y *El tigre* (1934) de Flavio Herrera. En El Salvador *El libro del trópico* (1918) de Arturo Ambroguí; *Cuentos de barro* (1933) de Salvador Salazar Arrué «Salarrué». En Honduras *El vampiro* (1910) y *Cuentos de amor y de la muerte* (1930) de Froylán Turcios. En Nicaragua *Una mujer en la selva* (1936) de Hernán Robleto; y *Los monos de San Telmo* (1963) de Lizandro Chávez Alfaro. En Costa Rica *Costa Rica pintoresca* (1899) de Manuel Argüello Mora; *El moto* (1900) de Joaquín García Monge, *En una silla de ruedas* (1917, revisada 1946) y *Cuentos de mi tía Panchita* (1920) de Carmen Lyra; *El árbol enfermo* (1918) y *La caída del águila* (1920) de Carlos Gagini; *Atlante* (1927) de Moisés Vincenzi; *Infierno verde* (1935) de José Marín Cañas; *El*

domador de pulgas (1936) y *El jaúl* (1937) de Max Jiménez; y *Cuentos de angustias y paisajes* (1947) de Carlos Salazar Herrera.

El tercer aspecto concierne, a las cualidades constitutivas de los textos, desde una perspectiva teórica, para establecer un estudio pertinente con relación a la aproximación temática y a los discursos presentes en la estructura textual de cada obra. Por este motivo, se considera la selección de producciones literarias exclusivamente narrativas y específicamente catalogadas como novelas, debido a las características propias del género que permiten un análisis amplio de la riqueza discursiva en donde coincide una extensa descripción espacial, el desarrollo profundo de la psicología de los personajes y sus interacciones con la representación del entorno; asimismo, por la diversidad temática que contiene un género tan amplio como este y la posibilidad de establecer mayores interrelaciones históricas entre las representaciones del material textual y el material contextual de la producción literaria.

El cuarto criterio corresponde a la extensión y volumen del objeto de estudio, para realizar un análisis exhaustivo y viable dentro del marco que permite una investigación de tesis de maestría. Para analizar la literatura centroamericana es necesario comprender los rasgos de sus componentes, es decir, tener un punto de referencia de las diferencias y similitudes entre lo guatemalteco, lo hondureño, lo salvadoreño, lo nicaragüense y lo costarricense, además de los espacios geográficos y culturales previamente mencionados que corresponden a Belice y Panamá.

A causa de la dificultad material de efectuar un análisis de múltiples novelas provenientes de cada uno de los países previamente contemplados, se decide realizar un estudio comparativo entre dos autores de distintas nacionalidades; uno perteneciente al Triángulo Norte de Centroamérica y otro a la región sur. Por la particularidad temática y el contexto histórico, se valora la posibilidad de analizar textos de autores que plantean una construcción discursiva de lo propio desde una mirada compleja que involucra elementos como: una perspectiva tanto crítica como nostálgica desde el interior y el exterior del país,

y, la percepción a partir de su experiencia al residir en Centroamérica, poseer un amplio conocimiento de la expresión literaria de distintas latitudes y experimentar la convivencia con otras culturas en distintas regiones geográficas.

El quinto aspecto atañe a la propuesta estética. Los autores seleccionados son exponentes representativos de la estética vanguardista en cada uno de sus países; además, poseen numerosas publicaciones de lírica y narrativa durante un periodo muy corto y productivo, aspecto que permitió desarrollar con mayor detalle y madurez su propuesta estética.

El sexto aspecto concierne al ámbito metodológico. Las dos obras seleccionadas permiten un análisis comparativo completo dado su similitud estructural, su contenido y su estética. Conjuntamente, ambos autores se desempeñaron como artistas plásticos e incorporan grabados en sus textos como parte de su propuesta estética, sus obras se encuentran construidas por pequeños relatos de apariencia inconexa, pero unidos por un personaje principal y su interacción con el entorno.

Como último aspecto, se considera el valioso aporte teórico de los estudios académicos previos que permiten un análisis comparativo y dialógico con las aproximaciones teóricas que han tratado las obras de estos autores debido a la importancia de ambos textos dentro de la historiografía centroamericana.

También, un aspecto decisivo lo constituye la posibilidad material del acceso físico a los textos y a la obra literaria previamente publicada por los autores. Aunque las universidades realizan importantes esfuerzos por actualizar y ampliar sus bases de datos y bibliotecas, infortunadamente, el acceso a determinados textos de literatura centroamericana continúa siendo un desafío para el investigador.

4. Problematización

A partir del análisis inicial efectuado a *El tigre* de Flavio Herrera y *El jaúl* de Max Jiménez, surge una primera interrogante de índole investigativa relacionada a la identificación de elementos similares en la estructura literaria de las dos obras centroamericanas. Se identifican rasgos estéticos, discursivos, temáticos e ideológicos relacionados a la caracterización de la conducta de los personajes y la relación intrínseca en la estructura discursiva del texto con las representaciones de la naturaleza. Además, se percibe una inquietud respecto a la definición de lo propio y lo ajeno, es decir, una preocupación por la construcción identitaria que desemboca en la valorización, la clasificación y jerarquización de las identidades. Con respecto al entorno, se identifican dos clases de espacios, los espacios intervenidos por la humanidad y los espacios naturales indómitos. Estos elementos direccionan el problema investigativo a la construcción discursiva de las identidades centroamericanas por medio de la representación de la naturaleza. Tales razones que conducen la siguiente formulación del **problema general** de investigación:

4.1. ¿Qué función discursiva cumplen los modos de representación de la naturaleza presentes en *El jaúl* de Max Jiménez y *El tigre* de Flavio Herrera con relación a la construcción de las identidades centroamericanas en la narrativa vanguardista?

Tomando como base el problema general de investigación, se examina la particularidad de los recursos discursivo-literarios presentes en las obras seleccionadas de la narrativa centroamericana de vanguardia. Surge, entonces, la interrogante sobre las similitudes y diferencias estéticas, discursivas e ideológicas entre el corpus de estudio y los rasgos generales de la literatura universal. Es decir, ¿por qué en la narrativa vanguardista se utilizan algunas formas determinadas de representar la naturaleza en correspondencia con los discursos sobre la construcción de las identidades centroamericanas? A partir de ello, el problema se profundiza en la identificación de los recursos particulares de la representación de la naturaleza y la construcción de

identidades en las obras seleccionadas. De esta manera surge la **primera pregunta específica**:

4.1.1. ¿Cuáles son los rasgos particulares de los recursos discursivo-literarios a los que se acude para el tratamiento de la relación entre la representación de la naturaleza y la construcción de las identidades en *El tigre* de Flavio Herrera y *El jaúl* de Max Jiménez?

Durante algunos periodos y corrientes estéticas, los textos se han acompañado de un lenguaje pictórico para adornar e ilustrar el contenido literario. Cada caso, en particular, corresponde a un impulso estético del momento, además de las posibilidades específicas como la habilidad del autor para ilustrar su propio texto, la colaboración de ilustradores, los recursos de producción y reproducción de la imprenta o la recepción del texto. Específicamente, durante el periodo de los movimientos históricos de vanguardia, de los primeros treinta años del siglo XX, surge la ilustración como un recurso inherente al texto lejos de ser un elemento meramente decorativo. También durante este periodo se presenta la incorporación de técnicas particulares como el grabado en madera o la xilografía, que implican un lenguaje particular de las artes plásticas. Este lenguaje otorga al texto literario una serie de rasgos particulares asociados a una práctica estética y cultural particular. Algunos elementos del grabado intensifican rasgos particulares del mensaje como el trabajo de claroscuros, el sentido de profundidad, los trazos asimétricos realizados por los cortes en la madera, la desproporción intencional en las representaciones y otros recursos correspondientes a las vanguardias.

Dado que el proceso de realización de un grabado implica un mayor costo de producción, herramientas y materiales como la madera, las gubias, la tinta, las prensas y la maquinaria para la impresión y reproducción, es preciso preguntarse: ¿Qué tan necesario es para el autor utilizar este lenguaje como un componente constitutivo e ineludible en su obra?

Por este motivo, la inserción de los textos gráficos es una característica de los textos de vanguardia de las letras hispanoamericanas. Aunado a ello, el discurso estético amplía su valor cuando el escritor es el mismo autor de las ilustraciones y utiliza este recurso como un doble lenguaje de comunicación en la misma propuesta artística. Posteriormente, la forma particular de ilustrar da cuenta de un tratamiento específico de representar el mundo narrado, dentro de la estética vanguardista, se reinterpretan elementos de la realidad bajo reelaboraciones específicas como distorsiones, personificaciones, ampliaciones y abstracciones de elementos naturales y rasgos sociales.

Por estos motivos se formula la **segunda pregunta específica**:

4.1.2. ¿Qué función ejercen los textos gráficos en las publicaciones de narrativa centroamericana de vanguardia?

Este estudio parte de una aproximación teórica que concibe la obra artística como parte de un vínculo inseparable entre el contexto y los elementos constitutivos que reflejan discursos, ideologías, hechos y aspectos históricos en el lenguaje textual. Dado que algunos de los principales fundamentos teóricos se encuentran vinculados a la sociocrítica y los estudios culturales, se parte de las propuestas metodológicas que examinan los factores particulares que condujeron a la creación particular de un lenguaje de parte de los autores que reflejan la realidad vivida por medio de los discursos de los sujetos culturales.

Así, surge la interrogante: ¿Cuáles son los modos en que se relaciona la estructura textual con la estructura contextual? Y se plantea una la **tercera interrogante específica**:

4.1.3. ¿Qué tipo de relaciones se establecen entre los rasgos constitutivos del texto como hecho ficcional y los aspectos perceptibles del contexto social del que procede la

obra como hecho literario, en cuanto a factores sociales, históricos y culturales en general?

Como problemas de la investigación se plantea explorar:

Pregunta general:

¿Qué función discursiva cumplen los modos de representación de la naturaleza presentes en *El jaúl* de Max Jiménez y *El tigre* de Flavio Herrera con relación a la construcción de las identidades centroamericanas en la narrativa vanguardista?

Preguntas específicas:

1- ¿Cuáles son los rasgos particulares de los recursos discursivo-literarios a los que se acude para el tratamiento de la relación entre la representación de la naturaleza y la construcción de las identidades en *El tigre* de Flavio Herrera y *El jaúl* de Max Jiménez?

2- ¿Qué función ejercen los textos gráficos en las publicaciones de narrativa centroamericana de vanguardia?

3- ¿Qué tipo de relaciones se establecen entre los rasgos constitutivos del texto como hecho ficcional y los aspectos perceptibles del contexto social del que procede la obra como hecho literario, en cuanto a factores sociales, históricos y culturales en general?

5. Objetivos

Como **objetivo general** se procura analizar los distintos modos de representación de la naturaleza en dos novelas centroamericanas pertenecientes al periodo de vanguardia. La representación discursiva de los elementos asociados a la naturaleza constituye un elemento esencial en la estética y el contenido de ambas novelas. Además, mediante este procedimiento se relacionan aspectos constitutivos del texto como la descripción de

los espacios, los personajes y otras estructuras discursivas del texto que permiten relacionar la construcción de las identidades y el contexto sociocultural. Por estas razones se formula el siguiente objetivo general.

5.1. Objetivo general

Analizar los modos de representación de la naturaleza y su función discursiva en la construcción de las identidades en *El tigre* de Flavio Herrera y *El jaúl* de Max Jiménez.

Como **primer objetivo específico** se plantea elaborar un análisis descriptivo de los antecedentes estéticos y discursivos presentes en las obras literarias previas a la publicación de las novelas seleccionadas. Este material permitiría establecer un análisis comparativo de las similitudes y diferencias entre los discursos estéticos e ideológicos comunes en la historia general del arte y las formas particulares de construcción de las identidades y las representaciones de la naturaleza presentes en las dos novelas seleccionadas de la corriente estética de la vanguardia centroamericana.

Conjuntamente, este primer acercamiento a las obras permitiría corroborar que la relación entre la construcción de las identidades y los distintos modos de representación de la naturaleza trasciende el plano temático y se instaura en un código ideológico y discursivo que se encuentra mediado por un lenguaje estético particular en la vanguardia centroamericana y específicamente, en el caso de la obra de los autores seleccionados.

El **segundo objetivo específico** consiste en determinar la importancia y el grado de significación que otorga al texto literario la incorporación de textos gráficos insertos en las novelas. Los modos de representación de la naturaleza y la identidad se encuentran, además, intrínsecamente relacionados a la visualidad del texto y la estética plástica que complementa discursivamente la estética textual y el contenido del relato.

Estas propuestas estéticas revelan ser un elemento característico de ambos textos pertenecientes a la vanguardia centroamericana. Por ello, es preciso analizar las implicaciones de su incorporación, dado que este fenómeno, posee elementos significativos para la comprensión discursiva en el contexto de las obras.

El **tercer objetivo específico** se establece a partir de las relaciones internas del material discursivo que ofrece el texto por medio del análisis de los interdiscursos de los sujetos culturales y la posibilidad de inferir los vínculos entre las prácticas culturales, ideológicas y sociohistóricas que se reflejan en los textos.

El desarrollo de este análisis comparativo permite instaurar un marco de referencia sobre las particularidades discursivas que constituyen la base ideológica presente en los ideosemas del texto y que determinan la construcción discursiva sobre las identidades en el relato. Este análisis contextual permitiría establecer en la estética vanguardista centroamericana, un vínculo esencial entre los modos de representar la naturaleza y los discursos sobre la construcción de las identidades. En conclusión, se presentan la formulación de los objetivos específicos.

5.2. Objetivos específicos

- 5.2.1. Describir los recursos discursivo-literarios a los que se acude para el tratamiento de la relación entre la representación de la naturaleza y el ser humano.
- 5.2.2. Determinar el grado de significación de los textos gráficos en cada una de las obras analizadas
- 5.2.3. Colegir relaciones significativas entre los rasgos principales del texto como hecho ficcional y aspectos del contexto social del que procede la obra como hecho literario, en cuanto a factores sociales, históricos y culturales en general.

6. Estado de los conocimientos

6.1. *El jaúl* de Max Jiménez

Con respecto a los estudios previos sobre la obra de Max Jiménez y su relación con la representación de la naturaleza y las identidades, es posible clasificar los aportes según el interés temático de cada análisis. La mayor parte de los trabajos presentan aportes de índole biográfica, sobre la experiencia internacional del autor y su legado como artista; otros, de enfoque estético, estudian el estilo poético y narrativo, los recursos literarios y su innovación en la literatura costarricense; asimismo, otro conjunto aborda el campo relacionado al estudio del contenido de su obra desde análisis discursivos y estudios sobre su obra pictórica.

En la opinión de Durán, *El jaúl* debe separarse de la atribución «naturalista» tradicional, ubicando la obra como un «novedoso y agresivo adelanto en la narrativa costarricense» (Durán 376). Durán resalta los mecanismos retóricos como la ironía, la alegoría, así como el interés por desarrollar la crítica social; por otra parte, destaca los intereses fundamentales de la novela como «negar y desvirtuar ciertas creencias difundidas por el discurso oficial y popular que ha exaltado al campesino» (Durán 380) a modo de crítica, autoanálisis y denuncia. Además, plantea una separación entre la lectura realista del texto hecha por la crítica literaria hacia una lectura más orientada a los procedimientos vanguardistas de escritura. El tema de la descripción natural queda enmarcado dentro de la metaforización: «Los propósitos de este narrador son bien distintos a los de los naturalistas decimonónicos, pues aquí no se quiere exponer la fuerza de un determinismo ciego, ni se propone reformar nada, ni probar tesis que

contribuyan a aliviar los males sociales: su única función es crítica acerba, burlesca pero total» (Durán 381).

Por su parte, Quesada aborda el tema de la identidad en la literatura costarricense donde plantea la metáfora del «jaúl» como una alusión a «...una impostura, a un proceso de enajenación o trastrueque de identidades: los seres que pueblan el mundo narrado no son lo que aparentan, la naturaleza originaria está trastornada por una “segunda naturaleza”, degradada y mediocre» (Quesada, *Uno* 191). Describe el proceso de la lectura crítica de la obra como una lectura que inicia con una perspectiva naturalista apegada al realismo:

Los detalles realistas están enmarcados por un conjunto textual que tiende, más que a la descripción objetiva y científica propia del naturalismo, al esbozo, cercano más bien al expresionismo, de un mundo de pesadilla, deforme y grotesco. Es un mundo donde prima la reiterada presencia de la oscuridad y la sombra, el mal y la muerte; un mundo construido mediante la exageración caricaturesca o esperpéntica de los rasgos, la utilización de símbolos y metáforas dislocadas e ilógicas y un discurso narrativo fragmentado, elíptico y discontinuo (Quesada, *Uno* 195).

También, se hace mención de una lectura filosófica de José María Alas Alfaro en su tesis «Visión inmanente y trascendente de “El jaúl” de Max Jiménez Huete» (1976), posteriormente la lectura de «el reverso del cuadro de costumbres» y finalmente una naturaleza enajenada que admite una tercera lectura a partir de elementos mítico-simbólicos superpuestos a los naturalistas o paródicos «...como una reflexión angustiosa y desencantada sobre la existencia humana, a partir de la ruptura de la unidad mítica entre el hombre y la naturaleza o la pérdida de la unidad plena con la Madre o la Tierra» (Ovares *et al*: 211)» (Quesada, *Max* 47).

Respecto a la visualidad del texto, Chase estudia la representación gráfica de Max Jiménez que acompaña a las publicaciones narrativas y poéticas e indica que las xilografías poseen una función complementaria a la obra escrita. Asimismo, señala que las principales influencias vanguardistas corresponden al expresionismo y el surrealismo:

Se puede afirmar que el grabado de Max Jiménez, la mayoría de las veces, fue complementario de su obra escrita. Casi todos sus libros se encuentran ilustrados con

xilografías y en muchos de los artículos que he reseñado he encontrado correspondencias entre el texto y el grabado. Max Jiménez utilizó el grabado como una expresión menor, cercana a su espíritu artesanal para plasmar, en tono detallista algunos de los motivos que expresó en la pintura. La mayoría de las xilografías son proyectos desarrollados luego en óleos, y algunas veces hasta en esculturas. Los principales, por su calidad y manera de expresión, son aquellos que señalan el dolor, o elementos eróticos femeninos, que sin llegar a lo grotesco, manifiestan deformidades internas por medio de contracciones físicas. La etapa más importante en la creación de grabados abarca de 1934 a 1938, según se puede observar por un estudio comparativo entre lo publicado e ilustrado con sus propios trabajos xilográficos. Yo encuentro que en el grabado Max fue totalmente expresionista y, algunas veces, incursionó por el surrealismo (Chase 26-27).

Por su parte, Orietta Ortíz, en su trabajo de investigación titulado «*La obra gráfica en el domador de pulgas de Max Jiménez*», analiza algunos grabados de la obra «*El domador de pulgas*» (1936), muy cercana a la publicación de «*El jaúl*» (1937), en donde afirma que «Estos veinte grabados en madera corresponden a una primera línea estética vanguardista afín con los movimientos plásticos europeos de la segunda década del siglo XX» (41), también, presenta un análisis estético en donde declara que «Los grabados, por su calidad, y expresión reflejan dolor o contienen elementos eróticos femeninos que manifiestan deformidades internas o físicas» (41), además, recuerda que en cuanto a la técnica artística: «La técnica del grabado permite al artista cortar con violencia la madera para determinar las zonas de blanco y negro, con la intención de conducir la mirada del espectador. Sus grabados pretenden revalorizar la expresividad de la línea que se enfrenta con un estado monocromático» (41) y reconoce que «Estos grabados mantienen afinidad con los trabajos del noruego Eduard Munich, como es el caso de *La pulga que abortó*, *El alto de una que estaba sola* y *El sabio*» (41), finalmente, recalca en una de las representaciones que «Es importante destacar la mezcla de rasgos humanos con animales, en ambas figuras del grabado, que visualizan la búsqueda de situaciones o personajes extravagantes y excéntricos, y en la metamorfosis de seres humanos en animales...» (Ortíz 43) rasgos que aplican tanto a su literatura como a su representación gráfica.

Finalmente, algunos estudios posteriores han realizado aproximaciones sobre el valor de su aporte en las artes plásticas a partir del estudio de sus obras gráficas respecto a la propuesta estética y la identidad. Según Kohkemper *et al.*:

En Cuba, al igual que en Costa Rica y Brasil, se inicia en la década de los veinte un fuerte movimiento cultural nacionalista que lleva a un creciente interés por la cultura afrocubana, liderado por el pintor Victor Manuel (1897-1968) a partir de 1924. El momento decisivo de cambio llega a Cuba en 1927, cuando se celebra en La Habana la Primera Exposición de Arte Nuevo. Un año después, en 1928, se inicia en Costa Rica la Primera Exposición Nacional. En 1922 en Sao Paulo se había realizado la Semana de Arte Moderno. Estos acontecimientos reflejan la búsqueda de América Latina de las raíces de su propia identidad cultural y artística; su deseo de integrarse a la modernidad (18-19).

También, en el mismo trabajo se describe la estética de sus obras en relación con la representación de la naturaleza como es el caso de la mixtura de características en una simbiosis entre la representación de la naturaleza animal, vegetal y el cuerpo humano:

...la estilización y deformación de las figuras tiene un carácter orgánico que las identifica con la naturaleza; las relaciona con los movimientos de algunos animales como la serpiente; algunas prolongaciones de las extremidades, manos y pies adquieren el aspecto de raíces aéreas (20).

Con respecto a la recepción de su obra y la construcción de las identidades, Calvo indica que Max Jiménez es un artista transgresor de las viejas percepciones sobre la identidad nacional y precursor de nuevas representaciones, sobre todo en las representaciones plásticas de su etapa tardía:

Recorre varios países europeos, Estados Unidos, Chile, Cuba (como se analizará más adelante, en la Habana se retroalimenta de las raíces afrodescendientes), México, Argentina, entre otros. Al ser un artista transgresor, rebelde y precursor de nuevas representaciones no fue aceptado en Costa Rica, ya que sus temáticas (tanto en la disertación visual como escrita) no se ajustaban a la mentalidad occidental y conservadora del costarricense (Calvo 3).

De la obra de Max Jiménez, aún no se ha realizado un amplio estudio de su obra desde el análisis sociocrítico que relacione la visualidad del texto, los discursos y las representaciones estéticas vanguardistas correspondientes a la relación entre ser

humano y naturaleza; para mostrar cómo se manifiestan los discursos sobre las representaciones de la identidad centroamericana.

6.2. *El tigre de Flavio Herrera*

En cuanto a los estudios realizados sobre *El tigre* de Flavio Herrera, que ha sido clasificada en Guatemala como una novela criollista, a juicio de María del Carmen Meléndez: «En la evolución de la novela guatemalteca [...] surgió el criollismo, una corriente literaria tan poderosa que se convirtió en un verdadero fenómeno por presentar con rasgos inolvidables la anulación del hombre por la Naturaleza, la cual violentaba en forma despiadada al ser humano» (17).

Adrian T. Kane aborda el tema desde la perspectiva unificadora de John Brushwood, quien sostiene que el criollismo y el vanguardismo no son realmente contradictorios y lo sintetiza en el «novomundismo de la vanguardia» como una síntesis común de los dos movimientos. A diferencia de otras obras literarias donde la dicotomía civilización y barbarie son expuestas para que prevalezca el motivo civilizatorio, en esta obra, según Kane, la selva no se deja civilizar. Pone de relieve la influencia de tres corrientes vanguardistas en el texto (surrealismo, cubismo y simultaneismo). En un apartado de su trabajo denominado «Modernidad y el trópico», se manifiesta una clasificación de la actitud narrativa como ambivalente con respecto al encuentro entre vida agraria y la tecnología moderna. Kane también afirma que «el narrador demuestra una conciencia ecológica muy temprana e irónicamente invierte la noción de que el progreso viene de los avances tecnológicos de las urbes para civilizar las zonas rurales» (Kane, párr. 46).

Aproximándose al interés de los estudios comparativos, en un estudio sobre el regionalismo y la vanguardia centroamericana, Francisco Rodríguez estudia los textos de dos autores centroamericanos de Guatemala y Costa Rica. En el estudio se plantean dos

modalidades de recepción de las vanguardias en la literatura de la primera parte del siglo XX, en el que, según Rodríguez, Flavio Herrera es representante de «una condición de hibridación narrativa donde el modelo regionalista es modificado por medio de la recepción de la estética vanguardista; proceso que inaugura una textualización diferencial y que construyó una formación discursiva narrativo-experimental en el área» (Rodríguez, F. 26)¹.

Arellys Alfaro analiza, desde una teoría poscolonial, la construcción identitaria a partir del análisis de la representación de los sujetos subalternos. Para Alfaro, la presencia de sujetos subalternos guatemaltecos funciona como elementos decorativos mostrados a través del ojo del sujeto blanco que niega el reconocimiento de la diferencia (157-158).

Finalmente, a partir del análisis de los estudios previos, se puede colegir un vacío en los estudios comparativos en torno a la representación de las identidades entre las dos naciones centroamericanas desde las representaciones discursivas de los sujetos culturales: criollo/campesino, indígena, extranjero/europeo, masculinidad/feminidad, viejo/nuevo, pasado/presente/futuro, correcto/incorrecto, razón/instinto, barbarie/cultura y campo/ciudad. En la revisión preliminar de los trabajos presentes respecto a la narrativa centroamericana, específicamente abocados al estudio de la construcción identitaria y la representación de la naturaleza en los textos de *El tigre* de Flavio Herrera y *El jaúl* de Max Jiménez, es palpable un vacío en el análisis de los textos desde una perspectiva de la sociocrítica que aborde un estudio comparativo entre las discursividades del texto y del contexto respecto a la representación de la naturaleza y su vínculo con la identidad. La construcción de identidades que representan los autores en estos textos, sea de forma

¹ Todos estos estudios demuestran un claro interés por situar y clasificar estos autores y textos literarios dentro de una vanguardia centroamericana poco reconocida, en comparación con otras vanguardias literarias hispanoamericanas. Esta preocupación la manifiesta Carlos Francisco Monge en su obra *El vanguardismo literario en Costa Rica*. «Salvo algunas breves menciones recientes, se mantiene la creencia de que en Costa Rica no hubo vanguardia literaria» (Monge, *El vanguardismo* 13). Exceptuando la vanguardia nicaragüense, los demás escritores centroamericanos no se preocuparon por establecer manifiestos vanguardistas o grupos organizados; esto ayudó a la propagación de la idea de una ausencia vanguardista en las otras naciones. El interés por vincular los textos con los recursos vanguardistas es evidente, así como el enfoque temático hacia ciertos aspectos del análisis crítico.

crítica o descriptiva, requiere la aplicación de un método que visualice rasgos de carácter sociocultural teniendo en cuenta el análisis sociocrítico. Una lectura sobre la *interdiscursividad* presente en los textos puede aportar una clara visión del mundo que construyen y expresan las novelas en referencia a las representaciones de la naturaleza y su relación con la humanidad.

Este estudio procura analizar por medio de los textos seleccionados los discursos ideológicos y las estructuras de pensamiento presentes en la construcción de identidades y su relación con las representaciones de la naturaleza en la región centroamericana.

7. Esquema capitular (taxonomía del documento)

La investigación está organizada en cinco capítulos, además de los apartados de introducción, conclusiones y anexos.

Introducción – El objeto de la investigación, presenta: 1- El tema-problema, 2- Objeto de la investigación, 3- Delimitación, 4- Problematización, 5- Objetivos, 6- Estado de los conocimientos y 7- Esquema capitular.

Capítulo 1 – Fundamentos conceptuales y de procedimientos, presenta: 1- Conceptualización de términos básicos, 2- La representación de la naturaleza en la historia del arte y la literatura, 3- La representación de la naturaleza en los discursos de la actualidad, 4- Las construcciones de las identidades en los discursos de la actualidad, 5- Fundamentos conceptuales, 6- Marco teórico contextual, 7- Estudios Culturales y la Sociocrítica; y 8- Marco metodológico.

Capítulo 2 – Modos de representación de la naturaleza y las identidades. 1- Introducción general, 2- La representación de la naturaleza y las identidades en Max Jiménez, 3- Conclusiones parciales sobre la representación de la naturaleza y las identidades como antecedentes de *El jaúl* de Max Jiménez, 4- La representación de la

naturaleza en Flavio Herrera, 5- Conclusiones preliminares sobre la representación de la naturaleza y las identidades como antecedentes de *El tigre* de Flavio Herrera y 6- Análisis comparativo sobre los antecedentes de la representación de la naturaleza en Max Jiménez y Flavio Herrera.

Capítulo 3 – Representaciones discursivas sobre la naturaleza y la identidad en *El tigre*. 1- Estudio de los ideosemas en *El tigre*, 2- Estudio de los campos morfogenéticos y lectura sociocrítica de las representaciones discursivas de la naturaleza y la identidad en *El tigre*. 3- Lectura sociocrítica: reconstrucción y análisis de los ideogramas de la naturaleza y la identidad en *El tigre*; y 4- Conclusiones parciales sobre las representaciones discursivas de la naturaleza y la identidad en *El tigre*.

Capítulo 4 – Representaciones discursivas sobre la naturaleza y la identidad en *El jaúl*. 1- Estudio de los ideosemas en *El jaúl*, 2- Estudio de los campos morfogenéticos y lectura sociocrítica de las representaciones discursivas de la naturaleza y la identidad en *El jaúl*. 3- Lectura sociocrítica: reconstrucción y análisis de los ideogramas de la naturaleza y la identidad en *El jaúl*; y 4- Conclusiones parciales sobre las representaciones discursivas de la naturaleza y la identidad en *El jaúl*.

Capítulo 5 – Análisis comparativo del arte visual. Se presenta un análisis sobre la relación entre la representación de la naturaleza y el ser humano en las xilografías presentes en textos seleccionados: 1- Análisis del arte visual en *El tigre* de Flavio Herrera, 1- Análisis del arte visual en *El jaúl* de Max Jiménez y 3- Análisis comparativo del arte visual y los textos.

Conclusiones – En este apartado se presentan: 1- Conclusiones sobre las representaciones discursivas sobre naturaleza e identidad en *El tigre* de Flavio Herrera y *El jaúl* de Max Jiménez. 2- Conclusiones sobre el análisis sociocrítico de *El tigre* de Flavio Herrera y *El jaúl* de Max Jiménez. 3- Conclusiones sobre los objetivos de la investigación, 4- Sobre los aportes de la investigación y 5- Recomendaciones.

Anexos.

CAPÍTULO 1

FUNDAMENTOS CONCEPTUALES Y DE PROCEDIMIENTOS

1. Conceptualización de términos básicos

Para una mejor comprensión de la terminología y sus circunscripciones, es necesario especificar y delimitar los conceptos fundamentales que serán estudiados, de esta manera, se evitará una posible generalidad y ambigüedad del análisis y será factible analizar las representaciones pertinentes a los objetivos planteados.

1.1. Conceptualización del término «naturaleza»

Definir el término de *naturaleza* es posible desde una perspectiva científica o filosófica. Actualmente, el uso común de este término en la lengua es muy ambiguo y puede referirse a denominaciones propias del ámbito humano, artístico y social; e inclusive, a conceptos que se adentran en las categorías de los campos científicos². Para evitar posibles confusiones, en este estudio, únicamente se considerará como «representaciones de la naturaleza» a todas las referencias en las obras sobre aquellos elementos formados de manera espontánea en el planeta; es decir, todos los organismos vivos (animales y plantas en todas sus clasificaciones) y aquellas sustancias o elementos minerales que no han sido creados por el ser humano (suelos, rocas, montañas, paisajes, fenómenos y tiempo atmosférico).

² El diccionario de la Real Academia Española presenta 16 acepciones para la palabra «naturaleza». La definición más cercana a este estudio corresponde al Diccionario de Oxford Languages que define: «*Naturaleza*, def.1. Conjunto de las cosas que existen en el mundo o que se producen o modifican sin intervención del ser humano».

La definición y el uso del término «naturaleza» conlleva una corriente de pensamiento determinada, dado la cantidad de significados que proceden de él. El término español según la Real Academia Española posee 16 acepciones y cada una de ellas podría analizarse como un constructo que contiene una visión de mundo. La primera definición se refiere a un «Principio generador del desarrollo armónico y la plenitud de cada ser, en cuanto tal ser, siguiendo su propia e independiente evolución»³ (Real Academia Española), es significativo el concepto de un «desarrollo armónico» y la implicación de la identidad de «cada ser». En una segunda definición «Conjunto de todo lo que existe y que está determinado y armonizado en sus propias leyes»⁴ (Real Academia Española) es notable la reiteración respecto a la «armonización» o armonía, en este caso, de «sus propias leyes»; dado que «la ley», ya sea una ley científica o una norma conductual, es un rasgo racional de la humanidad para definir y clasificar los comportamientos con aspiraciones de predecir su desenlace.

En otra línea, el diccionario Oxford se refiere a naturaleza como: «Conjunto de las cosas que existen en el mundo o que se producen o modifican sin intervención del ser humano»⁵ (Oxford Dictionary). El ser humano es naturaleza y su intervención en ella genera cambios importantes como lo hacen las abejas con la propagación del polen o la devastación de un bosque producto de una tormenta. Los debates éticos y morales sobre la intervención humana en los ecosistemas corresponden a un tema social e ideológico que el ser humano representa en sus manifestaciones culturales.

La misma definición sobre el término «naturaleza» implica una separación de lo que ha sido creado por la humanidad, en cuanto a su intervención y manipulación del entorno. Aunque el *ser humano* es un organismo vivo, contemplado dentro de las definiciones de *naturaleza*, sus intervenciones y manipulaciones del entorno natural son consideradas como artificiales o «no-naturales» en algunos puntos. Por este motivo, y, para evitar la

³ *Naturaleza*, def. S. f. 1. *La Real Academia Española*, 2021. dle.rae.es/naturaleza. may. 2022.

⁴ *Naturaleza*, def. S. f. 2. *La Real Academia Española*, 2021. dle.rae.es/naturaleza. may. 2022.

⁵ *Naturaleza*, def. f. 1. *Oxford Dictionary*, 2022. lexico.com/es/definicion/naturaleza. may. 2022.

confusión, se procederá a plantear las definiciones más significativas de «lo humano» y de ahí se partirá para resolver el primer conflicto conceptual. Se definirá el concepto de «lo humano» desde los rasgos de capacidad de «logos», como ser «simbólico», ser «político» y ser de la «praxis».

Por una parte, la filosofía aristotélica diferencia a la humanidad del ser animal por la capacidad de la expresión. Dicha expresión se realiza por medio de la palabra y el concepto, a diferencia de la emisión de sonidos sin sentido lógico. El término de «lógos» en la tradición filosófica remite a la capacidad de la articulación de la palabra y por ende del conocimiento. A diferencia del *ser animal* que actuaría por instinto el ser humano construye su interpretación de la existencia por ideas racionales que le permiten diferenciar las condiciones de sus acciones, por lo tanto, es capaz de definir ideas como el bien y el mal.

...el *lógos* humano, a diferencia de la *phōné* animal, está vinculado al *conocimiento verdadero, epistémico o teorético* (y no solo al conocimiento *dóxico, frónésico o pragmático*), porque gracias a él se forman las *ciencias particulares* y, en especial, la *filosofía*, a la que Aristóteles llama “ciencia capital” (*kefalén échousa epistémē*) y “sabiduría” (*sophía*), pero también “ciencia universal” (*kathólou epistēmēn*), “ciencia libre” (*mónēn eleytheran epistēmôn*) y “ciencia divina” (*theía tôn epistēmôn*) (Campillo 173).

Por otra parte, Ernst Cassirer define al humano como un *animal simbólico*. La semiótica constituye un sistema fundamental para hallar el sentido y significado a los símbolos. Según Gendrick Moreno «La vida humana, siguiendo a Cassirer, se diferencia esencialmente por un nuevo modo de adaptación al medio ambiente, basado en la creación y empleo de “sistemas simbólicos”» (Moreno 103). En este sentido, el ser humano no es solo capaz de comunicarse a través de un lenguaje de símbolos, sino que también puede trascender el lenguaje mismo y crear otros sistemas simbólicos de lenguajes como el metalenguaje y abstracciones que permiten conceptos más complejos como los científicos o las manifestaciones artísticas. «Desde una perspectiva muy general “lo simbólico” parece ser la marca distintiva del ser humano. Los múltiples y

constantes episodios del hombre con el mundo están mediados por un proceso bastante complejo de pensamiento identificado por Cassirer como *sistema simbólico*» (Moreno 95).

Continuando con los planteamientos aristotélicos, es necesario incluir la cualidad del ser humano como un *animal político*, un ser político por naturaleza, esto se refiere a un ser que habita en la *polis*, miembro de una sociedad y regido por un Estado supeditado a normas que guíen y orienten sus acciones.

Se suele dar por supuesto que la condición a un tiempo biológica y política del ser humano fue postulada ya por Aristóteles, en el libro I de su *Política*, al hacer esta doble afirmación: "...que la *pólis* ["la ciudad como comunidad política", según dice el propio autor al comienzo del libro: *pólis kai hē koinōnía hē politiké*] es una realidad natural y que el ser humano [el autor emplea la palabra *ánthrōpos* y por tanto se refiere a los dos géneros de la especie humana: varón (*anér*) y mujer (*gyné*)] es por naturaleza un animal político (*physei hē pólis estí, kai hóti ánthrōpos physei politikòn zōion*) (Campillo 172).

Además, se debe agregar el aporte de la filosofía marxista con el concepto de *praxis* como «una actividad humana fundamental, en virtud de la cual el hombre produce la realidad histórica y se produce a sí mismo». A partir de la interpretación de G. Petrovic sobre el valor de la *praxis* para Marx, Luis González aclara que «En este sentido, la idea de *praxis* tiene una dimensión antropológica esencial. La *praxis* es justamente lo que define al hombre como tal. El hombre para Marx, es un *ser de la praxis*» (González 196). Dussel, por su parte, identifica a la filosofía y a la *praxis* como elementos relacionados a distintos ámbitos de lo humano:

En la realidad concreta, histórica, integral, la filosofía es "relativa-a" la *praxis*: por parte del *sujeto* (referencia al movimiento filosófico, aparatos, clases, nación, época, etc.); por parte de la opción de los *intereses* de esos sujetos históricos; por parte de los objetos *temáticos*; por parte del *método* y las *categorías* usadas (Dussel 31).

La definición de «humanidad» parte de la naturaleza como concepto, es decir, es un organismo vivo de la tierra; sin embargo, se asocia intrínsecamente a una separación de opuestos entre «lo natural», propio de la naturaleza, y las acciones que forman parte de su propia existencia, «las tecnologías» de la humanidad. Definir *lo humano* implica definir aquello que no lo es. El ser humano es un ser con rasgos conductuales, sociales,

comunicativos, lógicos y teórico-prácticos. Desde la filosofía, toda conducta humana que se aleje de estos rasgos característicos será considerada como inhumana o salvaje.

La humanidad que se refleja en cada individualidad se compone de diversos elementos: a) el individuo; b) los demás hombres; c) la naturaleza. Pero el segundo y el tercer elemento no son tan simples como puede parecer. El individuo no entra en relación con los demás hombres por yuxtaposición, sino orgánicamente, esto es, en la medida en que entra a formar parte de organismos que van desde los más sencillos a los más complejos. Del mismo modo, el hombre no entra en relación con la naturaleza simplemente por el hecho de que también él es naturaleza, sino activamente, por medio del trabajo y de la técnica (Gramsci 25).

1.2. Conceptualización del término *identidad*

El término *identidad* define al conjunto de rasgos y características que permite distinguir y diferenciar a un individuo de otros. La raíz del término proviene del latín *identitas* y este a su vez de *idem*⁶ que significa «el mismo» o «lo mismo».

La complejidad de los rasgos de distinción aumenta conforme a la cantidad de elementos que determinan una diferencia entre los individuos:

La «pertenencia» a algún grupo humano, prescindiendo ahora de relaciones tales como los lazos biológicos que unen a las madres con sus hijos, es siempre una cuestión de contexto y definición social, por lo general negativa —es decir, se especifica la condición de miembro del grupo por exclusión—. Permítanme ser más preciso: lo que entiendo por «identificarse» con alguna colectividad es el dar prioridad a una identificación determinada sobre todas las demás, puesto que en la práctica todos nosotros somos seres multidimensionales (Hobsbawm 5).

Desde el punto de vista de Montserrat Guibernau, «todas las identidades surgen dentro de un sistema de representaciones y relaciones sociales» (24), refiriéndose a la construcción imaginaria que realizan los individuos para establecer una serie de atributos constitutivos de una colectividad con rasgos de carácter psicológicos, culturales, territoriales, históricos y políticos. El interés principal de la construcción identitaria por

⁶ *Ídem*, def. Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. 3era ed., 1987, p. 330.

parte de los individuos consiste, según Guibernau, en dos rasgos constitutivos de la identidad: «La continuidad temporal y la diferenciación respecto de los otros [...] la distinción entre los miembros (aquellos que pertenecen) y “los desconocidos”, “el resto”, “los diferentes” y, a veces, “los enemigos”» (25). La continuidad en el tiempo funciona como una especie de fusión por parte del individuo con una colectividad histórica que tiene relación con sus antepasados y trabaja para lograr bienes o metas futuras para un fin común dentro de un sistema ideológico.

Un individuo pertenece a distintos grupos sociales y estas asociaciones parten de una determinación propia o ajena que lo clasifica dentro de esos grupos. A juicio de Eric Hobsbawm, durante el siglo XX, predomina la identidad de un «Estado territorial» definida como una autoridad institucional sobre cada uno de los habitantes de una región (5). Generalmente, este tipo de asociaciones surgen de variables históricas:

Éstas son soluciones históricamente novedosas que habrían asombrado en el pasado a la mayor parte de los gobernantes, así como a la mayoría de sus súbditos, pero desde el siglo XVIII nos hemos acostumbrado a ellas y las damos por buenas. No hay nada «natural» en ellas. Los territorios claramente demarcados de sus vecinos por líneas fronterizas son innovaciones sociales. La frontera franco-española no quedó formalmente fijada hasta 1868. El principio de que la autoridad territorial es suprema y tiene poder exclusivo sobre ese territorio pertenece a la historia moderna. Como todo historiador medieval u orientalista sabe, son posibles otros modelos de Estado (Hobsbawm 6).

En el caso particular de Centroamérica, como señala Álvaro Quesada, durante la conformación de las repúblicas centroamericanas se presenta una construcción premeditada de un proyecto nacional y de lo que se consideraría como su cultura:

La investigación histórica reciente ha puesto en evidencia cómo los hechos relacionados con la construcción de un estado y una cultura *nacionales*, apuntan más a un proceso de «ingeniería social» que a la manifestación de un «espíritu», latente ya en los inadvertidos habitantes de la Provincia colonial, que encarnaría luego plenamente, según el sino ineluctable de la Naturaleza, la Historia o la Divina Providencia, en los habitantes de la República tras su independencia de Centroamérica (Quesada 20).

Para Hobsbawm, el siglo XX determinó un cambio significativo en el concepto preponderante de identidad como «Estado territorial» hacia otras formas de identidades que no fueran determinadas únicamente por la delimitación geográfica:

A lo largo de este siglo dos peligrosas ideas han contaminado al Estado territorial: la primera es que de alguna manera todos los ciudadanos de tal Estado pertenecen a la misma *comunidad* o «nación»; y la segunda es que lo que une a estos ciudadanos sería algo así como una etnicidad, lengua, cultura, raza, religión o antepasados comunes. (Hobsbawm 6).

En opinión de Gilberto Giménez, las representaciones discursivas de etnicidad, lengua, religión y tradición se presentan en las manifestaciones culturales de cada individuo y de los grupos sociales a los que pertenece. Aunque Giménez indica la importancia del concepto de hibridez en la conformación de la cultura y la identidad del latinoamericano, además señala que «las formas interiorizadas de la cultura se caracterizan precisamente por la tendencia a recomponer y reconfigurar “lo híbrido”, confiriéndole una relativa unidad y coherencia» (4). De esta manera, la identidad se construye como una selección, adaptación y apropiación de rasgos de una cultura general y más amplia en la que se presentan distintos contrastes:

En efecto, nuestra identidad sólo puede consistir en la apropiación distintiva de ciertos repertorios culturales que se encuentran en nuestro entorno social, en nuestro grupo o en nuestra sociedad. Lo cual resulta más claro todavía si se considera que la primera función de la identidad es marcar fronteras entre un nosotros y los “otros”, y no se ve de qué otra manera podríamos diferenciarnos de los demás si no es a través de una constelación de rasgos culturales distintivos. Por eso suelo repetir siempre que la identidad no es más que el lado subjetivo (o, mejor, intersubjetivo) de la cultura, la cultura interiorizada en forma específica, distintiva y contrastiva por los actores sociales en relación con otros actores (Giménez 1).

La noción *proyecto de una identidad colectiva* es posible partir del pensamiento de una concepción individual que posteriormente es transferida a otros grupos: «... la identidad se predica en sentido propio solamente de los sujetos individuales dotados de conciencia, memoria y psicología propias, y sólo por analogía de los actores

colectivos...» (7). Es así como se manifiesta en la identidad de un individuo una sinergia de rasgos individuales y colectivos:

Por lo tanto, la identidad de una persona contiene elementos de lo “socialmente compartido”, resultante de la pertenencia a grupos y otros colectivos, y de lo “individualmente único”. Los elementos colectivos destacan las semejanzas, mientras que los individuales enfatizan las diferencias, pero ambos se conjuntan para constituir la identidad única, aunque multidimensional, del sujeto individual (Giménez 10).

Néstor García Canclini expone una diferencia en el valor y categorización de los productos artístico-culturales según un contexto determinado. La construcción cultural, elaborada desde un grupo selecto de individuos, determina una serie de normas y valores que serán transmitidos a otras colectividades.

Tanto los tradicionalistas como los modernizadores quisieron construir objetos puros. Los primeros imaginaron culturas nacionales y populares “auténticas”; buscaron preservarlas de la industrialización, la masificación urbana y las influencias extranjeras. Los modernizadores concibieron un arte por el arte, un saber por el saber, sin fronteras territoriales, y confiaron a la experimentación y la innovación autónomas sus fantasías de progreso. Las diferencias entre esos campos sirvieron para organizar los bienes y las instituciones. Las artesanías iban a ferias y concursos populares, las obras de arte a los museos y las bienales.

Las ideologías modernizadoras, desde el liberalismo del siglo pasado hasta el desarrollismo, acentuaron esta compartimentación maniquea al imaginar que la modernización terminaría con las formas de producción, las creencias y los bienes tradicionales. Los mitos serían sustituidos por el conocimiento científico, las artesanías por la expansión de la industria, los libros por los medios audiovisuales de comunicación (García 17).

1.3. Conceptualización de la noción «identidad nacional»

La «identidad nacional» circunscribe los rasgos característicos de la construcción de una nación. El término «nación»⁷, proviene de la raíz: *nasci* que significa nacer⁸ y que, a su vez, deriva en *natio* y *nationis*. Inicialmente, el término se refería al lugar de nacimiento

⁷ *Nación*, def. Anders, V. *et al.* Etimología de nación. Etimologias.deChile.net (2001-2020).

⁸ *Nacer*, def. Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. 3era ed., 1987, p. 410.

de una persona, y posteriormente, a una comunidad de individuos de la misma lengua, raza y costumbres. *Nasci* es el infinitivo del verbo y su participio es *natus* de donde provienen las palabras del idioma español: «nación» y «naturaleza». En el uso común del idioma español, es posible distinguir la frase «es natural de» para referirse a la patria o lugar de nacimiento de un individuo.

Desde esta perspectiva etimológica es posible encontrar una relación primaria entre los términos de «naturaleza», «nacimiento» y «nación». Cada término, desde las perspectivas científicas, sociales o políticas, asocia al individuo a una identidad particular.

Mélvín Campos, se refiere de la siguiente manera sobre la conformación de una nacionalidad específica y la creación de una identidad, sintetizando el pensamiento que se desarrollará en esta investigación:

Toda identidad es un texto: una red de significantes en el que cada sujeto, al leerla, se lee a sí mismo. [...] en vez de la conformación de una nacionalidad, tendríamos que pensar en la narración de una identidad. Y si las identidades se narran, si tienen una retórica particular, entonces toda identidad será una formación discursiva, donde confluyen en eterno conflicto distintos discursos, diferentes voces (Campos, Mélvín 99).

Carlos Cortés hace hincapié en la importancia de los mitos en la conformación discursiva de la nación costarricense. Según el autor: «...la articulación de una nación en el pleno sentido de la palabra: es decir, la socialización de una comunidad de valores, de una totalización simbólica» se logra a través de «la construcción de un consenso real y de un imaginario cargado de íconos, representaciones y discursos perfectamente identificables para la sociedad nacional» (Cortés 175). El consenso suele ser un punto de discusión entre otros sectores sociales como las «minorías» que sufren de exclusiones en los distintos proyectos de nación. Durante las últimas décadas del siglo XX y principios del siglo XXI, el término de «multiculturalismo» en las naciones ha permitido una mayor identificación de sectores que anteriormente habían sido excluidos en la representación imaginaria de las naciones:

En cuanto concepto político programático, el multiculturalismo es un modelo de política pública y una propuesta de organización social inspirada en las versiones más

moderadas del mismo. Desde esta óptica se presenta como la expresión de un proyecto político basado en la valoración positiva de la diversidad cultural. En cuanto tal implica el respeto a las identidades culturales, no como reforzamiento de su etnocentrismo, sino al contrario, como camino más allá de la mera coexistencia, hacia la convivencia, la fertilización cruzada y eventualmente el mestizaje (Giménez 22-23).

La identidad nacional implica la comprensión de manifestaciones individuales y colectivas que construyen a su vez una cultura. En los últimos tiempos, esta idea se ha transformado en discursos de diversidad cultural o multiculturalidad. Para Edmond Cros:

La cultura puede ser definida —entre muchas otras definiciones posibles— como el espacio ideológico cuya función objetiva consiste en anclar una colectividad dentro de la conciencia que ella tiene de su identidad. Su primera característica es pues la de ser específica: no existe sino en la medida en que se diferencia de otras, y sus límites son acotados por un sistema de índices de diferenciación, cualesquiera que sean los recortes y las tipologías que se consideren (culturas nacionales, regionales, culturas llamadas de clase, etc.) (Cros 162).

1.4. Conceptualización del término *representación*

Como lo hace notar Giménez, es mediante las expresiones culturales donde se manifiestan los discursos, símbolos y representaciones compartidas de los sujetos, que a su vez conforman los distintos grupos a los que se asocian, pero estas identidades son legibles en un determinado «espacio-temporal»:

Resumamos lo expuesto de la siguiente manera: la cultura es la organización social del sentido, interiorizado de modo relativamente estable por los sujetos en forma de esquemas o de representaciones compartidas, y objetivado en “formas simbólicas”, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados, porque para nosotros, sociólogos y antropólogos, todos los hechos sociales se hallan inscritos en un determinado contexto espacio-temporal (Giménez 5).

Las representaciones naturales en las colecciones de museos provenientes del periodo precolombino americano se han conservado gracias al arduo esfuerzo de instituciones, investigadores y profesionales de campo del área de la arqueología y

conservación cultural. A través de su estudio, es posible notar la importancia estética y discursiva de algunos elementos «representados» en colgantes, metates, vasijas, utensilios y objetos ceremoniales. Las *representaciones animales* se asocian a las cualidades que el ser humano desea poseer mágicamente y no logra alcanzar de forma natural: fuerza sobrehumana, velocidad, resistencia; la capacidad de respirar bajo el agua y volar, son algunas de las más comunes. Las representaciones, también exhiben las ideas que conforman la cosmovisión de un grupo, como en los mitos, los objetos chamánicos, las ceremonias y ritos funerarios.

La representación constituye una idea simbolizada materialmente a través de palabras, movimientos, sonidos, armas u objetos mágicos.

...el uso del animal en las distintas artes responde siempre a lo humano, a sus necesidades, valores, proyecciones, pensamientos, circunstancias y contextos. Ya sea dentro de un mito antiguo o como recurso simbólico de una artista del siglo XX, la imagen animal, traducida desde la cultura humana, será depositaria de ideas, valores, emociones y actitudes que vienen desde lo humano y, por tanto, se refieren a los modos humanos de captar y explicar su entorno, explicarse a sí mismos y dar sentido a su existencia (Alvarado y Hernández 14).

En este trabajo se analizan los discursos presentes en los textos literarios. Debe aclararse que las menciones sobre la naturaleza en el texto son «representaciones» o «imágenes» mediatizadas por estructuras de pensamiento de los individuos que incorporan, a la vez, las construcciones sociales identitarias de su entorno. Al ser una representación verbal y textual se convierten en una «discursividad» respecto al tema de la relación entre ser humano y naturaleza. Según Cros, las representaciones del sujeto se mediatizan por medio de la cultura en distintos planos como el estético, el político o el ideológico: «representación, pues, esencializada por excelencia, es el lugar donde lo ideológico se ejerce más eficazmente tanto más cuanto que ella se injerta sobre la problemática de la identificación donde la subjetividad es conminada a sumirse en la representación colectiva en el seno de la cual se aliena» (Cros 43).

El texto de ficción no remite directamente a la realidad y es por este motivo que el estudio tratará «la representación» que hace el ser humano respecto a la naturaleza, es decir, cómo es vista, pensada e interpretada la relación entre ser humano y naturaleza. Este estudio analizará las representaciones dentro de las estructuras del texto y las relaciones de los individuos que conforman una sociedad determinada.

2. La representación de la naturaleza en la historia del arte y la literatura

La interpretación del entorno natural por parte del ser humano ha tenido múltiples manifestaciones a través del tiempo y la geografía. Las evidencias arqueológicas de diversas civilizaciones antiguas indican que la humanidad interpretó su entorno natural como un espacio peligroso al que intentaba dominar y comprender por medio de sus habilidades físicas y racionales. El pensamiento de las sociedades primigenias dotó de condiciones mágicas y sagradas a las formaciones naturales como: las cuevas, volcanes, ríos, mares, plantas, animales y los fenómenos astronómicos. Estos elementos fueron simbolizados y representados en los mitos, rituales y creencias de los pueblos como seres sagrados a los que debían rendir culto para apaciguar su ira u obtener favores.

Posteriormente, algunos significados de estos símbolos y elementos se perpetuaron o evolucionaron en prácticas que progresivamente se adaptaron a nuevas representaciones en el pensamiento y la tradición cultural. Estas prácticas pueden encontrarse en muchos elementos de índole míticos, religiosos, sociales, económicos, científicos, políticos e ideológicos.

Es posible rastrear una serie de discursos dentro de las representaciones de las obras artísticas y en los objetos arqueológicos de uso cotidiano. El pensamiento mágico, las pinturas rupestres, la mitología, las danzas y los rituales son representaciones de los elementos que rodearon e interesaron al ser humano y que en un intento de comprensión

o apropiación representaron por medio de sonidos, movimientos, palabras, gestos y reproducciones gráficas en distintos artefactos y superficies.

Algunas de las dinámicas más significativas son aquellas que implican la interacción entre el ser humano y su entorno natural. La tradición oral y los registros históricos corroboran las interpretaciones sobre los hallazgos arqueológicos en las civilizaciones; en estos contextos, las representaciones de lo natural se manifiestan como un espacio mágico-primitivo poblado de seres omnipotentes que determinan el destino de todos los elementos fundamentales de la vida de los seres humanos, como, por ejemplo, su destreza en la caza, las cosechas, la fertilidad, la enfermedad y la muerte. Además, debe destacarse que, a estos seres míticos, algunas veces abstractos y otras veces antropomórficos o zoomórficos, debía rendírsele culto o adoración para obtener mayores beneficios de su relación con la humanidad.

Arnold Hauser propone una explicación sobre la estética de la representación artística de los objetos naturales y el entorno exponiendo su transición durante la Prehistoria del Paleolítico al Neolítico: «La obra de arte ya no es sólo una representación del objeto, sino también una representación conceptual; no es sólo una imagen del recuerdo, sino también una alegoría. Dicho con otras palabras: los elementos no sensoriales y conceptuales de las representaciones desalojan a los elementos sensitivos e irracionales» (Hauser 26).

Posteriormente, la misma capacidad lógica de la humanidad le permitió comprender un funcionamiento social de supervivencia en el que no dependiera de agentes externos y fueran sus propias acciones y decisiones las que determinaban su fortuna. Sin embargo, el hábito de la dependencia, las creencias y tradiciones primitivas; la impotencia humana ante ciertas situaciones, el temor a lo desconocido y otros elementos conscientes e inconscientes de la razón humana, continuaron determinando su representación simbólica del entorno natural durante siglos. Esta investigación se sustenta en el pensamiento de los estudios culturales y la sociocrítica. Con ellos coincide

que el análisis de los discursos en el arte literario posibilita rastrear los rasgos característicos de las estructuras de pensamiento de un individuo y de algunos grupos sociales determinados.

Desde los principales hallazgos prehistóricos de las manifestaciones artísticas se ha desarrollado un interés esencial en la representación de la naturaleza como un motivo fundamental del arte. De acuerdo con Efraín Hernández e Ileana Alvarado en su obra sobre el estudio de la animalística en el arte costarricense:

Tanto el concepto de que la imagen posee el poder de otorgar dominio sobre aquello que representa, como el hecho de que los animales eran la presa por excelencia de los grupos humanos primitivos, nos dan una idea de la fascinación de aquellos por pintarlos. Las escenas representadas retratan la fuerza, la velocidad, la ferocidad, la exultación y el temor de su desafío y un encantamiento con su belleza. El animal lo domina todo, el hombre aparece apenas como criatura endeble y vulnerable (Alvarado y Hernández 11).

Para Hauser, las primeras manifestaciones corresponden a un naturalismo prehistórico y caracteriza su función estética como que: «...este arte servía de medio a una técnica mágica y, como tal, tenía una función por entero pragmática, dirigida totalmente a inmediatos objetivos económicos» (Hauser 16). Es notable la importancia de un gran número de representaciones metaforizadas de las manifestaciones de la naturaleza para las mitologías, cosmovisiones y religiones de las culturas más antiguas del mundo. En el caso de la relación entre el ser humano y su entorno encontramos motivos recurrentes de representaciones simbólicas entre el continente asiático y el continente africano en tiempos prehistóricos como el tema del «Señor de los animales» en mangos de cuchillos, sellos, glípticas, tumbas, fragmentos de marfil y fragmentos cerámicos. Según Campagno:

En lo relativo a la probable existencia de contactos entre el Nilo y el Sahara en tiempos prehistóricos, existe toda una serie de escenas representadas en el arte rupestre sahariano que hallan su símil en el Egipto de fines del Predinástico: implementos para la caza (trampas, armas) y para el cuerpo (cola postiza, estuche fálico), embarcaciones de un tipo similar, bóvidos con un disco entre los cuernos, animales dobles, posibles divinidades antropomorfas con cabezas de animales; todo ello destaca las posibilidades de un posible nexos (Campagno 425).

Los mitos cosmogónicos de las culturas antiguas del mundo entero construían su imaginario y sus deidades principales en una intrínseca relación con el sol, la luna, los astros, los elementos naturales (fuego, tierra, aire y agua) y rasgos o participación de la flora y la fauna. En cuanto a la representación de la fauna: «Las mitologías y las religiones de la Antigüedad tienen, todas, representaciones del animal a manera de metáforas, las cuales resaltan virtudes atribuidas a las criaturas que simbolizan los principios e ideas concentradas en estas poderosas efigies de ídolos y dioses que benefician o perjudican la empresa humana». (Alvarado y Hernández 11).

En la opinión de Xosé Ramón Mariño, respecto a las representaciones divinas zoomórficas:

En Egipto, como se sabe, recibían culto el halcón, el toro, el carnero, el león, el cocodrilo, el gato, el ibis, el escarabajo, el hipopótamo, el babuino, la vaca, el buitre, la cobra y el gato entre otros. Las primeras evidencias de ese culto se encuentran en algunos de los pueblos del periodo Badariense, donde enterraban animales envueltos en lino o en fundas de estera, cerca de las tumbas humanas. A finales del Periodo Predinástico la mayoría de los poderes divinos estaban representados por animales, si bien tampoco faltan las imágenes antropomórficas (Mariño 1).

En el discurso literario, la representación de «la naturaleza» contrapuesta a «la civilización humana» es perceptible desde uno de los textos más antiguos como lo es la de *La epopeya del Gilgamesh*, poema cerca del 2100 a.C. (Edad de Bronce). En el poema, se describe al personaje Enkidu como un ser salvaje, con rasgos primitivos, que anda desnudo; como los animales, come con ellos y los libera de las trampas del cazador. Posteriormente Enkidu es «civilizado» por una «ramera» que tiene relaciones sexuales con él. Después del encuentro erótico las bestias huyen de él. La prostituta lo conduce a la ciudad y lo educa en las prácticas sociales de comer banquetes y tomar bebidas «fuertes» como una alegoría de la evolución primitiva del ser humano a la convivencia social. Posteriormente Enkidu sufrirá un castigo divino por actuar con imprudencia frente a los dioses. En las tradiciones y mitos, las deidades castigan a todo

ser que pretenda trascender más allá de suposición y función natural, que consiste en, vivir bajo los designios de sus divinidades y rendirles culto.

En las cosmogonías de distintas culturas se presenta, al inicio, un caos que es ordenado por una voluntad divina. El caos, generalmente, se compone de algunos elementos básicos comunes como el agua, los cielos, la oscuridad y el vacío. Posteriormente, la intervención de la entidad creadora genera la existencia del entorno (tierra, cielo y mar), las especies animales y posteriormente seres humanos. A partir de ese momento, el ser humano adquiere una posición privilegiada en la existencia del planeta y comienza a dominar para su beneficio los elementos de su entorno natural.

Esta secuencia se representa en el *Génesis* bíblico, de la tradición judeocristiana. Desde su construcción alegórica es posible comprender una intención discursiva sobre una etapa primaria donde se presentaba una sana relación entre el ser humano y la naturaleza. Ahí se indica que el «Espíritu de Dios se movía sobre la faz de las aguas», que existen las tinieblas sobre los abismos y que Dios crea el plano celestial y terrenal. «En el principio creó Dios los cielos y la tierra. Y la tierra estaba desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la faz del abismo, y el Espíritu de Dios se movía sobre la faz de las aguas». (Reina y Valera. *La Santa Biblia*, Gn. 1. 1-3). A los siguientes momentos de la creación surge la tierra, la luz, el sol y la luna; las especies marinas, las aves, los seres terrestres y posteriormente la creación de la humanidad a «semejanza de Dios». Seguidamente se le otorga a la humanidad la capacidad de «señorear» sobre todas las otras especies creadas por Dios.

Entonces dijo Dios: Hagamos al hombre a nuestra imagen, conforme a nuestra semejanza; y señoree en los peces del mar, en las aves de los cielos, en las bestias, en toda la tierra, y en todo animal que se arrastra sobre la tierra. Y creó Dios al hombre a su imagen, a imagen de Dios lo creó; varón y hembra los creó. Y los bendijo Dios, y les dijo: Fructificad y multiplicaos; llenad la tierra, y sojuzgadla, y señoread en los peces del mar, en las aves de los cielos, y en todas las bestias que se mueven sobre la tierra. Y dijo Dios: He aquí que os he dado toda planta que da semilla, que está sobre toda la tierra, y todo árbol en que hay fruto y que da semilla; os serán para comer. Y a toda bestia de la tierra, y a todas las aves de los cielos, y a todo lo que se arrastra sobre la tierra, en que hay vida, toda planta verde les será para comer (Gn. 1. 26-29).

Abarcar con detalle cada una de las representaciones naturales en este texto de tradición histórica; que a su vez se compone de varios libros y autores, implica un estudio particular y detallado, por este motivo solamente se mencionarán algunos de los elementos más representativos como «el huerto» o «jardín del Edén»⁹, «el árbol de la sabiduría», el río que riega el Edén y que a su vez se divide en (Pisón, Gihón, Hidekel y Éufrates), elementos como el oro, el ónice y el bedelio; el papel significativo de la serpiente como representación de la astucia, los espinos, cardos e infertilidad de la tierra como castigo, al igual que el diluvio (purificador) y el arcoíris como símbolo del pacto entre la humanidad y el creador divino.

En la mitología griega, Hesíodo, c. siglo VIII a.C., presenta, en su *Teogonía*, una cosmogonía que parte de Caos de donde surgen Érebo y Nix, posteriormente se suceden una serie de alumbramientos de Nix «la noche» proviene Éter y el Día. Luego Gea da a luz a Urano y a una serie de elementos naturales como las montañas, el Océano y los vientos. En esta cosmogonía, las plantas y los animales obtienen un papel secundario como figuras divinas dado que aparecen otras antropomórficas con mayor importancia como los titanes; sin embargo, no debe olvidarse el papel fundamental de otras criaturas íntimamente relacionadas con la naturaleza y muchas veces con rasgos zoomórficos o con el agua, el aire y los bosques como las ninfas, la Hidra, Pegaso, Quimera, Cerbero, el león de Nemea y la Esfinge, entre muchos otros seres.

En la obra *Trabajos y días*, Hesíodo presenta el mito de las edades de la humanidad en el que inicialmente la humanidad vivía en un campo fértil y no sufrían de ningún mal.

Al principio los Inmortales que habitan mansiones olímpicas crearon una dorada estirpe de hombres mortales. Existieron aquellos en tiempos de Cronos, cuando reinaba en el cielo; vivían como dioses, con el corazón libre de preocupaciones, sin fatiga ni miseria; y no se cernía sobre ellos la vejez despreciable, sino que, siempre con igual vitalidad en piernas y brazos, se recreaban con fiestas ajenas a todo tipo de males. Morían como sumidos en un sueño; poseían toda clase de alegrías, y el campo fértil producía

⁹ En este caso, «el huerto» o «jardín» es considerado como creación «natural» dado que no tiene una intervención humana sino divina, al igual que el resto de los «elementos naturales» dentro de este mismo discurso.

espontáneamente abundantes y excelentes frutos. Ellos contentos y tranquilos alternaban sus faenas con numerosos deleites (Hesíodo *Trabajos y días* vv.110-120).

El tópicos de la Edad de Oro consiste en creer que el ser humano cohabitaba tranquila y respetuosamente con su entorno por una mediación divina que posteriormente se ve interrumpida por el progreso de la humanidad. Este avance humano se interpreta como una independencia de lo divino y, por tanto, una traición de la humanidad que debe sufrir algún tipo de castigo. Este tópicos continúa representándose en muchas obras artísticas y literarias como es el caso de *Las Metamorfosis*, c. del siglo 8 d.C., de Ovidio:

También la propia tierra, sin daño y sin haber sido tocada por la azada ni herida por arado alguno, ofrecía por sí misma todas las cosas y, satisfechos con los alimentos producidos sin que nadie los forzara, recolectaban frutos del madroño y fresas silvestres y frutos del cornejo y también moras que se adhieren a las duras zarzas y las bellotas, que habían caído del anchuroso árbol de Júpiter. La primavera era eterna y los apacibles zéfiros acariciaban con tibias brisas las flores nacidas sin semilla; al punto también la tierra sin arar ofrecía cereales y el campo no renovado blanqueaba por las pesadas espigas: fluían ya ríos de leche, ya ríos de néctar, y la rubia miel goteaba de la verde encina (Ovidio. vv.100-110).

Arnold Hauser explora un poco más el tema sobre las posibles influencias de esta construcción simbólica de un pasado en convivencia ideal del ser humano con su entorno natural y lo explica de la siguiente manera:

La leyenda de la Edad de Oro es muy antigua. No conocemos con exactitud la razón de tipo sociológico en que se apoya la veneración por el pasado; es posible que tenga sus raíces en la solidaridad familiar y tribal o en el afán de las clases privilegiadas de basar sus prerrogativas en la herencia (Hauser 11).

En África son numerosos los relatos de tradición oral que involucran a los seres humanos interactuando con la naturaleza, por ejemplo, el caso del mito de la creación San, Nagai y el ganado, la araña Anansi y el Hermano Conejo; la cosmogonía Dogón y la religión yoruba.

En el caso del mito de la creación San, del pueblo bosquimano, se explica cómo el ser humano descubre el fuego para calentarse durante las noches y el castigo del dios Kaang hacia la humanidad impidiendo, a partir de ese momento, la comunicación con los

animales. Los masáis explican, a través del mito de Ngai y el obsequio del ganado, la diferencia entre las tribus de herreros cazadores-recolectores y su propia tribu de pastores ganaderos.

Los relatos de la araña Anansi o el Hermano Conejo muestran similitudes como la astucia del personaje y sus métodos de obtener los objetos deseados. Ambos personajes poseen personificaciones de los animales a los que dotan de ciertos atributos metafóricos de los animales o la humanidad. Uno de los mitos africanos más complejos y detallados es la creación del cosmos de la mitología dogona. Amma, dios creador, modela el cosmos de la arcilla; se enamora de la tierra, crea al chacal y a los gemelos *nommos* que a su vez crean a los primeros hombres con una dualidad de conexión espiritual con los animales y las plantas. Posteriormente los *nommos* enseñan las artes de supervivencia en construcción, alfarería y metalurgia (Dorling Kindersley 292).

Según Xosé Ramón Mariño, refiriéndose a la perspectiva egipcia sobre la adoración de ciertos animales, se aclara, a partir de otras fuentes más cercanas, que la admiración de los rasgos y representaciones animales consistía en sus atributos y no al propio animal:

Así pues, los egipcios, utilizaron al mismo tiempo imágenes antropomórficas y zoomorfas. Tomaron ciertos animales por imagen de los dioses. Se requería, claro está, que esos animales guardasen alguna semejanza con la divinidad. Es del todo falso que adorasen vacas, halcones, gatos y escarabajos. Emplearon vacas, halcones, gatos y escarabajos como imágenes de los dioses, por alguna semejanza entre cada uno de esos animales y el dios correspondiente. Lo señala Michel de Montaigne, citando a su admirado Plutarco: “Dice que no adoraban los egipcios ni al gato, ni al buey (por ejemplo), sino que [a]doraban en aquellos animales cierto reflejo de las facultades divinas; en este, la paciencia y la utilidad; en aquel, la vivacidad (Mariño 7).

De Asia se ha mencionado previamente la representación en de la naturaleza en la cultura mesopotámica con la *Epopeya del Gilgamesh*. Es importante recordar las representaciones animales en las deidades orientales de la India y en sus textos más influyentes. En el *Brahmanda purana*, Brahma se enamora de su hija y junto a ella crean a toda la fauna de la tierra. En el *Shiva purana*, Shiva crea a Ganesha con el cuerpo de

un joven y la cabeza de un elefante. En el *Ramayana* aparecen personajes como el ciervo dorado, el viejo buitre Jatayu, Hanuman y la ciudad de los monos o Agni como el dios del fuego. También, Vishnu se representa en sus encarnaciones como Matsya «el pez», Kurma «la tortuga», Varaha «el jabalí», Narashimha «el hombre-león» y Kalki, algunas veces representado como un hombre sobre un caballo o un hombre con cabeza de caballo. En China desde un plano más filosófico, Lao Tsé, c. siglo VI a. C., propone una vida en equilibrio y armonía con la naturaleza a través del taoísmo.

Durante la Edad Media se desarrollan nuevas interpretaciones sobre la naturaleza. En palabras de M^a Dolores-Carmen Morales, «el simbolismo animal refleja la mentalidad medieval hacia los animales, pero también hacia los hombres [...] en buena parte dominado por el miedo y los sentimientos de culpa, pero también por el control no definitivo del hombre medieval sobre la naturaleza» (230). El ser humano utiliza las representaciones simbólicas de los animales de una forma metafórica. «Los aspectos científicos del animal importan poco, pero, eso sí, reales o ficticios sirven, como en ninguna otra época histórica, para enseñar y moralizar» (Morales 230).

Sobre la simbología animal en la literatura abundan los *Bestiarios* y *Exempla*. Muchos de estos textos se ilustraban con representaciones y decoraciones de animales. En las obras escultóricas, plásticas y arquitectónicas se representó una serie de animales fantásticos como una especie de sacralización de la tradición pagana. Cada representación contenía un significado primitivo al que se encontraba asociado según la nueva interpretación del pensamiento cristiano en las poblaciones europeas y las características físicas, habilidades, hábitos y conductas que caracterizan cada animal.

Todas las culturas tienen sus animales emblemáticos favoritos. En Roma por ejemplo, destacan el águila, el jabalí, o el lobo, pero también el caballo y el león. La Edad Media heredó sólo en parte estas especies para la simbología civil o militar, de nuevo nos remitimos a la ciencia heráldica, a lo que contribuyó la sociedad feudal con sus valores guerreros. Los siglos medievales tuvieron, no obstante, una simbología arquetípica bien conocida y dominada por el *hecho* cristiano (Morales 239).

En el caso de las especies relacionadas con lo divino y celestial, se tienen las aves, por su cercanía con el cielo y su capacidad de alejarse de lo terrenal; de ahí que los ángeles se representen como seres alados. El león y el cordero se valoran a partir de sus habilidades y conductas, el primero por su fuerza y el segundo por su mansedumbre y pureza. Los simios representan los impulsos más primitivos de la humanidad, el macho cabrío, los cerdos y liebres provienen de las representaciones paganas sobre la fertilidad y los reptiles se encuentran asociados al pecado y al inframundo. Estas representaciones de antiguas divinidades paganas son consideradas negativas y demoniacas a partir de la fe cristiana.

Las sociedades occidentales junto con sus representaciones ideológicas continuaron ampliando la distancia entre «el ser humano» como representación del equilibrio, la razón, lo moderno y el progreso contrapuesto a «lo natural» como lo salvaje, primitivo, bestial, irracional y caótico. Las representaciones de lo demoniaco por medio de «bestias salvajes» constituyen una negación de los impulsos corporales y los instintos del ser humano. Centauros, basiliscos, sirenas, arpias, dragones, grifos y gárgolas conforman una nueva colección de símbolos diabólicos. El diablo es ilustrado por múltiples artistas con cuernos y patas de cabra como el dios Baco o los sátiros de la mitología griega; su cola se relaciona con las características de una víbora o reptil; cuando es simbolizado como un ser alado se sustituyen sus alas de ave por las de un murciélago o un dragón; sus manos suelen tener garras y su rostro posee facciones feroces como dientes y nariz de un cerdo salvaje.

En efecto, los cristianos también usan animales como símbolos de la divinidad y de los santos. Ahí está el cordero. También la paloma y el enigmático Tetramorfos. El cordero representa a Cristo y la paloma al Espíritu Santo. De Cristo, el Dios hecho hombre, predominan las imágenes antropomórficas, aunque el cordero es asimismo habitual. Del Espíritu Santo, en cambio, salvo en algunos cuadros de la Trinidad formada por tres hombres idénticos, no se usa más imagen que la paloma (Mariño 8).

El cristianismo cambió de alguna forma el pensamiento primitivo de las civilizaciones respecto a la naturaleza. Durante la Edad Media es emblemática la perspectiva de San

Francisco de Asís con su obra *El cántico a las criaturas «Laudes Creaturarum»*¹⁰ (1225).

En dicho cántico admira la belleza divina en la creación de la naturaleza refiriéndose a los elementos y al entorno natural como hermanos y agradeciendo a Dios por su existencia.

Felipe Cárdenas realiza un estudio histórico que analiza los discursos del cristianismo sobre la ecología y el ambiente. En él menciona el aporte de la aproximación de San Francisco de Asís a la naturaleza:

La naturaleza, para Francisco era una vía para conocer y acercarse a Dios. Los ecosistemas naturales y silvestres eran, para él, espacios que comunicaban las cualidades trascendentes, místicas e inenabarcables de Dios. Todos los animales expresaban su cercanía a Francisco y a todos los tenía por hermanos y hermanas. Su experiencia mística transcurre y evoluciona en el mundo de la campiña, la montaña de La Verna y los bosques de la Toscana italiana [...] Francisco enseñó a mirar a través de la naturaleza la revelación íntima de la acción de Dios (Cárdenas 787).

En América, el antecedente de la cosmovisión indígena es perceptible en el imaginario cultural contemporáneo por medio de las representaciones artísticas y manifestaciones literarias del latinoamericano, por este motivo, es imprescindible mencionar la gran tradición cultural, oral y escrita del pensamiento mítico y cosmogónico de las poblaciones nativas americanas. Una de las representaciones más antiguas de las que se tiene conocimiento parte de la cosmovisión y de las deidades de la población maya que se desarrolló desde épocas muy tempranas de la historia, como lo apuntan Magda Zavala y Seidy Araya:

Adrián Recinos, conocedor de la historia y la filología mayas, acepta la tesis de que la cultura maya nació en el centro del Petén, hoy norte de Guatemala, durante el periodo llamado del Viejo Imperio, al menos tres mil años antes de J.C. (1991). Desde allí, según esta perspectiva se irradió al centro de Guatemala, al occidente y centro de Honduras, El Salvador, a los actuales estados mexicanos de Yucatán, Campeche, Chiapas y Tabasco y al territorio de Quintana Roo. Los restos arqueológicos y la supervivencia de la etnia sustentan la idea de que el área maya comprende dicho territorio, aunque no hay todavía pruebas escritas (Zavala y Araya 44).

¹⁰ *Laudato si', mi' Signore, per sora nostra madre Terra, / la quale ne sustenta et governa, / et produce diversi fructi con coloriti flori et herba.*

Aunque no se tengan registros escritos de la literatura americana prehispánica, que consiste en gran parte por la importancia que daban a su tradición narrativa oral y por la posterior destrucción de muchos de sus documentos; se comprende que habían desarrollado un lenguaje escrito de inscripciones monumentales e inscripciones en templos, palacios, frescos, estatuas y tumbas. Desde la posición de Zavala y Araya, existen hallazgos arqueológicos de lo que se ha denominado como «libros de arcilla» y otros objetos como cerámicas policromas, vasijas, huesos, piedras y utensilios de barro decorados con dibujos e inscripciones (66). «Por los textos antiguos aztecas se sabe que toltecas, mayas, mixtecas y teotihuacanos dominaban la escritura, ya entre los siglos IX y XI, pero su conocimiento data de fechas más antiguas y se atribuye a los olmecas, habitantes de la región que circunda el Golfo de México» (57).

En un estudio comparativo entre estos hallazgos arqueológicos y la narrativa compilada posteriormente en textos como el *Popol Vuh*, el *Chilam Balam* y algunos otros códices (69), entre los pocos que han logrado rescatarse, es posible trazar una serie de similitudes entre las representaciones de su entorno natural y lo que consideraban en su cosmovisión como seres divinos. Desde los elementos como la noche, el día, las estrellas, los ríos y los árboles hasta la misma conformación del material esencial de la formación de la humanidad como lo fue el maíz, en los mitos mayas es indiscutible la función primordial de lo natural en sus construcciones narrativas. En su obra *Historia y religión de los mayas*, Eric Thompson describe la relación intrínseca entre los dioses precolombinos y las representaciones animales:

Pocos son los dioses que tienen forma humana, y la mayoría son una mezcla de rasgos humanos y animales. Por ejemplo, los dioses de la lluvia y las divinidades de la tierra revelan detalles que en gran parte derivan de las representaciones de serpientes y cocodrilos, fantásticamente elaboradas y a menudo fundidas con elementos tomados de otros miembros del reino animal (Thompson 247).

Otros personajes y deidades se componen de representaciones animales, zoomórficas o astrológicas como el dios-murciélago, el dios B con una nariz larga y

truncada como un tapir, el dios C rodeado de signos planetarios y poseedor de un nimbo de rayos, Dios D (dios lunar), dios E (dios-maíz), dios G (dios-sol), dios P (dios-rana), entre otros. Entre los aztecas debe recordarse a Tláloc el dios de lluvia y Quetzalcóatl con sus múltiples representaciones como deidad solar, acuática, dios de los vientos y como serpiente emplumada.

En el Imperio incaico se destacan las figuras de la Madre-Tierra (Pacha Mama), el dios sol (Inti), la luna (Mama Quilla), los temblores (Pachacamac), el trueno (Illapa), las sagradas montañas (Apus), minerales (oro) y los ríos (Río Titicaca).

Durante los periodos siguientes a los enfrentamientos en el continente americano entre nativos y europeos, se hizo urgente la necesidad de registrar los acontecimientos y hallazgos con fines estratégicos, militares, legales, científicos y; muy posteriormente, con intereses culturales, históricos, antropológicos, sociológicos y artísticos. En este periodo la visión indígena se mezcló con la europea en la elaboración de crónicas, traducción de información topográfica, descripción de ritos y tradiciones; indicaciones respecto al clima, las costumbres; especies animales, hierbas y plantas nativas.

Posteriormente, las representaciones de los pueblos nativos se enfrentaron a las ideologías, mitologías y religiones traídas por los europeos durante el periodo de conquista. Desde ese momento, nuevas instituciones determinaron las conductas y formas de pensamiento de los nativos. La evangelización de los indígenas se extendió con distintos resultados según las aproximaciones entre las distintas órdenes como la de franciscanos, dominicos o jesuitas; el desempeño de los frailes fue determinante, con sus prácticas y perspectivas sobre el manejo de la conversión y la adaptación o censura de sus tradiciones, tanto para la traducción y transcripción de los códices, mitos y conocimientos de la tradición oral indígena, como para la destrucción de todo vestigio de sus tradiciones y creencias.

El 12 de julio de 1562 cientos de prisioneros mayas se agruparon alrededor de una gran fogata en la plaza central del pueblo de Maní. Fungiendo como provincial franciscano local, Landa reunió a la fuerza a los mayas para recibir castigo en un auto de fe oficial. Los indígenas observaron cómo el religioso ordenaba la destrucción y quema de

más de 5000 ídolos y otras parafernalias rituales. A la par de las imágenes se destruyeron más de 27 códices mayas “escritos en papel de corteza y piel de venado (Chuchiak 31).

Algunos conquistadores y sacerdotes realizaron labores de cronistas, como en las cartas de Cristóbal Colón (1493), testimonios como la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552) de Bartolomé de las Casas, *La Recordación Florida* (1690) de Fuentes y Guzmán, entre muchos otros textos de la época. En América, confluyeron los mitos, las leyendas mágicas, religiosas e indígenas de distintas procedencias. Elementos fantásticos y naturales se entremezclaron con el imaginario europeo y americano; la flora y la fauna viajaron entre los continentes dando inicio una nueva era de cosmopolitismo simbólico con afán científico. En estos períodos surgen con mayor fuerza los estudios comparativos y se entremezclan las costumbres, creencias, producción y consumo de productos que se volvieron habituales en los nuevos contextos a los que fueron llevados.

En Europa continuaría un periodo de guerras internas por tensiones políticas, intereses expansionistas; e inclusive, en ámbitos religiosos como los conflictos entre católicos y protestantes que conducirían a la defenestración de Praga, desencadenante de la guerra de los Treinta Años (1618-1648) y su continuación en la guerra franco-española que culminó en 1659. Estas guerras internas europeas generaron conflictos y tratados entre las naciones que influyeron directamente en los acontecimientos políticos y culturales de América. Los gobiernos monárquicos y sus respectivos virreinos despertaron un importante flujo de migrantes. Conquistadores, expedicionarios europeos, trabajadores y esclavos provenientes del continente asiático y africano diversificaron las prácticas culturales, ideológicas y sociales en América.

En 1660 se fundó la Real Compañía Inglesa de África en donde se adquirían esclavos africanos para comerciarlos en el continente americano. Portugueses, franceses, ingleses y españoles dieron tratos distintivos a sus esclavos africanos. En

muchísimas ocasiones fueron maltratados y miles de ellos murieron durante las pésimas condiciones de los viajes interoceánicos y la sobreexplotación laboral. En otras pocas ocasiones, recibían un trato diferenciado como criados:

La pintura de los siglos XVII y XVIII, tanto europea como americana, nos brinda escenas personificadas por estos hombres de color que viven con los señores. Los pajes negros vestidos de raso y terciopelo de las Bodas de Canaá de Veronese, los criados de Velázquez, y, posteriormente, los cuadros de castas mexicanos o los retratos de personalidades oficiales acompañadas de sus lacayos morenos insisten en la función estética del esclavo. Esto no es simplemente una idealización del artista, sino un aspecto esencial de los servidores de los grandes señores: el de servir de adorno. Por supuesto, la mayoría de los negros urbanos no comparte con los lacayos y otros criados elegantes esa dimensión ornamental, pero ésta nunca está totalmente ausente, como lo demuestra en el ámbito urbano el éxito de las fiestas y músicas negras, que se prolonga hasta nuestros días (Bernand 4).

Esta coexistencia cultural entre lo nativo americano y lo extranjero «venido» desde otros continentes como Asia, África y Europa, determinaron la formación de nuevas representaciones y estructuras de pensamiento. Gracias a las rutas de comercio marítimo y a la explotación de recursos naturales para satisfacer la demanda de oro y otros lujos de las altas esferas sociales, se transportó un gran número de esclavos para trabajar en las plantaciones e industrias del continente americano. A Europa llegaban productos de todo el mundo como los artículos de lujo de China e India y otros nuevos productos del Caribe y los territorios americanos. En las nuevas colonias europeas confluyeron las tradiciones africanas e indígenas solapadas bajo la mirada y dominio del cristianismo:

Todos los negros fueron sin duda católicos (si aceptamos como tales a todos los que proyectaron en el panteón cristiano sus antiguas creencias, o los fragmentos que habían podido conservar). Esto no significa que no hayan quedado resabios de creencias africanas, entremezcladas con prácticas indígenas o españolas, como lo demuestra la documentación impresionante de las causas de la Inquisición (Bernand 51).

Mientras tanto, en el territorio americano, desde el principio de los viajes marítimos, los primeros contactos y fundaciones de nuevas ciudades para la corona española propiciaron una constante rendición de cuentas de lo obtenido y hallado. Durante los siglos posteriores a los primeros enfrentamientos y asentamientos coloniales, los

conquistadores desarrollaron un estudio de los elementos del entorno natural con fines económicos, valorando los territorios, plantas, animales y minerales como recursos naturales para satisfacer las necesidades de los imperios colonizadores. De estos registros existe la evidencia de las «crónicas de indias» como se conoce a las compilaciones de narraciones y registros históricos desde la perspectiva española, iniciando con las cartas de Colón a los reyes, hasta una extensa cantidad de breves *relaciones, crónicas, comentarios e historias*. Según lo detalla Mariano Cuesta:

Los modelos de la literatura clásica sirvieron muy bien para acoger nuevas ideas y hechos, incluso sus métodos y técnicas permanecen latentes a través de muchas páginas de la literatura histórica americana. Lo “moral” y lo “natural”, los “hechos”, las “cosas”, lo antropológico y lo técnico, los “indios”, los “castellanos”, lo “general” o lo regional, lo “histórico” y lo “verdaderamente histórico”, lo utópico y lo real... todo tuvo su lugar en las páginas de aquellos historiadores y, en de vez en cuando, autobiógrafos; casi siempre testigos presenciales de los acontecimientos, frecuentemente protagonistas y también, en ocasiones, prosistas que dispusieron de una perspectiva y presumible asepsia al escribir y hacerlo desde la corte, con técnicas de historiador convencional, sin verse mezclado en los acontecimientos e incluso relativamente alejados, cronológicamente, de los mismos y sus partícipes, basándose en fuentes escritas e incluso orales (Cuesta 116).

Como lo hace notar Soledad Porras, los orígenes de la literatura de viajes son muy antiguos: «Desde la más remota antigüedad existen los manuales de viajes. Los griegos tuvieron sus *Períptoi* o crónicas de navegación y los latinos sus *Itinerarii*» (181). Las peregrinaciones y migraciones en Europa fueron motivadas por distintas razones como huir de las guerras, enfermedades, oportunidades laborales, de formación académica o por motivos religiosos. En la historia de la literatura, el motivo de viaje ha sido utilizado «...como parte de la trama de sus novelas, tragedias o comedias, al objeto de prolongar la escena y colocar los personajes en situaciones difíciles, y aumentar así la fantasía del lector con la presencia de paisajes fabulosos y remotos» (Porras 182).

Grimorios, herbarios, bestiarios, compendios mitológicos y posteriormente otros documentos con afanes más científicos como las enciclopedias, son algunos antecedentes que influyeron en el estilo para estudiar y comprender la flora, fauna y cultura de un nuevo continente que no había sido analizado, representado y

documentado desde estas perspectivas de tradición europea. De la misma manera, la tradición indígena americana y los individuos nacidos de la unión de ambas culturas tuvieron que adaptarse a una nueva comprensión del mundo como lo fue el caso del Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616), uno de los primeros escritores mestizos que pudo plasmar la conciliación de las dos herencias culturales realizando un rescate del pasado indígena del Imperio inca educándose bajo la lengua y los conceptos del continente europeo. Tan exitosa fue su adaptación que logró publicar en Europa obras como la traducción de los *Diálogos de amor* (Madrid, 1590) de León Hebreo, *La Florida del Inca* (Lisboa, 1605) los *Comentarios Reales de los Incas* (Lisboa, 1609) y la *Historia General del Perú* (Córdoba, 1617, póstuma).

La visión de la naturaleza en *La Florida*, que como vamos a ver no es unidireccional, sino que es heteróclita y hace confluir todos los tópicos generados por las crónicas de Indias (la América idílica y maravillosa, la inhóspita, la fértil y por tanto gananciosa) comienza con el acto fundacional a través de la palabra. Y ese eurocéntrico bautizo de la realidad en relación con la naturaleza está presente a lo largo de toda la obra (Valero 28).

Otra obra de valor histórico y literario por su contenido temático y estético es la *Rusticatio Mexicana* (Bolonía, 1782) de Rafael Landívar. En ella se establece el objetivo de describir el territorio mexicano y centroamericano; sus ríos, fuentes y manantiales; los habitantes y su interacción con la industria; los productos, la flora, la fauna y las costumbres como los juegos tradicionales.

Durante el extenso periodo denominado la Edad Moderna, s.XV-XVIII, las expediciones europeas se aventuraron a colonizar distintas zonas del mundo. En esta carrera de poder político, enriquecimiento económico, exploración y avances científicos impusieron sus creencias religiosas, prácticas políticas y culturales en muchas de sus colonias.

Es posible rastrear elementos de confluencia cultural a través de la representación simbólica de los elementos en las manifestaciones artísticas de ambos continentes, por ejemplo, el uso ornamental religioso del oro, la arquitectura, la construcción de

instrumentos musicales, prácticas de producción y elaboración de nuevos productos de consumo. El pensamiento teocéntrico se vio reemplazado paulatinamente por el pensamiento científico en todos los aspectos de la sociedad. Una serie de acontecimientos y descubrimientos permitieron a la ciencia prosperar en muchos ámbitos del pensamiento humano y utilizar sus métodos como una nueva forma de aproximarse al entorno.

El desarrollo de la imprenta permitió que muchos hallazgos científicos y nuevos postulados viajaran grandes distancias, se leyeran y estudiaran por muchos lugares. La mayoría de estos autores eran personas dedicados a la filosofía, a las ciencias, las letras, la política y la religión. Algunas de las publicaciones más significativas fueron: *Sobre las revoluciones de las esferas celestes* (1543) de Nicolás Copérnico, *Novum organum* y *Sobre la dignidad y procesos de las ciencias* (1620) Francis Bacon, *Micrographia* (1665) Robert Hooke, *Principios matemáticos de la filosofía natural* (1687) Isaac Newton, *Systema naturae* (1735) Carl Linnaeus, *Historia Natural* (1749) Georges-Louis Leclerc de Buffon y el primer volumen de su *Encyclopédie* (1750) Denis Diderot, entre muchos otros.

Para Teodoro Bustamante, el pensamiento renacentista sobre la naturaleza se presenta de la siguiente manera:

La búsqueda de la perfección que llevó a Copérnico a pensar en las órbitas, que llevo a Pascal, a avanzar en las matemáticas y a Newton a hablarnos de que el lenguaje de las matemáticas sería el lenguaje de Dios, revolucionó el mundo. En la biología tenemos también un proceso similar, en el cual ésta admiración por el texto dela creación lleva a una investigación que termina por destronar la concepción creacionista. En este caso, el eje está conformado en primer lugar por un Lineo que buscando el orden divino en la diversidad de la vida, proporciona en método clasificadorio que luego permitiría el gigantesco trabajo de Buffon, que le da los materiales a Lamark para comenzar a negar la inmóvil perfección del mundo animal y comenzar a insinuar el conflictivo mundo de la evolución que será madurado y difundido después por Darwin y Wallace (Bustamante 70).

La influencia del pensamiento científico, las nuevas proclamas de libertad e igualdad y muchos cambios y tensiones políticas generaron un movimiento independentista en los criollos americanos. Acontecimientos como la Independencia de los Estados Unidos

(1776), la Revolución Francesa (1789), la Independencia de Haití (1804), la invasión de Napoleón Bonaparte a España (1807), la abdicación de Carlos IV (1808), y la decadencia del imperio napoleónico que culmina con la Batalla de Waterloo (1815), repercutieron en las ideas de los criollos y mestizos latinoamericanos. En Sudamérica, Simón Bolívar funda la Gran Colombia (1819-1831) y con la posterior disolución del proyecto se gesta un movimiento de apropiación identitaria. Se crean nuevos estados, constituciones, símbolos patrios, identidades nacionales. Para Néstor García Canclini, la ocupación de un territorio implica la apropiación de sus bienes, incluyendo a los propios habitantes o su producto de trabajo. Cuando un pueblo lucha por su independencia desea un retorno a la soberanía inicial:

Una vez recuperado el patrimonio, o al menos una parte fundamental, la relación con el territorio vuelve a ser como antes: una relación natural. Puesto que se nació en esas tierras, en medio de ese paisaje, la identidad es algo indudable. Pero como a la vez se tiene memoria de lo perdido y reconquistado, se celebran y guardan los signos que lo evocan. La identidad tiene un santuario en los monumentos y museos; está en todas partes, pero se condensa en colecciones que reúnen lo esencial (García 178).

En Centroamérica, la independencia no se alcanzó con un enfrentamiento armado. El Imperio español venía en declive y no tenía la fuerza suficiente para enfrentarse en todos los frentes que implicaban una contención del movimiento independentista:

En este caso, hubo tres momentos de independencia notables: la deliberación sobre una posible independencia de España y de Guatemala misma en el otoño de 1821, seguida por la integración al efímero imperio mexicano (1822-1823); la separación de México con la creación de una república centroamericana (1824-1838), y la separación de los cinco Estados de la federación en países soberanos a partir de 1838 (Dym 299).

En este periodo, se percibe una continua influencia de las tendencias ideológicas europeas en las manifestaciones artísticas de las nuevas naciones americanas. Según Soledad Porras: «Con Humbolt se impone definitivamente en la Europa del siglo XIX la figura del científico viajero, dedicado a un trabajo desinteresado, preparado para afrontar riesgos y peligros por el progreso y el saber» (Porras 183). Los diplomáticos e ilustres jóvenes de la clase alta americana, que determinarían los contenidos de los proyectos de

nación de cada nuevo estado americano, comerciaban y se educaban profesionalmente en ciudades como París, Londres y Nueva York. De la misma manera, muchos artistas viajaron para formarse en escuelas, universidades y conservatorios europeos o norteamericanos. Estas experiencias influyeron en la estética de la nueva literatura de las jóvenes naciones americanas «Los viajeros entran en contacto con lenguas diversas y objetos cuya descripción requiere instrumentos nuevos para representarlos. Los mismos viajeros se convierten en un trámite de intercambios lingüísticos, culturales e ideas políticas» (Porras 186).

Por otra parte, la tradición literaria de otras naciones proliferó en el territorio americano gracias a la emancipación de la censura española y a los diplomáticos y jóvenes aventureros que se interesaron por conocer otras culturas europeas. Como lo apunta Lucía Solaz en su investigación sobre la literatura gótica:

El periodo literario gótico temprano dio comienzo con la publicación en 1764 de *El castillo de Otranto. Una historia gótica*, de Horace Walpole. Denunciada por los críticos y devorada por los lectores, la narrativa gótica emergió como una fuerza dominante desde su inicio con Walpole hasta su cenit en 1820 con *Melmoth, el errabundo* de Charles Robert Maturin. Estas seis décadas son consideradas por los historiadores literarios como los años góticos en los que una multitud de autores satisfizo las insaciables ansias de terror del público. La novela gótica (también denominada negra) es sensacionalista, melodramática, exagera los personajes y las situaciones, se mueve en un marco sobrenatural que facilita el terror, el misterio y el horror. Abundan los vastos bosques oscuros de vegetación excesiva, las ruinas, los ambientes considerados exóticos para el inglés como España o Italia, los monasterios, los personajes y paisajes melancólicos, los lugares solitarios y espantosos que subrayan así los aspectos más grotescos y macabros, reflejo de un subconsciente convulso y desasosegado (Solaz, *Literatura* párr. 4).

La estética artística y literaria europea de países como Alemania, Inglaterra, Francia e Italia aumentó su influencia en las nuevas naciones americanas. Asimismo, el desarrollo de las ciudades norteamericanas se presentó a Latinoamérica como un nuevo modelo a seguir.

Como se sabe, Shakespeare fue conocido en España a través de las versiones intermedias de los grandes traductores franceses del siglo XVIII Ducis, Letourneur y Laplace, y sólo poco a poco comenzaron a traducirse sus obras directamente del inglés.

Son muy destacables, en este sentido, las traducciones pioneras de *Hamlet* de Leandro Fernández de Moratín (1798) y de *Macbeth* de José García Villalta (1838) (Zaro 220).

En América Central y América del Sur comenzaron a leerse las obras norteamericanas, desde la tradición angloparlante como las representaciones de obras teatrales de William Shakespeare venidas desde Europa, hasta las primeras manifestaciones estadounidenses de estéticas inspiradas en la literatura gótica europea como es el caso de Charles Brockden (1771-1810), Washington Irving (1783-1859) y algunos otros como Edgar Allan Poe (1809-1849), Nathaniel Hawthorne (1804-1864), Herman Melville (1819-1891), Ralph Waldo Emerson (1803-1882), Mark Twain (1835-1910), Henry James (1843-1916) y Jack London (1876-1916).

En Sudamérica se cultivan obras en géneros como la poesía, los cuentos, cuadros de costumbre, relatos de viajes, ensayos y publicaciones tipo folletín en periódicos como las novelas por entrega. José Miguel Oviedo se refiere a una pugna de carácter literario que se genera entre dos estilos durante el siglo XIX «el predominio del neoclasicismo — proveniente de las últimas décadas del XVIII— continúa, pero ahora traspasado por los primeros conatos y anuncios de una nueva sensibilidad: la que provocará, más tarde en el siglo, la gran eclosión del romanticismo» (337). En cuanto al contenido, Oviedo plantea que: «El neoclasicismo dieciochesco se contagia con nuevos ideales, que alteran en cierta medida su signo original: la emoción por la naturaleza americana, el interés sentimental por el indio, el patriotismo libertario, la exaltación por las figuras heroicas, el estremecimiento ante los insondables misterios del destino» (Oviedo, *Historia I* 338-339).

Algunas obras de esta transición del siglo XIX que definitivamente contienen un material discursivo sobre la identidad americana y el reconocimiento de su entorno como algo propio son: en Venezuela, *Silva a la agricultura de la zona tórrida* (1826) de Andrés Bello; *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845) de Faustino Sarmiento y *El gaucho Martín Fierro* (1872) de José Hernández, ambas obras argentinas;

Martín Rivas (1862) de Blest Gana en Chile y las *Tradiciones Peruanas* (c.1871) de Ricardo Palma.

El proyecto nacionalista centroamericano implicó una constante disputa entre distintos sectores; algunos se identificaban más con la tradición española, otros con las nuevas tendencias francesas; algunos grupos requerían adaptar la estética europea a la realidad americana o crear nuevos símbolos, una historia fundacional y nuevos héroes representativos de la patria.

Es decir, es imposible no atender a las gestas independentistas, a las luchas facciosas, a la creación de los estados nacionales y el camino hacia la metropolización de las capitales a la hora de ocuparse de la producción artística de la región. Estas variables ubican a las artes americanas en una situación propia respecto de lo que entonces estaba sucediendo en Europa. Si bien no podemos igualar los desarrollos de ciudades como México, Buenos Aires, Lima o Río de Janeiro, dónde la cultura material indígena y colonial tenía presencias muy disímiles condicionando de modos particulares la gestación de este “nuevo arte” para estas nuevas naciones, no nos resignamos a dejar de señalar los puntos de encuentro que se dieron entre estos escenarios (Baldasarre 2).

El movimiento independentista permeó las artes de una estética y contenido que miraba hacia la construcción de lo americano. En este punto, el rescate de las tradiciones, la apreciación del entorno natural y la construcción de un proyecto de identidad americana se hizo presente en las manifestaciones artísticas durante el siglo XIX. En la transición de finales del siglo XIX al siguiente, el pensamiento positivista orientó las manifestaciones artísticas hacia una corriente realista que posteriormente se bifurcó y cohabitó con otras corrientes como el modernismo y el naturalismo. Tal como lo expresa Oviedo, «...el fenómeno no es exclusivo de América: también en Europa el romanticismo va cediendo gradualmente ante el realismo y creando estados intermedios...» (Oviedo, *Historia II* 138), esta práctica experimental creativa de mixtura entre movimientos literarios continúa durante las primeras décadas del siglo XX, «...la presencia del naturalismo se prolonga hasta comienzos del siglo XX, se asimila a otras tendencias como el criollismo o el regionalismo, lo que hace más difícil identificarlo históricamente». (Oviedo, *Historia II* 138-139).

El nacimiento y desarrollo del modernismo está unido al desarrollo literario de América Latina. Muchos de los autores catalogados dentro del movimiento modernista utilizaron medios periodísticos para realizar sus publicaciones. Respecto a sus características, Ricardo Ferrada afirma que la constitución del movimiento partió de estéticas, una aprobación y una ruptura de formas literarias «extranjeras», y sus aportes permitieron una apertura a regiones lejanas de la geografía hispanoamericana; asimismo, expuso a los autores, obras y cultura a una especie de universalización artística. Ferrada plantea respecto a su contenido como proyecto estético del modernismo:

La conciencia modernista tendrá, entonces, la suficiente plasticidad para recoger medios expresivos de diversos matices: versificación, cromatismo verbal, ritmos, temáticas, símbolos e imágenes míticas provenientes de la cultura oriental, también del mundo afroamericano. Al reverso de las formas, hubo un fondo de temas y tensiones poéticas que cada autor fue capaz de crear, desde su espacio lírico y geográfico, textos que constituyeron una visión de la realidad y, adicionalmente, una perspectiva sobre el hombre, a partir de su diferenciación respecto de la sociedad, donde el artista resultó el mayormente afectado... (Ferrada 61).

Las primeras publicaciones del canon literario centroamericano presentan una composición de elementos propios del romanticismo nacionalista temprano y una estética del realismo. Algunos de los textos más significativos son los *Cuadros de costumbres* (1861-1871) y la novela *La hija del adelantado* (1866) de José Milla y Vidaurre; *Mariposas* (1895) y *El vampiro* (1910), de Froylán Turcios; y *Costa Rica pintoresca* (1899), de Manuel Argüello Mora. Un giro importante en cuanto a la estética y el contenido de la literatura lo realiza el escritor Rubén Darío con la publicación de su obra *Azul...* (1888) y su estilo precursor y modelo del movimiento modernista.

Citando a Oviedo, el alma modernista se compone de una dualidad de opuestos en conflicto:

Así, tenemos el *cosmopolitismo*, esa adoración por los símbolos refinados y prestigiosos de la cultura universal (el mundo grecolatino, el medioevo, la Francia rococó, el París moderno y decadente), al mismo tiempo que un sentimiento *americanista*, enamorado de

las grandezas precolombinas, los vastos escenarios naturales, el misterioso mundo de sus mitologías (Oviedo, *Historia II* 229).

Los discursos estéticos, de forma consciente o inconsciente, han intervenido en un proyecto político e ideológico en torno a la idea de identidad. Desde el pensamiento mágico y el naturalismo en la Prehistoria; pasando por las civilizaciones antiguas y sus representaciones divinas animalizadas, a una modernidad científica de pensamiento positivista, el ser humano no ha dejado de representar e interpretar su entorno en función de discursos que se reelaboran según su contexto.

3. La representación de la naturaleza en los discursos de la actualidad

La *naturaleza* es, desde el punto de vista conceptual, un constructo humano. En la antigüedad, distintas civilizaciones explicaron en sus cosmogonías, la existencia y manifestación de los fenómenos naturales por medio de la atribución de rasgos ideológicos y conceptuales. Comprender la naturaleza fue uno de los primeros objetivos de la humanidad. Posteriormente, la humanidad transformó su objetivo de una simple comprensión a una explicación detallada, una clasificación científica; de una pronosticación de distintos fenómenos hasta la dominación de especies, el control de producción y uso de elementos para distintos fines humanos. Junto al avance científico las posteriores prácticas humanas generaron cambios importantes en el transcurrir de los fenómenos «naturales» hasta el punto de manipularlos para crear tejidos orgánicos, trasplantar órganos, cruzar e injertar especies en otras, alterar paisajes y propiciar la vida en todas sus formas.

El dominio y control que obtuvo el ser humano sobre su entorno condujo su pensamiento a separar y contraponer lo «humano» de lo «natural». La filosofía depredadora de las naciones imperialistas, el pensamiento teocéntrico y el desarrollo de

producción industrial propiciaron un antropocentrismo que distanció al ser humano de la relación «natural» con su entorno. La teoría evolutiva del pensamiento científico rebatió la idea de la procedencia divina. La humanidad dejó de percibirse como un conjunto de individuos creados «a imagen y semejanza» de un ser superior. En otras culturas rurales, costeras e indígenas, consideradas por los habitantes de las metrópolis como «primitivas», aún se conserva una relación más cercana con los elementos naturales desde el punto de vista ideológico; no obstante, hasta los grupos sociales que se identifican más próximos a una convivencia ecológica con la naturaleza conservan actividades culturales y religiosas que afectan a especies animales, manipulan su entorno, contaminan, cazan, siembran, recolectan y utilizan el medio para su propio beneficio. Negar el uso y consumo de elementos naturales es negar la propia existencia de la humanidad. La diferencia se encuentra en la consciencia, el pensamiento, la actitud, las representaciones y el discurso cultural de los grupos sociales.

El ser humano se define como un ser social; por lo tanto, sus pensamientos y discursos se identifican en los medios de comunicación masiva, prácticas políticas, discursos religiosos, obras artísticas y otro tipo de registros históricos donde plasma las interpretaciones discursivas de su realidad.

Durante el siglo XX algunos han llamado la atención de la sociedad respecto al discurso ambiental. La ciencia ha colaborado en la argumentación para cambiar prácticas nocivas que durante otros periodos se consideraron apropiadas y actualmente pueden reemplazarse por otras que no tengan un impacto ambiental negativo; asimismo, desde la actualidad, se pueden reinterpretar las prácticas de civilizaciones antiguas que alcanzaron una mejor relación entre el ser humano y la naturaleza.

En distintas etapas de la historia, la humanidad partió de sociedades primitivas espiritualistas y chamánicas naturalistas, a poblaciones antropocéntricas y consumistas. En algunas ocasiones el conocimiento y los avances técnicos propiciaron una mayor explotación de recursos naturales sin medir las consecuencias ecológicas a largo plazo.

Desde hace unos decenios, el discurso de un gran sector mantiene una alerta constante sobre los riesgos de continuar con prácticas e ideologías sin responsabilidades. La contaminación industrial, la densidad poblacional, la construcción no planificada de grandes urbes y un desequilibrio en el progreso económico han generado mayor pobreza, violencia, desempleo; es decir un crecimiento humano no sostenible.

Durante los últimos decenios, múltiples individuos y agrupaciones han venido manifestando un creciente interés hacia un discurso ecologista en ámbitos políticos, científicos y sociales. Esta predilección por nuevas prácticas económicas en equilibrio con el medio ambiente permeó de discursos e ideologías que reivindicaban el papel de la naturaleza en toda práctica social. Dichos discursos provienen principalmente de las poblaciones más afectadas: los habitantes de metrópolis o zonas rurales en condición de pobreza. Generalmente los sectores sociales con mayores recursos económicos pueden buscar alternativas para superar los inconvenientes de una sociedad colapsada. Estos grupos minoritarios se aíslan en prácticas que los alejan de las afectaciones que los grupos con escasos recursos económicos no pueden huir. Esta constante depredación humana ya ha consumido gran parte del planeta.

Muchos discursos a favor de cambios significativos de las prácticas humanas se han conformado como movimientos de organizaciones no gubernamentales (ONG). Después de la creación de los derechos humanos, al finalizar la Segunda Guerra Mundial, surgieron otras organizaciones para la prevención de los problemas medioambientales: como Greenpeace, la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza (UICN), Personas por el Trato Ético de los Animales (PETA), Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO).

El alcance de estos movimientos se puede apreciar fácilmente a través de diversas expresiones culturales. Las luchas políticas y sociales generaron cambios importantes en la construcción ideológica de la población y de los estados latinoamericanos durante la

primera mitad del siglo XX. La unión de sectores y el levantamiento de amplios grupos sociales consiguieron generar transformaciones significativas. Mónica Bruckmann y Theotonio Dos Santos, en un balance histórico de los movimientos sociales de Latinoamérica, indican que a inicios de siglo se manifestaron algunas corrientes de influencia anarquista y del pensamiento marxista con la sindicalización de los grupos obreros, campesinos y el movimiento estudiantil; posteriormente, se incorporaron el populismo y las luchas nacional-democráticas que reunieron la cuestión étnica y el movimiento feminista. Finalmente, las grandes movilizaciones sociales se fueron debilitando y fragmentando durante las últimas décadas del siglo XX con el impacto de la ola neoliberal, la influencia del capitalismo y la globalización.

Respecto a los primeros años del siglo XXI, las manifestaciones en torno a intereses personales se han fragmentado en grupos pequeños que se asocian e ignoran según su propio beneficio. Actualmente, coexisten grupos sociales que apoyan y buscan obtener soluciones a distintos conflictos sociales que van desde la equidad de género, la lucha feminista, la representación de otredades como los denominados LGBT (lesbianas, gays, bisexuales y transgénero), el derecho al matrimonio civil entre personas del mismo sexo, representaciones por la equidad de oportunidades para las minorías étnicas, grupos religiosos, organización en favor de los derechos para personas con distintas discapacidades, eventos traumáticos, inmigrantes, gremios sociales organizados según sus empleos e intereses económicos hasta ideologías políticas y aquellos que reúnen a más de una característica de las antes referidas.

Uno de los pocos discursos que ha incorporado distintas voces a una sola preocupación es la correspondiente al pensamiento ambientalista, dado que es una preocupación común para la subsistencia de la humanidad como conjunto y solo afecta los intereses económicos de las industrias más contaminantes. Durante las primeras décadas del siglo XXI, a partir de movimientos sociales organizados a nivel mundial, es posible notar cómo sectores distanciados históricamente por luchas anteriores

concuerdan en la necesidad de abordar el tema sobre la protección ambiental a través de un cambio importante en los paradigmas, la conducta y el pensamiento del ser humano. El movimiento ambientalista ha influenciado los discursos políticos, los programas educativos, la economía, la cultura, la conducta social y la industria del entretenimiento. Desde la segunda mitad del siglo XX, algunos grupos minoritarios intentaron alertar sobre la importancia de cambios en los pensamientos. Después de algunas generaciones, es evidente el cambio de valores ambientalistas y el temor a un mundo devastado y postapocalíptico presentes en los discursos de los dibujos animados, los programas de entretenimiento y las obras cinematográficas dirigidas a la niñez y juventud.

La representación animal continuó manifestándose en la cultura popular de mitad del siglo XX y principios del XXI, iniciando con reinterpretaciones de cuentos fantásticos de la antigüedad, o elaboraciones cinematográficas de clásicos literarios hasta un auge en la construcción de superhéroes de ficción. En la narrativa global de los libros de cuentos infantiles y las obras cinematográficas, como las populares obras de *The Walt Disney Company*, las representaciones de la naturaleza se inspiraron en contextos como los bosques europeos y otros lugares mágicos de la literatura fantástica con personajes animales humanizados como solía realizarse en las fábulas antiguas. Algunos ejemplos de la transición de bosques fantásticos a espacios urbanos de animales domésticos son: «Blancanieves y los siete enanitos» (1937), «Dumbo» (1941), «Bambi» (1942), «Alicia en el país de las maravillas» (1951), «Peter Pan» (1953) «La dama y el vagabundo» (1955) y «Los 101 dálmatas» (1961); posteriormente se adaptaron, al igual que la literatura de viajes a contextos exóticos de selvas, junglas y otros espacios más lejanos como en «El libro de la selva» (1967), «La sirenita» (1989), «La bella y la bestia» (1991), «Aladdin» (1992), «El rey león» (1994), «Mulan» (1998) y «Tarzán» (2002).

En cuanto al contenido ideológico ambientalista, son significativas las producciones cinematográficas desde «Bambi» (1942) hasta otras producciones de animaciones digitales como «Buscando a Nemo» (2003), *Robots* (2005), «Vecinos invasores» (2006),

«Wall-e» (2008) y «Avatar» (2009). Estos personajes de ficción tuvieron su primera aparición en las revistas de historietas y durante muchas décadas fueron un producto de consumo con gran impacto visual en las generaciones más jóvenes por el formato gráfico de las historietas impresas; posteriormente, gracias al desarrollo tecnológico de otros medios de comunicación y formas de entretenimiento alcanzaron mayor popularidad en el cine y los programas de televisión. Sus fuentes de inspiración temática principales consisten en una combinación entre seres alienígenos y las mutaciones en seres humanos y animales debido a avances tecnológicos.

Los ejemplos se encuentran en una amplia cantidad de personajes de los cómics de las compañías de «Detective Comics» (*D.C. Comics*) y *Marvel Comics*. Algunas historietas se transformaron en programas de televisión como los dibujos animados de las «Tortugas ninja» (*Teenage Mutant Ninja Turtles*), los «Halcones galácticos» (*Silverhawks*) y «Los felinos cósmicos» (*Thundercats*). Otros ejemplos de representaciones híbridas del ser humano-naturaleza son el caso de los superhéroes de las publicaciones de *Marvel Studios* como Pantera Negra, Falcon (Hombre-con alas-halcón), Antman (Hombre-hormiga), Rocket (un mapache), Groot (un árbol), Wolverine (Guepardo) y el Hombre Araña (*Spiderman*) con sus respectivos enemigos: Dr. Octopus, El Camaleón, El Buitre, El Rino, El Lagarto, Escorpión, Puma, Tarántula, Hidroman, La Gata Negra y El Hombre de Arena. Por otra parte, en los DC Comics, uno de los mayores representantes es Batman (Hombre-murciélago), un personaje que se enfrenta a otros seres con rasgos animales y vegetales como: El Pingüino (hombre-pingüino), Gatúbela (Mujer-felina), Hiedra venenosa (mujer que domina las plantas), Man-bat (murciélago-hombre), entre otros. La lista es aún mayor si se contemplan los ejemplos de las historietas de terror juvenil como «*Tales from the Crypt*» (1950-1955), «*The Vault of Horror*» (1950-1955) y «*The Haunt of Fear*» (1950-1949) o el éxito posterior de los libros e historietas de «*Goosebumps*» (1992-2019); en donde aparecen con frecuencia seres monstruosos con rasgos animales o bestias gigantes.

No es el objetivo de este trabajo abarcar todas las manifestaciones contemporáneas, pero sí mostrar algunos ejemplos de las representaciones más significativas en la cultura popular. Por este motivo se hará mención sin entrar en detalle de la animación tradicional japonesa, con la cual sería importante realizar un estudio particular para comprender los significados de cada representación y bastará aquí mencionar la existencia de: cerdos humanizados, mujeres con rasgos équidos y felinos como la cola y orejas y otros seres fantásticos de la tradición oriental.

La Posmodernidad es un periodo de manifestación artística cuando parece imperar la división y el caos ideológico. Sin embargo, en ese contexto se abre camino una preocupación común para varios de los sectores más poderosos e influyentes ideológicamente en la sociedad como lo son la religión, la educación y la política. Este discurso ha sido adoptado por algunas jerarquías que se preocupan por el porvenir de la humanidad y las condiciones de vida tal y como se conocen hasta este momento. El interés por proteger el medio ambiente y mejorar las relaciones entre el ser humano y la naturaleza se ha vuelto una preocupación mundial. Ya sea por las primeras consecuencias negativas del desequilibrio ambiental, la percepción de peligros inminentes o por impacto mediático global; es innegable que es un tema de actualidad que puede presumir de ganar cada vez más adeptos con el paso de los días. Diversos escenarios político-económicos¹¹, religiosos¹², académicos¹³, científicos¹⁴ y sociales¹⁵, han abocado su atención a esta problemática como un llamado urgente.

¹¹ Los gobiernos de las naciones con mayor responsabilidad en la contaminación ambiental y las políticas económicas e industriales del mundo logran un acuerdo en el año 2015 para responsabilizarse y tomar acciones a nivel país firmando el acuerdo climático vinculante en Francia, en la conferencia internacional sobre el clima en la ONU (COP21). En Costa Rica, desde 2011 se inició la discusión de la ley contra el maltrato animal.

¹² El papa Francisco, por su especial interés por Latinoamérica y las relaciones desiguales de las sociedades pronuncia uno de los discursos más claros y directos por parte de la Iglesia Católica en los últimos años sobre la protección ambiental de convivencia con la tierra y el racionamiento del consumo de los recursos naturales. En la encíclica *Laudato si*, la iglesia se pronuncia finalmente “sobre el cuidado de la casa común”.

¹³ En Costa Rica al año 2016 se le declaró «Año de la Universidades públicas por la madre tierra por el Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA) y el Consejo Nacional de Rectores de Costa Rica (CONARE).

4. Las construcciones de las identidades en los discursos de la actualidad

Respecto a la construcción identitaria, desde los asentamientos familiares hasta la constitución de nuevas naciones, es notable el conjunto de diferencias y relaciones que establecen los individuos para identificarse dentro o fuera de grupos sociales. Algunos discursos de identificación o separación han sido determinados a partir del origen étnico, migraciones de poblaciones, creencias religiosas; relaciones políticas, comerciales y tradiciones culturales. Durante la construcción identitaria de las nuevas naciones americanas se atribuyeron una serie de elementos conductuales, físicos y estéticos de los países y sus habitantes. Uno de los elementos constitutivos fundamentales desde la antigüedad es el entorno natural.

Los discursos contemporáneos han construido identidades nacionales a partir de su relación con la representación de lo considerado como «naturaleza». Lo centroamericano, lo guatemalteco, lo costarricense, lo indígena, lo afroamericano, lo femenino, lo masculino, lo rural y lo ciudadano poseen su propia construcción imaginaria de su relación con la propia naturaleza. Sus representaciones pueden rastrearse en el discurso ideológico presente en sus manifestaciones culturales. El concepto mismo de «naturaleza» y su representación positiva o negativa es una construcción ideológica distinta para cada individuo. Analizar estas construcciones permite una mejor

¹⁴ Los múltiples estudios de impacto ambiental en las especies naturales, el cambio climático que afecta polos y genera sequías y calentamiento global, la contaminación del mar y del agua; al lado de nuevos esfuerzos por crear mecanismos y artefactos que reduzcan dicho impacto y continúen beneficiando la vida del ser humano como las energías limpias, medios de transporte menos contaminantes, reducción del consumo eléctrico por nombrar algunos.

¹⁵ En los escenarios sociales, las luchas sobre la protección a la naturaleza y al medio ambiente toman mayor fuerza y cambian dinámicas de comportamiento social como el consumo de productos, la moda, la preferencia por materiales reciclables, “amigables con el ambiente”, las dietas y tendencias nutricionales y, por tanto, productos e industrias relacionadas en la elaboración de dietas “vegetarianas” y “veganas”.

comprensión del contenido discursivo e ideológico que muestra la evolución del pensamiento de las personas a través de la historia.

Es debido a toda esta situación expuesta que considero una práctica lógica y valiosa detenerse en el área de conocimiento crítico y aportar nuevos saberes, cuestionar ideologías pasadas y actuales desde la investigación, el análisis literario y los estudios culturales.

5. Fundamentos conceptuales

Para efectuar el análisis se utilizarán los conceptos propuestos por la teoría sociocrítica y todos los aportes necesarios interdisciplinarios que colaboren a una aproximación adecuada del objeto de estudio, en un intento de abarcar la mayor cantidad de elementos que constituyen la construcción discursiva y su relación con las identidades centroamericanas y su relación con las representaciones de la naturaleza.

6. Marco teórico contextual

El período histórico y artístico seleccionado para el análisis de este corpus es el comprendido en la década de 1930. Durante estos años se presentan claras manifestaciones discursivas sobre la naturaleza y la identidad en las obras vanguardistas de Centroamérica. Los textos se han seleccionado específicamente por el carácter de ruptura con la tradición colonial ibérica en relación con el contenido temático del interés de esta investigación que involucra la relación entre la naturaleza y la construcción identitaria centroamericana.

El antecedente histórico, estético y contextual de las obras cuya temática se pretende estudiar, es perceptible en la clasificación realizada por Cedomil Goic en su *Brevísima relación de la historia de la novela hispanoamericana*. En este ensayo, Goic propone una etapa descrita como Naturalismo, que abarca una periodización de 1889 a 1934; que a su vez contiene tres generaciones. En una primera generación se encuentran los escritores pertenecientes al Criollismo denominada como «Generación de 1882» (autores nacidos de 1845 a 1859). En una segunda periodización se encuentra el Modernismo con la «Generación de 1897» (nacidos de 1860 a 1874), y, finalmente, el Mundonovismo denominado como la «Generación de 1912» (autores nacidos de 1875 a 1889).

Los años de nacimiento de los escritores Flavio Herrera (1895) y de Máx Jiménez (1900) se encuentran en las postrimerías de la generación mundonovista, (según la clasificación etaria de Goic). Sin embargo, en todas las periodizaciones transcurre un rango de tiempo en donde se manifiestan obras con características estilísticas «tardías» que coexisten con innovaciones tempranas a «su época» y son conocidas como obras de transición. Según el autor, el criollismo posee una serie de características innovadoras que se contraponen a la generación anterior de novelistas adeptos a la estilística del Realismo. Algunos elementos significativos del criollismo pueden sintetizarse como una propensión por «motivos de horror y de asco», un «...interés psicológico y psicopatológico en la caracterización de los personajes con el comienzo de una interiorización del mundo narrativo correspondiente con aquel énfasis» (222). A nivel de los personajes, esta generación se interesa por utilizar seres pertenecientes a un «...mundo bajo de bandoleros, gauchos matreros, prostitutas y cortesanas, seres de un submundo social de antihéroes sometidos a la observación y al conocimiento social» (222-223), Goic afirma que la intención detrás de estas descripciones y conductas grotescas de personajes violentos es el «énfasis en la denuncia social y un deseo de regeneración y progreso» (223).

Por otra parte, la segunda generación correspondiente al modernismo posee un rasgo de carácter elegíaco. Se refiere a este rasgo como una constante que proviene de una predilección por elaborar «...el motivo de lo viejo y lo nuevo con nostálgica expresión. Esto es igual para la novela de asunto exótico que para la novela de asunto nacional o americano» (226). Con respecto al contexto: «El Naturalismo y la novela experimental, en particular, dictan las condiciones de posibilidad para la novela modernista. La herencia, el temperamento, el medio, el momento histórico son determinantes de la realidad» (226).

Otro rasgo innovador corresponde al uso de otras técnicas narrativas correspondientes a: «El empleo de la yuxtaposición frente a las formas de disposición lógica y cronológicamente subordinada de la novela tradicional» (227).

Como parte de las obras analizadas, Goic menciona una obra del autor Díaz Rodríguez denominada *Peregrina o el Pozo encantado* (1922), que puede clasificarse como una «tentativa mundonovista», porque presenta «el sentido del mundo en la representación naturalista de la realidad americana, una representación de la sociedad como naturaleza sometida a la visión de una antropología del hombre bestial» (227).

Otros rasgos del Naturalismo presentes en el Modernismo son: la presentación de «...formas tortuosas de la sensualidad y de la violencia individual y social cuyos rasgos se extienden a todo el período» (227), y el constante cambio en la sociedad moderna:

El principio de convergencia que erige el naturalismo como principio de organización del mundo narrativo y de la obra literaria es, en la novela de esta generación, el carácter cambiante de la sociedad, su momento histórico de disolución y decadencia, a él se subordina la configuración del espacio y de las situaciones y caracterizaciones (227).

Finalmente, el autor emplea el término de mundonovismo¹⁶ para clasificar a la tercera generación naturalista. Es caracterizado como la realización más acabada del

¹⁶ Sobre el origen del término «mundonovismo», Goic lo atribuye a: «Francisco Contreras (1875-1937) en el proemio a su novela *El Pueblo Maravilloso* (1927) y en diversos ensayos sobre el Mundonovismo — expresión que creó él para designar el arte auténtico del nuevo mundo —

Naturalismo hispanoamericano. Entre sus rasgos principales se destaca el «...descubrir la importancia del medio natural, del paisaje como elemento diferencial de la realidad americana frente a lo europeo o extraño» (228) y, el poseer un «renovado nacionalismo literario» que le une con la Generación Criollista», con una «tendencia nativista». Con respecto a la representación del espacio y el ambiente natural: «En estas novelas de espacio, el paisaje es el determinante principio de convergencia que auna las características de situaciones, personajes y escenario natural, se representa la lucha del hombre con el medio avasallador que anula su libertad y determina su existencia por medio de variados poderes ominosos (228). Otra característica es la representación de la realidad americana por medio de «rasgos mágicos y míticos que alcanzan raras personificaciones» (228), también poseen una preferencia por lo cíclico temporal y «supersticiones y mitos populares» (229). Otra característica que se encuentra en una novela como la *Vorágine* es la «representación de la fuerza telúrica, de su misterio y de su demoníaco carácter [...] y por el lenguaje, cuya elaboración poética alcanza por momentos extraordinarios logros expresionistas» (228). Según la caracterización de los periodos desde la noción de Goic, es posible clasificar a *El jaúl* y *El tigre* como novelas de transición con clara influencia Naturalista. El criollismo y el posterior mundonovismo mezclan algunos rasgos con influencia temprana del Vanguardismo.

En esta investigación se utilizarán referencias a las clasificaciones y características expuestas por Cedomil Goic y José Miguel Oviedo. Se considera que ambos realizan aportes detallados que, a pesar de algunas diferencias, no deben excluirse mutuamente.

Aunque existen representaciones previas sobre la naturaleza en la oralidad indígena americana, los textos coloniales, las primeras manifestaciones literarias independentistas, las manifestaciones románticas y modernistas; esta investigación se circunscribe a las vanguardias en la narrativa centroamericana porque presentan un periodo en que se manifiesta una ruptura importante a nivel temático, ideológico y sobre todo estilístico

señala la ambición cíclica y la característica mítica de la realidad americana que le asegura originalidad en las letras de Occidente» (Goic 229).

respecto a la mentalidad ibérica y se acercan más a las representaciones y particularidades de una búsqueda de la representación natural del entorno americano como un agente de acción.

Para Oviedo, la clasificación de un texto dentro del «criollismo» genera complicaciones teóricas: «El asunto se complica porque en el vocabulario de algunos críticos el término es casi intercambiable con el de “mundonovismo”, que nosotros consideramos un fenómeno o faceta que corresponde al modernismo ya evolucionado» (Oviedo, *Historia III* 201). Oviedo señala una imprecisión en el término «criollismo», debido al uso indiscriminado de los teóricos anteriores: «Sin otra precisión conceptual más allá de esos términos, han sido llamados “criollistas” narradores realistas, naturalistas regionalistas, sociales, indigenistas, etc» (201). Seguidamente, presenta el concepto de *regionalismo* que asocia a una corriente estética surgida a mediados de la década del veinte con «la convicción de que había *otro* modo de fabular propio de una colectividad que poco tenía que ver con la europea» (225).

Además, expone la complejidad de la clasificación de los textos de «vanguardia» y sus distintas manifestaciones americanas con aportes novedosos y distintos a las prácticas europeas:

La vanguardia se extiende por nuestro continente adoptando tantos modos, fusiones, vueltas y repliegues [...] a veces, esas manifestaciones realizan simbiosis artísticamente más interesantes que las versiones puras, directamente tributarias de la vanguardia europea. Esto vuelve a recordarnos que a su paso por el continente cambia sustancialmente las tendencias originales recibidas del viejo continente y las ensambla con elementos que le son ajenos pero que enriquecen y las llevan por nuevas direcciones (Oviedo, *Historia III* 405).

Aunque ninguna estética latinoamericana durante sus primeras expresiones se ha conservado del todo intacta y demuestra en la mayoría de los casos una reelaboración, existen corrientes claras que buscan representaciones más regionales.

Se ha denominado «vanguardia vernácula» a la tendencia hacia la reivindicación del arte prehispánico maya en busca de una identidad nacional regional. En palabras de Marco Aurelio Díaz:

El “esteticismo de la vida política” fue la característica más importante en la relación entre arte y política durante la primera mitad del siglo XX, que consistió en la apropiación por parte de los nuevos regímenes corporativistas de las propuestas de vanguardias artísticas para la fabricación de sus propios valores culturales y rituales (Díaz 11).

En el caso de México se pretendía la «continuidad y perpetuidad del poder» a través de la estética artística que procuraban establecer los miembros del Partido Socialista, «...se distinguieron dos corrientes estilísticas que aquí se denominarán como neomaya y neocolonial» (Díaz 12). Sus manifestaciones son claras en el arte mexicano como la construcción de los monumentos y el muralismo socialista. En esta tendencia es notable un trato del entorno mítico y natural hacia una búsqueda de autenticidad y un recurso de particularidad respecto a otras corrientes estéticas.

Respecto a las manifestaciones artísticas centroamericanas, Francisco Rodríguez se refiere al término de «regionalismo» según el planteamiento de Ángel Rama como: «un esfuerzo por independizarse del pasado ibérico, lo cual desarrolló una producción cuyo afán de originalidad se basó en el deseo de distanciarse de sus relaciones fundacionales y enmarcarse en un afán internacionalista» (Rodríguez, F. 24), este concepto partió del deseo de una «representatividad» de una región con aspiraciones a «distinguirse tanto por su espacio geográfico como por su distinto grado de desarrollo» (24).

El Regionalismo respondió a su momento histórico recepcionando la internacionalización que reclamaba una renovación para poder resguardar sus valores tradicionales. Esto significó hibridar sus estructuras literarias con las generadas por las vanguardias occidentales. Desde el punto de vista ideológico implicó la revisión e incorporación de las aportaciones de la Modernidad y, con base en ellas, se dio a la tarea de examinar los contenidos culturales regionales para componer textualidades heterogéneas capaces de seguir transmitiendo la herencia recibida (Rodríguez, F. 24).

Como expresa Oviedo, «cuando la novela regional surgió, el nombre más corriente con el que se le designaba era el de “novela de la tierra” para subrayar su oposición a la

del ambiente urbano» (Oviedo, *Historia III* 226). En cuanto a la diferencia entre el criollismo y regionalismo: «El regionalismo ofrece una clara superación del “criollismo”, que tiene aún una mentalidad provinciana y de “patria chica”: presenta los gauchos, los llaneros, los indios, los colonos de la selva, como grandes protagonistas que, siendo autóctonos y típicos de una zona geográfica, pueden ser confundidos con otros» (226-227).

Para García Canclini, las vanguardias se manifestaron de forma distinta a partir de su relación con la modernidad:

Aunque hoy son vistas como la forma paradigmática de la modernidad, algunas vanguardias nacieron como intentos por dejar de ser cultos y ser modernos. Varios artistas y escritores de los siglos XIX y XX rechazaron el patrimonio cultural de Occidente y lo que la modernidad iba haciendo con él. Les interesaban poco los avances de la racionalidad y el bienestar burgueses; el desarrollo industrial y urbano les parecía deshumanizante. Los más radicales convirtieron este rechazo en exilio (Canclini 42).

La noción *vanguardia* se ha utilizado para identificar un campo estético muy amplio de las manifestaciones artísticas, sin embargo, es mucho más fácil reconocerlo por sus motivaciones. Para Oviedo, «el radicalismo revolucionario de la vanguardia nace de una consciencia hipercrítica de su época: en un mundo que ha olvidado o destruido sus propios valores, era necesario comenzar otra vez a partir de cero e inaugurar un tiempo nuevo» (Oviedo, *Historia III* 294). Este periodo entre guerras que despierta una búsqueda incesante por lo novedoso que pretende olvidarse del pasado, de las heridas recientes de una guerra mundial y de la nueva autopercepción devastadora del ser humano. Es así como este movimiento se presenta como «...una revuelta en perpetuo estado de ebullición, una declaración de guerra permanente» (290).

Muchas de sus manifestaciones pretendían una mirada y fascinación hacia la tecnología, lo bélico, la velocidad y el futuro, como es el caso del futurismo; sin embargo, en América se manifiesta de una forma distinta y se generan movimientos que luchan, pero por una valoración del pasado: «...aunque se trata de fenómenos en esencia diferentes, la vanguardia y el indigenismo pudieron marchar juntos como aliados en una

misma lucha...» (Oviedo, *Historia III* 295). Algunas muestras de estas nuevas perspectivas literarias se presentan en la lírica centroamericana, por ejemplo, en los primeros «hai-kais» escritos por Flavio Herrera, en la poesía producida por el movimiento de vanguardia literaria nicaragüense e incluso con algunos de los primeros poemas escritos por Max Jiménez donde cada uno de ellos vuelve su mirada a la naturaleza autóctona en la construcción identitaria y estilística de su movimiento.

La exaltación por el pasado, por la naturaleza implica una exaltación a los habitantes originarios de las tierras americanas: «Es decir, la literatura indigenista no está —como bien observaría Mariátegui— escrita por indígenas sino por mestizos pertenecientes a las capas medias urbanas y cuya lengua literaria es el castellano de sus lectores...» (Oviedo, *Historia III* 450-451). Los autores de la literatura indigenista pretenden reconstruir un pasado imaginado del que no formaron parte y aun así sienten nostalgia; este sentimiento se origina por una noción de patria nueva que procura hallar sus raíces, como muchas de las construcciones míticas de otras naciones, en un pasado idílico: «La idea indigenista no es, pues, indígena: es *proindígena*. Un estudio muy reciente de Mirko Lauer ha llegado a afirmar que el indigenismo “inventó” a un indígena sobre la base del real, que fue una construcción ideológico-estética de la cultura criolla» (Oviedo, *Historia III* 451).

7. Estudios Culturales y la Sociocrítica

7.1. Estudios Culturales

Empleando las palabras de Stuart Hall, los estudios culturales empiezan «con el debate acerca de la naturaleza del cambio social y cultural» como un intento por visibilizar y analizar la «ruptura de la cultura tradicional, especialmente las culturas

tradicionales de clase» (Hall 18). La intención inicial consistía en «describir y entender cómo estaba cambiando la sociedad» (18) en el caso de la Escuela de Birmingham, en el contexto de la sociedad británica durante los años de la década de los cincuenta.

Francisco Linares Alés, en su introducción a la obra *La sociocrítica* de Edmond Cros, señala la importancia que posee el concepto de cultura en los estudios sociocríticos:

La noción de sujeto cultural, que responde convincentemente al proyecto de confluencia Bajtin-Volohsinov-Medvedev, está marcada por un interés inusitado en nuestro medio académico por la cultura, que ha desplazado la centralidad de la literatura. En el caso de la sociocrítica es comprensible dado que ésta, partiendo de los estímulos teóricos diversos, se ocupa de los textos de manera radical sin los prejuicios sostenidos por la institución literaria (Cros 45).

En esta investigación se procura describir y analizar la representación discursiva en textos que puedan mostrar la construcción y el desarrollo del imaginario constitutivo de las identidades de la sociedad centroamericana durante la primera mitad del siglo XX.

Por medio del estudio de las expresiones literarias es posible identificar las ideologías fundacionales de los discursos identitarios centroamericanos con relación a las representaciones de la naturaleza. Asimismo, podrán identificarse las raíces de los pensamientos que anticiparon los actuales discursos ambientalistas y comprender la evolución de las previas representaciones entre la relación ser humano-naturaleza hasta la actualidad.

7.2. La sociocrítica

Los estudios sociocríticos corresponden a un conjunto de herramientas y conceptos para el análisis y la comprensión de fenómenos discursivos, históricos y sociales presentes en los textos literarios y objetos culturales. Edmond Cros logra capitalizar muchos años de investigaciones y teorización sobre esta corriente de pensamiento en *La sociocrítica* (2009), en el que desarrolla una síntesis sobre la evolución y el progreso

histórico de los estudios sociocríticos, también, expone una amplia explicación de los conceptos principales de su teoría con ejemplos de casos. De esta fuente se extrae el primer concepto denominado: «*mediaciones*».

Se distinguen las *mediaciones socioculturales* de las *mediaciones institucionales* por medio de las expresiones lingüísticas presentes en el texto. Las mediaciones se encuentran en las representaciones discursivas de la expresión literaria: «De representación en representación, [...] nos topamos a menudo con la ideología materializada que corresponde a la puesta en escena o puesta en imagen de las diferentes problemáticas sociales bajo la forma de discursos icónicos y lingüísticos que pueden ser captados desde un punto de vista semiótico nocional» (Cros 82).

Estas mediaciones son comprensibles a través de la identificación y análisis de elementos como los ideosemas. Para Cros, el *ideosema* designa al mismo tiempo el punto de origen de la estructuración de las prácticas sociales y discursivas. Por medio de este concepto es posible crear una relación directa entre texto y sociedad. Cros, define el «*ideosema*» como las representaciones a través de «opósitos» o «polaridades nocionales», en otras palabras:

Son articuladores semiótico-ideológicos que juegan un papel de eje entre la sociedad y lo textual. Vectores virtuales de todo desplazamiento semántico posterior, pueden producir una serie de fenómenos textuales en función de la forma en la cual se articulan los unos sobre los otros, de las diferentes categorías textuales sobre las cuales operan y de las prácticas sociales y discursivas que implican (82).

Para aclarar las variables de los conceptos sociocríticos, lo que Cros precisa como «*discurso*» en su dispositivo teórico, es lo que Greimas y Courtés definen bajo el término de *sociolecto*: «sublenguajes reconocibles por las variaciones semióticas que los oponen los unos a los otros [...] y por las connotaciones sociales asociadas» (266). Cros comparte la línea de pensamiento de Claude Duchet y su concepto de «*sociograma*», definido como el «conjunto impreciso, inestable, conflictual, de representaciones parciales concentradas alrededor de un nudo, en interacción las unas con las otras» (84); sin

embargo, a diferencia de esta propuesta de interés únicamente inmanentista, prefiere un acercamiento mayor a al concepto de «discurso social» de Marc Angenot y Régine Robin de una perspectiva interesada en los momentos pretextuales del discurso literario.

Por su parte, Cros señala otros aspectos sobre las alteraciones que ocurren durante el proceso comunicativo en la transición del acto del habla al acto de la escritura: «de lo verbal a lo escrito, la significación de un mismo mensaje se desplaza en la medida en que el locutor se proyecte de diversos modos en lo que expresa [...] donde operan a la vez mediaciones de lenguaje y mediaciones institucionales» (85) y define las «mediaciones de lenguaje», específicamente literario, partiendo del aporte de René Balibar, como:

Por oposición a estas semióticas llamadas «naturales», la literatura, en tanto que «lenguaje» construido, irreductible a ningún otro discurso, es un «sistema modelizante secundario»*. Esto significa que toda palabra que se enuncie en este sistema sufre los efectos de constricciones* formales y que, por lo tanto, de una cierta manera el enunciado virtual original de esta palabra, se transforma en él. Se trata en efecto de un lenguaje específico y ficticio. Los enunciados del discurso literario «se desvían siempre por uno o numerosos rasgos pertinentes con respecto a aquéllos que se intercambian en la práctica, fuera del discurso literario, incluso si son todos sintácticamente correctos» (Cros 86).

Para definir las «mediaciones institucionales», Cros hace referencia a los aportes de Bordieu refiriéndose a los conceptos de «*habitus*» y «campo». Según el autor «Esta lógica suscita de un modo no-consciente, prácticas adaptadas reproducidas por *habitus*. El sujeto no entra en el campo por un acto consciente; nace dentro del campo y con el campo» (87-88). A través de estos conceptos es posible explicar la relación entre el *discurso*, el *sujeto* y la *historia*:

Habitus y campo incorporan la misma historia lo que explica que las prácticas que engendran estén inmediatamente ajustadas. Estas experiencias pasadas «depositadas en cada organismo bajo la forma de esquemas de percepción, de pensamientos y de acciones, tienden con más seguridad que todas las reglas formales y todas las normas explícitas, a garantizar la conformidad de las prácticas y su constancia a través del tiempo» (Cros 88).

Además, incorpora el concepto de Aparatos Ideológicos del Estado: «Campos e instituciones se articulan sobre el sistema de los Aparatos Ideológicos de Estado (AIE) y a través de él son sometidos a una dominación que fluctúa en función del proceso dialéctico de la Historia» (88). A partir de esta relación de conceptos, es posible incorporar los términos de «genotexto» y «fenotexto». Cros proporciona la siguiente definición de *genotexto*:

Espacio virtual en el que están almacenadas las estructuras originales que van a actuar en el proceso de producción semiótica y que se articulan las unas con las otras, formando un sistema. Este sistema más o menos complejo, se plasma, bajo la forma de *fenotextos* que concretan esta sintaxis virtual en todos los niveles del texto, con arreglo a las respectivas especificidades de cada uno de dichos niveles. Es en este punto de intersección entre la *interdiscursividad* y la *intertextualidad* donde debemos imaginar el proceso de transformación de la realidad referencial bajo el efecto del trabajo de la *interdiscursividad* que constituye el principio activo de las deconstrucciones (263).

Cros aclara que su definición de genotexto es distinta a la definición planteada por J. Kristeva, «Nuestra hipótesis general es que desde el momento en que un texto se comienza a instituir, él instituye sus regularidades, es decir, sus leyes de repetición. Este tipo de funcionamiento me lleva a volver a examinar los conceptos de genotexto y fenotexto» (100). El genotexto es definido por Francisco Linares como:

Este dispositivo de producción (genotexto) se explica por (1) la incidencia de un conflicto que se incorpora en el texto a través de trazas discursivas o trazados ideológicos (a través de las cuales el investigador reconstruye las mencionadas oposiciones estructurales operantes); pero además de contar con (2) los materiales textuales, como son estilos, códigos narrativos, códigos de simbolización, etc., es decir, lo condicionado por la tradición literaria, que son afectados por esas estructuras operantes. Por esta razón Cros describe el dispositivo del texto como la confluencia de los ejes que simplifadamente son denominables (1) «de la interdiscursividad» y (2) de «la intertextualidad» (35).

Por otra parte, Cros define *fenotexto* como el «fenómeno que realiza en niveles determinados del texto (narratividad, tiempo-espacio, mito, etc.) y según modos específicos, el enunciado, no gramaticalizado hasta entonces, del *genotexto*». (262).

Además, Cros define «forma» como la estructura constituida por dos opósitos y la «morfogénesis», denominada también como «génesis de las formas» o «morfogenética», como la «noción que remite al funcionamiento del *genotexto*, haciendo énfasis en su origen estructural y en el papel fundamental de las formas en la génesis textual» (265).

El campo morfogenético es un espacio virtual donde operan diferentes elementos mórficos constituidos en un sistema que es administrado por una dominante esencialmente dinámica, es decir, cambiante. Después de haber descrito el funcionamiento de un elemento aislado, veamos, a partir de un ejemplo preciso, lo que pasa cuando se trata del conjunto del sistema. Por otro lado, este último es un producto de la Historia, lo que significa que incorpora un material histórico, siguiendo las modalidades que acabo de evocar, de ahí el interés de hacer de él una lectura sociocrítica (119).

Asimismo, Linares, en la introducción de *La sociocrítica* de Edmond Cros, se refiere de la siguiente manera sobre el concepto de «sujeto cultural» que permite el análisis del componente sociohistórico del texto:

La noción de sujeto cultural es la que hace entender que el texto literario o cualquier objeto cultural pueda transcribir “datos histórico-sociales”. Es una abstracción que explica la rica y contradictoria memoria discursiva —la cultura podríamos decir— que hace posible la producción de los textos, pero no la explica sólo como repertorio memorizado o código al modo de Lotman sino que la explica en su materialidad histórica (46).

De esta manera, los discursos adquiridos por el sujeto cultural expresados en el texto cultural por medio de símbolos, conforman la noción del término «*interdiscursividad*»:

...corresponde para Edmond Cros, al mosaico de los discursos heterogéneos y a veces contradictorios adquiridos por el sujeto cultural y que componen su “competencia semiótica”. Cuando opera este sistema, el retículo de sus múltiples significantes testimonia la lectura que efectúa el sujeto de su propio tiempo (o sea, de las condiciones sociohistóricas en que está inmerso) y, por lo mismo, interviene como uno de los núcleos de la actividad semiótica de la escritura y de la producción textual (264-265).

Por otra parte, para Cros, el término «*intertextualidad*» remite a «todo el material semiótico que preexiste al trabajo de la escritura y que integra no solo los textos

anteriores sino también la materia histórica reproducida y la sociedad representada por medio de las distintas *prácticas sociales*» (265).

En algunos de sus estudios más tempranos, Cros, siguiendo a Goldmann, define al «*sujeto transindividual*» como entes colectivos al que cada individuo pertenece, como instituciones o elementos que influyen en el individuo a lo largo de diversos momentos y etapas de su existencia. Esta influencia genera una marca de cada sujeto colectivo como una “huella en la conciencia”. El concepto de sujeto transindividual explica la existencia de múltiples discursos contradictorios en el inconsciente que se manifiestan a través de las producciones textuales:

El sujeto transindividual inviste las conciencias individuales de cada uno de los individuos que participan en él por medio de microsemióticas específicas. Ahora bien, estas microsemióticas transcriben con signos el conjunto de las aspiraciones, de las frustraciones y de los problemas vitales de cada uno de los grupos implicados: estas microsemióticas dan de alguna manera una lectura de las modalidades de inmersión en la historia de cada uno de ellos (Cros 171).

A esta idea de *sujeto transindividual* se une el concepto de “no-consciente” que constituye una estructura del comportamiento humano y que solo se puede acceder y analizar “cuando nos distanciamos de nosotros mismos”.

La serie de discursos de los sujetos transindividuales que se manifiestan por medio de las mediaciones del texto sobre la realidad; entran en una combinación que genera las formaciones ideológicas, y estas, a su vez, crean la “formación discursiva”. En resumen, según Cros:

Entiendo por sujeto cultural el lugar donde operan las tres instancias que he distinguido (consciente, inconsciente, no-consciente), lo que hace que designe por tanto simultáneamente:

1. una instancia de discurso ocupada por Yo;
2. el surgimiento y el funcionamiento de una subjetividad;
3. un sujeto colectivo constituido por una gran diversidad de instancias discursivas que dependen de otros tantos sujetos transindividuales;
4. un proceso de sujeción ideológica (161).

Esta dinámica de los sujetos colectivos los interpreta y describe Amoretti de la siguiente manera:

Para Cros el todo social no está constituido por un conjunto de individuos, sino por un conjunto de sujetos colectivos. Para Cros el yo deriva del nosotros y por eso en cada individuo existe un cierto nivel de conciencia colectiva. Las obras maestras se reconocen porque amplifican ese nivel de conciencia. Por eso es un dato nuclear para la sociocrítica el hecho de que, por un lado, el discurso siempre dice más de lo que el sujeto quiere decir; y, por otro, el hecho de que las interacciones entre los discursos son las que organizan la complejidad de la red semiótica (71).

La sociocrítica otorga algunos conceptos que facilitan el estudio comparativo como el «texto cultural» y el «ideologema», postulados por Edmond Cros. Primeramente, definiremos texto cultural de la siguiente manera:

Se definirá el texto cultural como un fragmento del intertexto de un cierto tipo, que interviene con modos específicos de funcionamiento en la geología de la escritura. Se trata de un esquema narrativo de naturaleza doxológica en la medida en que corresponde a un modelo infinitamente repetido que se presenta como un bien colectivo cuyas marcas de identificación originales han desaparecido (181).

Para Cros, el concepto de «ideologema» se explica de la siguiente forma:

...como un microsistema semiótico-ideológico subyacente a una unidad funcional y significativa del discurso. Esta última se impone, en un momento dado, en el *discurso social*, donde presenta una recurrencia superior a la recurrencia media de otros signos. El microsistema así realizado se organiza alrededor de dominantes semánticas y de un conjunto de valores que fluctúan a merced de las circunstancias históricas (215).

7.3. Conceptos teóricos sobre la representación de la naturaleza

Las transformaciones de bestia a ser humano o de ser humano a bestia se han representado desde lo chamánico, mítico¹⁷, religioso, científicos y exótico en la historia de la humanidad. Luego desenlazó una serie de representaciones románticas sobre la esencia salvaje del ser humano a través de las representaciones románticas de monstruos, hombres-bestias, vampiros y otras transformaciones.

¹⁷ Enkidu sufre una transformación de bestia a hombre en el Gilgamesh y en las Metamorfosis de Ovidio, de manera inversa, es el rey Licaón quien se transforma en lobo. (vv. 235-240).

Richelle Benjamin propone una clasificación de estudio de la representación ser humano-animal fundamentada en los estudios sobre el filósofo Gilles Deleuze, con el concepto de «giro animal»¹⁸. Denomina «animalismo» a la interacción de los animales con los humanos y la clasifica en tres categorías: «la metamorfosis», «el híbrido» y «el animal-personaje». Otra definición importante sobre los conceptos de Deleuze es el «devenir» como un espacio entre dos entidades. En este campo, Benjamin utiliza el «devenir-animal» y se refiere a «un espacio entre dos entidades [...] para experimentar con zonas comunes entre seres vivos» (9). Un espacio de experimentación de zonas comunes que ocurre durante la transformación de un organismo a otro organismo.

Por otra parte, el papel de la representación de la naturaleza en la literatura latinoamericana y en la construcción discursiva identitaria del latinoamericano es tratado por Héctor Alimonda que en su estudio señala: «...el trauma catastrófico de la conquista y la integración en posición subordinada, colonial, en el sistema internacional, como reverso necesario y oculto de la modernidad, es la marca de origen de lo latinoamericano» (21). Aunque aclara que no es una marca fatalista o completamente negativa de la historia latinoamericana, el autor recalca una «persistente colonialidad que afecta la naturaleza latinoamericana», que se manifiesta en su «realidad biofísica (su flora, su fauna, sus habitantes humanos, la biodiversidad de sus ecosistemas) como en su configuración territorial [...] aparece ante el pensamiento hegemónico global y ante las élites dominantes de la región como un espacio subalterno...» (Alimonda 22). Es quizás más que simbólica la relación entre plantación de monocultivos en el territorio y la devastación de los sistemas nativos, con la colonización ideológica e histórica que sufrió y sufre hasta el día de hoy la misma población latinoamericana.

En cuanto a la representación discursiva de las identidades, Uno de los conceptos de mayor importancia en los estudios culturales es el concepto de alteridad que involucra la noción de *yo* y de *el otro*. Según Rolena Adorno, «los discursos creados sobre -y por- el

¹⁸ Traducción del inglés «*animal-turn*» que podría interpretarse como «transformación animal».

sujeto colonial no nacieron sólo con el deseo de conocer al otro sino por la necesidad de diferenciar jerárquicamente el sujeto del otro [...] la alteridad es una creación que permite establecer y fijar las fronteras de la identidad» (Adorno 66-67). Algunas de estas representaciones y construcciones identitarias se han fundado bajo discursos discriminatorios. Para Homi Bhabha, el discurso estereotípico del racismo tiende a ser legitimado a nivel político e institucional. Las formas discriminatorias y autoritarias de control se consideran apropiadas desde la perspectiva del sujeto que tiene el poder y la palabra; por lo tanto, es en el aparato educativo religioso y gubernamental donde se desarrollan las estrategias de cosificación, normalización y disciplina:

El discurso estereotípico racista en su momento colonial, inscribe una forma de gobernabilidad [*governmentality*] que es conformada por una escisión productiva en su constitución de saber y ejercicio de poder. Algunas de sus prácticas reconocen la diferencia de raza, cultura e historia tal como son elaboradas por el conocimiento estereotípico, las teorías raciales, la experiencia colonial administrativa, y sobre esa base institucionalizada un espectro de ideologías políticas y culturales que son perjudiciales, discriminatorias, vestigiales, arcaicas, "míticas"; y, lo que es más importante, son reconocidas como tales (Bhabha 108).

Partiendo de las dudas planteadas por Thorstein Veblen sobre la representación, Boaventura de Sousa Santos señala dos cuestionamientos fundamentales: «¿Qué es lo que tiene importancia en cuanto representación, si es que la representación tiene alguna importancia? ¿Cuáles son las consecuencias de una representación distorsionada?» (Santos 60). La representación que puede realizar un europeo sobre el indígena no es necesariamente más distorsionada que la que puede realizar un ladino sobre el mismo indígena.

Ramón Grosfoguel identifica un vacío importante en la concepción fanoniana del racismo en comparación a las ideas propuestas por Santos. Según Grosfoguel, para Santos:

«...en la modernidad existe una línea abismal entre los habitantes por encima de esta línea y los habitantes por debajo de ésta. Si traducimos esta línea como la línea de lo humano y llamamos zona del ser a los que habitan encima de la línea abismal y zona del no-ser a los que habitan por debajo de esta línea, podemos enriquecer nuestro

entendimiento de la modernidad y su sistema-mundo capitalista/imperial/patriarcal/racial colonial que habitamos [...] ambas zonas son parte del proyecto de la modernidad colonial» (Grosfoguel 100).

El autor reconoce también «una doble, triple y cuádruple opresión para los sujetos oprimidos no-occidentales dentro de la zona del no-ser» (101) ya que “son oprimidos no solamente por los pueblos occidentales que habitan en la zona del ser sino también por otros sujetos pertenecientes a la zona del no-ser” (101). Este tipo de discriminación se puede rastrear en los ideologemas presentes en los discursos de los textos. En el caso de esta investigación se analizan los discursos presentes en el texto literario por medio de las relaciones entre los personajes y las distintas representaciones del ser humano y el medio natural.

Alimonda menciona una perspectiva de pensamiento latinoamericano denominada «modernidad/colonialidad», que consiste en tendencias de pensamiento sobre las teorías del poscolonialismo y los estudios subalternos. Esta corriente de pensamiento realiza una crítica histórico-cultural. El movimiento procura «desplazar» a Europa como centro originario de la modernidad y pretende visualizar una «primera modernidad» en los reinos ibéricos incluyendo «sus conquistas ultramarinas». Algunos puntos como el pensamiento racional estatal, la acumulación de capital, la apropiación de biodiversidad, la misión evangelizadora y la superioridad europea se presentan como «articulaciones centrales del imaginario colonial eurocéntrico, como sentido común hegemónico que impulsa y justifica la empresa colonial, pero también como “pulsión identitaria” presente en cada sujeto individual de ese proyecto» (Alimonda 23). El mismo grupo pone especial interés en las tendencias eurocéntricas que «...incluye a las ciencias sociales, cuyos paradigmas fundamentales, establecidos en el siglo XIX, excluyeron cómodamente la consideración de los fenómenos vinculados con el colonialismo, plenamente vigente en esa época (otros silencios sintomáticos fueron, por ejemplo, los temas de género y la naturaleza)» (25-26).

Desde esa perspectiva, desde una lectura a partir de “los márgenes” con tono descolonial, se valora una pluralidad de lugares de enunciación y la pretensión «...narrar nuevamente la historia del continente desde la perspectiva de las relaciones sociedad/naturaleza» (27). Desde esta perspectiva es posible realizar, a nivel de la crítica literaria, una relectura crítica de la relación y la representación de la naturaleza en la literatura como sujeto colonizado. Para Alimonda «es claro que el genocidio y la subalternización de las poblaciones originarias significaron la pérdida de sus conocimientos y de sus formas tradicionales de interactuar con la naturaleza» (49), situación que reconfigura el proceso de construcción identitaria y propicia el conflicto de «las identidades» en el discurso; el imaginario y la representación del ser humano en relación con su entorno natural.

Estos aportes provenientes de otras teorías proporcionarán algunas herramientas conceptuales para abordar los discursos y las representaciones junto a la teoría sociocrítica.

8. Marco metodológico

Según lo indicado antes (ver «Objeto de la investigación» p. 4) en esta investigación se adopta una metodología ecléctica que toma conceptos generales de los estudios culturales, la sociocrítica, y los estudios comparativos para abordar el análisis discursivo de los textos literarios y el contexto sobre la construcción de las identidades y su relación con la representación de la naturaleza.

Un componente significativo lo aportan los estudios sociocríticos de la literatura, que a su vez contemplan herramientas de otras disciplinas de estudio y teorías literarias como la sociología, la historia, el psicoanálisis, el estructuralismo, la semiótica, los estudios comparativos y los estudios culturales. Según Amoretti «...la sociocrítica reclama para

sus análisis también una perspectiva multidimensional y, como se ha expuesto, la inter y transdisciplinariedad son parte de sus condiciones de trabajo» (48). Por su parte, Lampis considera que «...la sociocrítica no consiste, stricto sensu, en una metodología de hermenéutica textual, sino en una metodología textual de hermenéutica histórica y de crítica ideológica» (47).

En esta investigación se analizan las obras a través de las mediaciones y formaciones discursivas presentes en los textos literarios como los interdiscursos¹⁹ políticos, sociales, culturales, religiosos y morales. Al examinar estos discursos, se revelan las ideologías de la sociedad presentes en los textos por medio de lo que Cros denomina «una relación *mediatizada* entre el texto y la sociedad».

En los próximos capítulos se identifican y examinan las *formaciones ideológicas* dentro de las *formaciones discursivas* del *sujeto cultural* que se encarga de la producción y del proceso de escritura del texto. Desde la perspectiva sociocrítica, la imagen y la palabra constituyen el signo; este, a su vez, es considerado como un producto ideológico cargado de sentido. La ideología es comprendida como un conjunto de subsistemas que se encuentran en un estado de contradicción dentro del *sujeto cultural*. Estos elementos en contradicción son perceptibles en las obras culturales o textuales como imágenes, palabras o términos que se presentan por medio de parejas de opuestos y cada uno puede actualizarse o potenciarse dentro del texto. Estas parejas de opuestos se definen como *elementos morfogenéticos* o *ideosemas*.

Respecto a la metodología de análisis, la sociocrítica acude al estructuralismo como herramienta para acceder al genotexto, definido por Cros como el espacio virtual donde las estructuras originales programan el proceso de la producción semiótica. La única forma de acceder al genotexto es a través de los fenotextos que se presentan como estructuraciones diseminadas por todo el texto por medio del *campo morfogenético* compuesto por *elementos mórficos*. Para Cros el genotexto:

¹⁹ Vid. Edmond Cros, concepto de «*interdiscursividad*» (Cros 264).

No es una estructura pero sí está destinada a serlo estructurándose ella misma en las diferentes realizaciones fenotextuales de un mismo texto. Para mí, en efecto, el texto consta de diferentes niveles (narratividad, conjuntos significantes múltiples que son respectivamente, entre otros, los personajes y los significantes, mitos, etc.) donde operan a la vez categorías propias de estos niveles y categorías lingüísticas en el marco de un proceso de significancia que tiende a realizar así, de una forma aparentemente incoherente y fragmentada, las latencias semánticas de un mismo enunciado, que designo como genotexto (Cros 102).

Mediante el análisis estructural, de la identificación de los *ideosemas* y la reconstrucción de los elementos *fenotextuales* es posible rastrear las huellas de las *formaciones discursivas* y del *genotexto* que estructura la obra. Respecto al análisis estructural, el texto es considerado como el dispositivo que permite la confluencia entre el eje de la interdiscursividad y el eje de la intertextualidad. Según la definición de Francisco Linares, el eje de la interdiscursividad se estructura por mediaciones socioculturales de las ideologías cristalizadas lingüísticamente o icónicamente: el cual consiste en la incidencia de un conflicto que se incorpora en el texto a través de trazas discursivas o trazados ideológicos, a través de las cuales el investigador reconstruye las oposiciones operantes. Por otra parte, el eje de la intertextualidad se estructura por mediaciones institucionales como estilos, temáticas y prácticas ideológicas, por ejemplo: los materiales textuales, como son estilos, códigos narrativos, códigos de simbolización; es decir, lo condicionado por la tradición literaria (Cros 35).

Continuando con esta metodología, se analiza cada sección o capítulo por separado en busca de elementos fenotextuales como ideosemas e ideologemas. Después de identificar estos opósitos se realiza un análisis comparativo para rastrear las coincidencias de sentido, reiteraciones, referencias culturales y contradicciones de los aspectos temporales, espaciales y las funciones actanciales:

En efecto, el análisis sucesivo de estos diferentes niveles conduce a menudo a formaciones aproximativas que no aparecen forzosamente a primera vista como reductibles a una definición única. Aun estando generadas por un mismo foco semiótico (que yo llamo estructura o unidad mórfica), las sistemáticas que organizan el tiempo o las descripciones del espacio o incluso las funciones actanciales del relato, ponen en juego articulaciones diferentes que ocultan los contornos de aquello que se repite. Esta

semántica inconcreta no es sin embargo siempre debida a las especificidades de las diferentes categorías textuales analizadas (Cros 115).

Una vez identificadas las formaciones discursivas y los elementos morfogenéticos se reconstruye la estructura genotextual por medio del análisis comparativo de los elementos interdiscursivos e intertextuales.

Así la sociocrítica, dándole toda su importancia al estructuralismo como metodología y fundando sus estrategias argumentativas sobre nociones de polaridades constitutivas y por tanto de tensiones y de contradicciones, se da como objetivo sacar a la luz las modalidades que rigen la incorporación de la historia en las estructuras textuales.

La sociocrítica —para la cual la historia es el fundamento de toda estructura— solo utiliza el análisis estructural para poder acceder al análisis dialéctico (Cros 56).

Finalmente, se presenta la propuesta de la génesis textual y las formaciones discursivas que conforman ambos textos con el fin de trazar similitudes y diferencias en las representaciones de la naturaleza y las construcciones discursivas de la identidad centroamericana dentro de los textos del periodo seleccionado.

...la sociocrítica no se preocupa por lo que el texto significa, sino por lo que transcribe, por su incorporación de la historia, no al nivel de los contenidos sino al nivel de las formas [...] son estos trayectos de sentido complejos, heterogéneos y contradictorios los que nos interesan y que intentaremos acotar e identificar a la vez en su naturaleza y en sus efectos (Cros 98).

Los aportes de otras áreas como el psicoanálisis, la filosofía y la historia constituyen un material fundamental para los estudios sociocríticos, por este motivo se consultarán, cuando sea requerido, el material teórico de apoyo de estas áreas que sustenten el análisis comparativo y sociocrítico. En palabras de Edmond Cros:

Lo que a la sociocrítica le interesa ante todo es la incorporación de la Historia en el espacio imaginario multidimensional del sujeto cultural, tal como esta Historia se manifiesta en el objeto estudiado. No se trata, por lo demás, de la Historia de los acontecimientos, sino de los conflictos y las problemáticas fundamentales de una sociedad considerada en un momento determinado del proceso histórico, problemáticas que se manifiestan en la producción discursiva correspondiente aunque desplazadas por las diferentes mediaciones que intervienen en el proceso de la escritura (Cros 249).

La metodología de análisis se explica de la siguiente manera:

1) *Estudio de los antecedentes (macrosemiótica)*

Se consideran los antecedentes históricos, sociopolíticos, estéticos y discursivos sobre las construcciones identitarias y la representación de la naturaleza desde una macrosemiótica²⁰ de un sistema de sujetos culturales a una microsemiótica²¹ de los textos; desde los antecedentes literarios de la literatura universal a una literatura regional, y, desde los preconceptos sociales a una propuesta estética de cada obra y cada autor.

2) *Estudio de las lexías y los ideosemas (microsemiótica):*

Se toman los signos que constituyen la diégesis del texto con el fin de examinar las relaciones que tienen los signos entre sí. Este proceso se explica a partir de la propuesta de análisis metodológico estructural de Roland Barthes sobre las “lexías” como la unidad mínima de análisis textual que en algunos momentos podrá comprender pocas palabras o en otras ocasiones una frase, según su capacidad de mostrar los sentidos del texto. De esta forma, del texto en su conjunto, se procede a una selección de lexías, su esparcimiento y su fragmentación para hallar los núcleos de sentido:

Por lo tanto se esparcirá el texto, descartando —como si fuera un pequeño seísmo— los bloques de significación cuya lectura capta solamente la superficie lisa, imperceptiblemente soldada por el caudal de las frases, el discurso fluido de la

²⁰ Se parte de la definición de macrosemiótica de González y Agostinho: «En tanto macrosemióticas, son vastos conjuntos de significantes, “naturales”, porque están más allá de la voluntad de los individuos; son reservorios de signos que preceden a los individuos y los constituyen en su proceso de formación como seres humanos. Ante este hecho, cualquier aproximación del sujeto a la praxis del conocimiento científico supone el abordaje desde una preconcepción modelizante, la que incide decisivamente y en forma simultánea sobre la elección tanto de la Teoría como de la Base empírica» (200).

²¹ En palabras de Francisco Linares: «Para la localización de las discordancias y las microsemióticas constituidas hay que contar con que los textos presentan índices, como pueden ser lexías, frases hechas, etc. Estos índices en principio no tienen por qué ser relacionados de manera automática con microsemióticas o “instancias de programación del texto” en cuestión, pero sí nos permiten en cualquier caso reconocer “trazados ideológicos” o “trayectos de sentido” que nos remiten a contextos sociales. Y nos remiten a ellos porque tales índices —índices ideológicos— son resultado de la acuñación lingüística en contextos sociales determinados (Tínyanov y Bajtin son aquí los referentes teóricos)» (27-28).

narración, la naturalidad del lenguaje corriente. El significante tutor será dividido en una serie de cortos fragmentos contiguos que aquí llamaremos *lexias*, puesto que son unidades de lectura (Barthes 9).

Para Cros, el proceso de identificar y estudiar la materialización textual que contiene las ideas discursivas en el plano denotativo de los textos a través de las referencias textuales (palabras, frases y conceptos) se refiere al análisis de las *formas*, *ideosemas* o *elementos mórficos*. Estos tres términos definen el mismo concepto que corresponde a una pareja de opósitos que enfrentan y potencian su carga semiótica a lo largo de distintos planos del texto. En el caso particular de este análisis se presentará especial atención a los ideosemas del texto que hagan alguna referencia a la naturaleza y a su relación con la identidad.

3) *Estudio de los campos morfogenéticos:*

Se confronta cada signo presente en el texto con los otros signos obteniendo una reducción semiótica del texto, de esta forma es posible proceder al análisis de la combinatoria de los textos semióticos que se forman de los puntos de coincidencia entre los signos. El producto del análisis de esta relación que existe entre los signos permite la reconstrucción de la semántica textual y el surgimiento de los ideosemas. Se estudia esta nueva «microsemiótica» partiendo del texto ya que los signos pueden ser reformados y adulterados en el propio texto. Posteriormente es posible identificar otros elementos del discurso textual y las influencias estéticas e históricas como los mitos y los textos culturales presentes en el texto. Este proceso permite un primer momento de la identificación de los *campos morfogenéticos* formados por los conjuntos de ideosemas.

4) *La lectura sociocrítica*

Estos signos poseen trazas discursivas de alta significación histórica e ideológica en múltiples áreas del conocimiento. Parte del análisis se complementa con el estudio de

todas las codificaciones de sentido presentes en la obra como lo son las xilografías y grabados que conforman la visualidad del texto. Además, se realiza un estudio comparativo entre los mitos y textos culturales presentes en el texto y su relación discursiva con los ideosemas. Este análisis en particular se concentrará en la construcción de las identidades por medio de la representación de la naturaleza y su relación con el contexto histórico.

5) *Reconstrucción y análisis de los ideologemas*

La decodificación y el examen de todos los fenotextos es la que genera la abstracción del genotexto. Finalmente, cuando se identifican los discursos presentes en el texto se analizan respecto a la relación existente entre los discursos textuales y la relación con la historia y la sociedad por medio de los ideologemas.

6) *Estudio comparativo*

Es posible aplicar este procedimiento a otro tipo de textos artísticos más complejos como las obras cinematográficas, tal es el caso del corpus seleccionado, la relación entre imágenes (xilografías) y el texto literario. En palabras de Cros:

1. El texto emerge de la coincidencia conflictual de dos discursos contradictorios que llevan uno y otro a problemas fundamentales de la sociedad.
2. Las nociones centrales que son los vectores de los argumentos aportados en ese debate se incorporan bajo la forma de opuestos (ocultar/mostrar, por ejemplo) que se constituyen en estructuras y cuyos efectos contradictorios van a irrigar los diferentes niveles del texto (redes de significantes, narratología, espacio, tiempo, mito, etc...).
3. La mediación implicada en este proceso es del orden de lo no-consciente y de lo socio-discursivo. Son las estructuraciones de los socio-discursivo (cuando hablo del nivel socio-discursivo entiendo el conjunto de la producción discursiva perceptible en una sociedad en un momento determinado de su historia) las que se invisten bajo la forma de opuestos (99).

7) *Etapa de conclusiones*

Según este procedimiento se puede dar con una correspondencia entre la representación que expresan los textos sobre la naturaleza y los discursos sobre la construcción identitaria del sujeto centroamericano en las obras seleccionadas. Además, permite rastrear el *genotexto* y los *ideologemas* presentes en los textos que expresan los *sujetos transindividuales* por medio de los *ideosemas* presentes en el *campo morfogenético*.

8.1. Consideraciones metodológicas complementarias

Con ayuda de la esta metodología de análisis se logra exponer los múltiples discursos que conforman el pensamiento de una época y de una región. También, es factible utilizar herramientas de comparación y contraposición de los sujetos discursivos, por ejemplo; cuáles de ellos se ven representados y de qué forma o cuáles son silenciados con intención de una construcción o ideal de sujeto. También se analizan los recursos estilísticos y retóricos utilizados por los autores como inversiones, carnavalización y metáforas. Así es posible describir cómo se relacionan los discursos sobre la naturaleza y el proyecto de construcción identitaria en la narrativa centroamericana de vanguardia.

Cros justifica la metodología sociocrítica de la siguiente manera:

- 1) Así como el texto selecciona sus signos en el momento en que se plasma, selecciona también unas combinaciones de signos de entre las diversas construcciones (sintácticas, por ejemplo) que le propone el código.
- 2) Estas combinaciones no están exclusivamente en servicio del enunciado. Significan de por sí y funcionan de manera autónoma según sus propias leyes y sus propias concordancias.
- 3) Transcribiendo, de otras maneras, las estructuras profundas del mensaje, las selecciones que opera el texto en este plan remiten a su vez, más o menos directamente, a unas estructuras sociales (Cros, *Literatura* 191).

De esta manera, la metodología de análisis corresponde a una resolución del objetivo general y los objetivos específicos de este trabajo que radican en analizar los modos de representación de la naturaleza y su función discursiva en la construcción de las identidades a partir de realizar un primer análisis descriptivo sobre los recursos discursivo-literarios a los que se acude para el tratamiento de la relación entre la representación de la naturaleza y el ser humano. Además, determinar el grado de significación de los textos gráficos en cada una de las obras analizadas como un componente constitutivo del lenguaje estético de la vanguardia y la visualidad del texto, y, finalmente, colegir relaciones significativas entre los interdiscursos textuales y el contexto social del que procede la obra, en cuanto a factores sociales, históricos y culturales en general. Según Lampis

Hay que tener en cuenta que la sociocrítica, a través de sus lecturas y relecturas, no estudia lo que el autor o el texto “quieren” decir ni “cómo” lo dicen, sino que trata de pertinentizar, explicar y comprender aquellos elementos del *con-texto* que el texto *transcribe* en sus estructuras, entre sus formas significantes; es decir, las modalidades por las que se *incorporan* en el texto, en el momento de su génesis, las tensiones sociales e históricas que organizan la actividad (y por ende el discurso) social; en otros términos, las *relaciones existentes* entre las estructuras textuales y las de la sociedad en la que el texto tomó forma, en la medida en que estas dejan huellas en aquellas bajo la forma de micro-semióticas específicas (e intertextos) disponibles para el análisis (46).

En síntesis, por medio del análisis de los componentes discursivos es posible rastrear elementos históricos reflejados en el texto. En palabras de Amoretti:

El todo en la parte: el texto construye sus propias leyes de repetición para autoengendrarse y gracias a ellas surge un microsistema textual que programa el futuro del texto e impulsa la dinámica de la escritura. Es así como la parte termina encerrando el todo que es el texto y de paso el todo histórico que lo alimenta (70).

El análisis comparativo permite ampliar las perspectivas del análisis textual al poner de relieve y mostrar prácticas discursivas y estéticas supranacionales que podrían encontrar mayor relación con otras configuraciones regionales y que pasan inadvertidas al estudiarse de forma separada; como es el caso de este trabajo que plantea el análisis de similitudes y diferencias entre dos obras literarias, dos autores distintos, dos regiones

geográficas, el lenguaje textual y la representación visual de los grabados en los textos, una corriente literaria y sus expresiones particulares. En palabras de Martín Jiménez:

En efecto, la relación entre literatura y otras artes plantea problemas teóricos que se pueden adscribir perfectamente a los estudios teóricos-literarios (así, al valorar las diferentes posibilidades expresivas de la novela y el cine podemos comprender mejor las particularidades que se derivan en el relato de la presencia de un narrador), y las soluciones ofrecidas para solucionar dichos problemas pueden corroborarse en el análisis comparado, correspondiente a la crítica literaria, de textos literarios concretos y de otras obras artísticas (por ejemplo, en el análisis de determinadas novelas y sus traslaciones cinematográficas). El hecho de que la teoría de la literatura no haya sido muy proclive a valorar la relación entre la literatura y otras artes ha propiciado que algunos autores ligados al comparatismo hicieran suya la necesidad de estudiar dicha relación, y su influencia ha sido sin duda positiva para el afianzamiento de un tipo de estudios que la teoría y la crítica literarias deben asumir sin más dilación (147).

Finalmente, para analizar la relación entre la naturaleza y el ser humano en los discursos de la narrativa centroamericana de vanguardia, se examina de forma comparativa el papel de la naturaleza en la construcción de lo considerado como propio y ajeno que son representados en el texto a través de las mediaciones discursivas.

CAPÍTULO 2

MODOS DE REPRESENTACIÓN DE LA NATURALEZA Y LAS IDENTIDADES

1. Introducción general

En los próximos capítulos se analizarán los discursos sobre la representación de la naturaleza en relación con la construcción identitaria. Esta investigación deriva de la perspectiva de los estudios culturales centroamericanos. Para realizar un abordaje más completo del corpus se analizarán los antecedentes de las representaciones sobre naturaleza en las obras de Flavio Herrera y de Max Jiménez.

En este trabajo se analizan las representaciones discursivas que los autores, entendidos como *sujetos transindividuales*, realizan sobre la «naturaleza». El tema comprende las representaciones relacionadas con la flora y fauna; los paisajes, fenómenos climáticos y las manipulaciones de los entornos en oposición como campo/ciudad y selva/metrópolis. La representación de la realidad es un impulso humano primitivo que intenta comprender, imitar, reproducir, preservar y apropiarse, por medio de sus sentidos, de los objetos de su medio ambiente.

Actualmente, las teorías literarias comprenden la separación entre el objeto real y su representación. Cada representación es mediada e interpretada por la identidad, cultura y mentalidad de las personas que crean las obras. Todos los autores y artistas son portadores de una serie de discursos e ideologías. Desde la teoría sociocrítica postulada por Edmond Cros se considera que: «Como hecho semiótico ideológico, el sujeto cultural no cesa, pues, de trabajar redistribuyendo a lo largo de su existencia trayectos de sentido complejos, heterogéneos y contradictorios, que están llamados a ser transcritos en la producción textual o, más ampliamente, cultural» (Cros 176).

2. La representación de la naturaleza y las identidades en Max Jiménez

Max Jiménez fue un artista cosmopolita, prolífico y multidisciplinario. Muchas de sus obras manifiestan una especial atención a la representación del ambiente y los paisajes.

Según Alfonso Chase:

Para entender un poco sus variantes de paisaje y de ambiente, podemos señalar que su pintura creció y se formó en Costa Rica, Nueva York, Chile, La Habana, México y París. Los temas eminentemente americanos los encontramos más potentes y vigorosos a partir de 1934, con la incorporación a sus cuadros de las figuras de negras, mulatos, y por motivos populares, climas que nos recuerdan y señalan las largas estancias en La Habana y también en la zona negra y puertorriqueña de Nueva York (Chase 25).

En la obra artística de Jiménez se percibe un específico interés por el cuestionamiento de la construcción identitaria costarricense y latinoamericana a través de representaciones de lo considerado como criollo. Como se manifiesta en las representaciones de lo indígena y mestizo de sus pinturas: «la influencia de lo indígena en su pintura, que más bien podría ser la presencia del mestizaje americano en su mundo pictórico como tan acertadamente se lo señaló Frida Kahlo» (Chase 26). De la misma forma, esta inquietud se percibe en la representación de la naturaleza: «En varios de los artículos periodísticos, principalmente, aparecidos en “Repertorio Americano”, Max Jiménez se muestra interesado por las raíces de nuestra cultura, tratando de darse una idea clara del significado futuro de la pintura latinoamericana» (24). Jiménez desarrolló un estilo propio inspirado en una basta formación cosmopolita y sus principales influencias estéticas constituyen una búsqueda de nuevas representaciones de lo latinoamericano al igual que otras vertientes vanguardistas como la Escuela Mexicana de pintura. Según Chase:

Ante la imposibilidad de ubicarlo en una escuela pictórica determinada, podemos señalar que su pintura, por primera vez plantea, a nivel universal, motivos totalmente latinoamericanos. Son figuras eminentemente tropicales, allí donde el trópico es transmutado de algo vernáculo y superficial, a una entidad viva y presente en los *colores* y definitivamente logrado en los *motivos*. [...] Llamam la atención los colores que se

utilizan, tan cercanos a los colores vivos y es que, Max preparaba sus propios pigmentos e incorporaba a ellos sustancias eminentemente vegetales y ocre similares a las de la naturaleza” (24-25).

Jiménez presenta una constante experimentación e incursión en distintos géneros literarios y técnicas plásticas; sin embargo, entre ellas mantenían un claro paralelismo estético y temático como se ejemplifica con los grabados que ilustran algunas de sus obras literarias o la similitud entre las formas representadas en la pintura, la escultura y las xilografías: “La pintura de Max Jiménez está bastante ligada a sus trabajos de escultura, principalmente en la creación de volúmenes muy semejantes y por la utilización de la deformación, consciente, de la mayoría de figuras” (25).

Su obra literaria completa consta de un conjunto de textos titulados *Ensayos* (1926); *Unos fantoches* (1928); en poesía: *Gleba* (1929), *Sonaja* (1930), *Quijongo* (1933), *Revenar* (1936); y en narrativa: *El domador de pulgas* (1936), *El Jaúl* (1937); una serie de artículos recogidos de sus publicaciones en *Repertorio Americano* y un conjunto de «aforismos y epigramas» de publicación póstuma titulados *Candelillas* en la compilación de su obra completa por Álvaro Quesada Soto y publicado por la Editorial de la Universidad de Costa Rica, de donde se consulta el material para esta investigación²².

Bernal Herrera, en su ensayo «El accionar literario de Max Jiménez», describe la obra de este artista como: «Irreductible a una sola estética, a una sola intencionalidad artística, su obra literaria carece de un estilo único que la identifique, de una tendencia que actúe de vínculo entre todos sus componentes, e incluso de una línea evolutiva constante regida por la profundización o radicalización de una concepción literaria» (Herrera, B. 3).

Es evidente, por su legado, que Max Jiménez fue un artista polifacético. Desde muy joven buscó en la experimentación artística los medios para expresar sus preocupaciones y sentimientos que quedaron plasmados en las distintas manifestaciones de sus obras.

²² Vid. Max Jiménez, *Obra literaria*. Comp. Álvaro Quesada. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2004.

Herrera presenta una aproximación desde las propuestas estéticas vanguardistas: «Siguiendo cronológicamente las diversas fases de su producción literaria, usaremos como telón de fondo el panorama generado por los movimientos de vanguardia en América Latina, atendiendo así al hecho de haber sido Jiménez uno de los principales agentes de tales movimientos en nuestro medio» (Herrera, B. 3).

Álvaro Quesada Soto, en su ensayo «Parodia y carnaval: la obra narrativa de Max Jiménez», recoge el pensamiento de otros críticos que analizan la obra narrativa de Jiménez y culmina con una síntesis respecto a sus recursos estilísticos:

Quizás sea esta la característica más destacada y permanente de toda la narrativa de Max Jiménez: frente a la sensación de disgregación y caos que provocaba la crisis y la quiebra del orden liberal, una respuesta ambigua y compleja que oscila entre la risa carnavalesca, la denuncia patética o la nostalgia lírica (Quesada, *Parodia* 41).

2.1. Antecedentes de la representación de la naturaleza en Max Jiménez

Seguidamente, se presenta un análisis abreviado sobre la representación de la naturaleza en los textos previos a la publicación de *El jaúl* de Max Jiménez, con el objetivo de reconocer los principales mecanismos de representación de la naturaleza y la construcción de las identidades en un proceso constitutivo de los discursos ideológicos que comprenden la génesis textual de la obra. Se procederá a identificar y analizar los ideosemas y su para reconstruir el campo morfogenético que permita acceder a los ideologemas de las obras.

2.2. Representación de la naturaleza en *Ensayos*

Sobre la representación de la naturaleza, en sus *Ensayos* (1928) se especifica una sección entera titulada: «De la naturaleza». En estos textos, la estética de Jiménez utiliza

una retórica cercana al lirismo para describir paisajes como cuadros observados a través de la mirada de un artista plástico. El primer ideosema es «*Naturaleza-arte versus Humanidad-espectadora*». En «Agua gris», el artista muestra una descripción poética de un paisaje litoral, como boceto de una representación pictórica «Las aguas van y vienen para pulir un marco de arena del mar», los únicos acontecimientos y personajes son naturales. Los colores y movimientos otorgan otros rasgos a los objetos como una fusión onírica y surrealista: «las cordilleras con sus palmas azuladas barren al compás de la brisa del cielo gris», «Tiene el mar a lo lejos motas blanquecinas, que por ser su rebaño...», «un albatros [...] con el ala marca la ola al reventar. El trazo de su vuelo es triste» (51). Desde este primer texto es posible distinguir una relación entre la captación del espectador y la interpretación melancólica; triste y gris.

El segundo ideosema es «*naturaleza-erótica versus moral-represión del eros*». En «Mar» utiliza la figura retórica de la personificación, remite a símbolos eróticos de tradición mitológica como el simbolismo procreador de las espumas del mar «Tiene el mar, como los hombres, un perpetuo ir y venir. Se levanta, transparenta, y como única recompensa de su monótono trabajo encuentra un fin de espumas blancas... así como los hombre[s]» (52). El cielo viste y desviste al mar con túnicas o ropas de fiesta y gala. Dota al paisaje de atributos estéticos humanos. Además, se presenta el texto cultural del mar y la espuma como símbolos de la fertilidad.

El tercer ideosema plantea «*Naturaleza-espectáculo imponente versus Humanidad-espectador vulnerable*». El texto titulado «Tormenta» podría resumirse en la siguiente línea: «Unos minutos de calma... invade medrosa expectación». Se presenta un paisaje calmo y el paso violento de la tormenta. «A la mañana siguiente, la primera idea es ver la destrucción, más nada, unas palmas doblegadas... árboles y flores bendiciendo el sol». La naturaleza soporta estoicamente la tormenta, una vez más el temor y la expectativa es desde la mirada humana que interpreta los acontecimientos como protagonista, aunque no tenga ningún tipo de influencia en ellos: «Una palma se dobla. Ha ofrecido su

existencia por la vida de las gentes» (53). Se presenta la comparación de la naturaleza como un dios cruel y bondadoso por medio del texto cultural del sacrificio divino que castiga y salva a la humanidad.

El cuarto ideosema es «*Naturaleza autóctona positiva versus Humanidad extranjera negativa*». En «Las lanchas», el objeto artificial es evidentemente ajeno al entorno y por lo tanto negativo: «Las lanchas no pertenecen ni al mar ni a la tierra. Son un problema». Son una metonimia de los navegantes que las construyen y las dirigen: «Se levantan, se ladean, se consumen... Diríase que se pasan la vida tratando de adaptarse al mar. Se enfilan; creen que van a hacer un largo viaje y así: encontrar su solución...» (54).

El quinto ideosema es «*Naturaleza-poder versus Humanidad-debilidad*». En «Noche» es más evidente el sentimiento de inferioridad de la humanidad ante lo natural. La oscuridad de la noche simboliza la partida de las cosas. Es una muerte simbólica que todo lo consume. En este texto realiza una de las primeras menciones sobre la tentativa de la humanidad por sobreponerse a la grandeza que lo domina, pero que no logra vencer todavía. «Las luces en la ciudad son como estrellas en la tierra y sus rayos — tentáculos en la luz— penetran temerosos en la oscuridad...». El ser humano impotente, muere ante la inmensidad de lo inevitable y se siente menguado: «Confirman: ...el árbol, la montaña y la casa, nuestra existencia; desaparecen al oscurecer; entonces somos Menos» (55). Se presenta el texto cultural y el mito de la noche/oscuridad como deidad de la muerte.

El sexto ideosema es «*Naturaleza-sol-luz-vida-arte versus Humanidad-inanimada-expectante*». «Algo de río» reafirma la impresión de alegría que percibe el yo lírico mediante la personificación de su entorno: «Los árboles al ver su imagen que se mueve en el verde de las aguas, se alegran, porque creen que han perdido su fijeza» y «Las piedras son felices por el agua y por el sol». También, se evidencian algunos recursos

vanguardistas del impresionismo²³ o experimentaciones de influencia onírica, como el surrealismo, que mezclan la realidad con elementos de la plástica «El río ahora no es de agua, es de color» (56). En «Ríe...» por ejemplo, «El cielo de esta tarde, tallado es en turquesa». La humanidad, representada por el artista observador, visualiza la personificación de la naturaleza: «Ahí, en el turquesa, junto a la luna, vieja de ser nueva, una estrella prematura, la primera de la tarde ríe...» (57).

El siguiente ideosema reitera el opósito «*Naturaleza-vida versus Humanidad-muerte*». «Coches nocturnos» es una apreciación futurista sobre el motor de los vehículos de ánimo expresionista porque se cubre de oscuridad y misterio:

Como antaño, ahora en las noches, las largas avenidas acompañadas de fijo por los árboles, son de esos vehículos que la obscuridad ha tornado misteriosos; tira de ellos un esqueleto que humea, y marca un ritmo con los cascos, de tan fácil movimiento, que hay la sensación de que se ha ido quedando por lo negro del camino... (58).

Las imágenes oscuras se mezclan con tonos rojizos asociados al dolor. «En uno de esos hijos adoptivos de la noche, vi al compás de los cascos, como el amanecer se ornaba de sangre en el Sena. La torre de hierro parecía elevarse desde un torrente de dolor. El paisaje era abrasador por el rojo». En este texto se aprecia la segunda actitud de la humanidad ante el entorno. Si inicialmente se presentaba a un ser humano indefenso que temía las fuerzas de la naturaleza o se regocijaba con su belleza; en esta segunda reacción de la humanidad se interpreta la intervención del entorno como un espacio estéticamente fascinante, pero lúgubre y negativo. «Con el crepúsculo la civilización decae, para levantarse impetuosa y perturbante a los primeros rayos de sol» (58).

El siguiente ideosema: «*Naturaleza-pureza versus Humanidad-contaminación*». «Lluvia» es una oda a los atributos purificadores del agua. En este texto la lluvia se encarga de limpiar la suciedad traída por la humanidad. «Tiene la lluvia la generosidad de

²³ *Impresionismo*, def. f. 2. Oxford Dictionary, 2022. [lexico.com/es/definicion/impresionismo](https://www.lexico.com/es/definicion/impresionismo). may. 2022. Se define como: «Manera artística o literaria de considerar y reproducir la naturaleza, atendiendo más que a su realidad objetiva a la impresión subjetiva o personal».

aislarnos. Lava esas calles de los hombres que las manchan» Su limpieza se realiza en un plano físico y espiritual: «Su ritmo en la caída, nos libra de ideas monótonas, comunes... Predispone la lluvia a la meditación» (59).

En el texto titulado «Nuestra parte», de la sección «De la vida», Jiménez presenta una reflexión sobre la humanidad y el rol que desempeña dentro de la existencia de la naturaleza: «Penetrar en nosotros mismos, sería penetrar los misterios de la naturaleza, y ello, es vano esfuerzo, siendo nosotros una de sus partes». Este intento por penetrar los misterios de la naturaleza, según lo plantea el autor, no permite un análisis certero, dado que el ser humano no puede abstraerse a la misma naturaleza de la que pertenece: «Para darnos cuenta de la naturaleza necesitaríamos ser un factor fuera de ella, dicho sea, espectadores del conocimiento universal». Seguidamente, plantea la incapacidad de conocer más allá de los límites humanos. «Somos efecto y en ello tenemos que vivir; nada sabremos nunca de la causa». Finalmente, plantea la tesis de que la mayor aspiración que podría tener la humanidad consiste en vivir de los sentimientos priorizando al amor como el más elevado: «Acaso el sabor de nuestra parte, nos lo dan a gustar los sentimientos; vivamos en ellos, en el más alto, en el amor» (70). De este texto puede determinarse que en el discurso de Max Jiménez el amor debe ser una de las mayores aspiraciones de la humanidad y por contraposición, su peor falta consiste en actuar con crueldad. Se presenta el ideosema: *«amor versus crueldad»*.

En la sección titulada «De los hombres», la naturaleza se representa como un reflejo de los sentimientos de los personajes humanos. Se presenta el ideosema: *«Naturaleza perceptiva ante el dolor versus Humanidad causante de sufrimiento»*. «En el puente» inicia con un paisaje que acompaña la suerte de una chiquilla: «Nieve y llovizna compañeras ingratas son de los menesterosos» y tras la ayuda brindada a la niña indigente «... que el bien me lo hacía ella porque al dejar de verla, la lluvia, antes triste me pareció de oro y algo de sol brillaba en el crepúsculo» (85). En «El perro», son igualmente prisioneros del «viejo» de la casa, la muchacha cónyuge y el perro; ambos

comparten la tristeza del claustro y el deseo de libertad «¿No oye Ud. En este momento ladrar el perro? Así lo hace siempre recordando la hora habitual de la visita. Cuentan que a ella se le nublan los ojos y levanta la cortina, pacientemente...» (86). En «*El secreto*» aparece el primer símil de hombre-árbol: «Sentado bajo sus propios cuadros, dignos hijos tenebrosos que expone en el cafetín de artistas: s[é] que diría que en esas telas una naturaleza nueva está por definirse; los árboles semejan seres humanos y los hombres parece que fueran a retoñar» (88).

Uno de los textos más significativos para este estudio es el titulado «*El hombre bestia*», el tópico del ser humano «monstruoso-bestial» es desarrollado primeramente en este texto de 1926 y posteriormente de forma más compleja y elaborada por el autor desde el arranque de su novela titulada *El Jaúl* (1937), convirtiéndose en un tema recurrente y significativo para Max Jiménez. Se presenta, primeramente, la metáfora de una conducta cruel por parte de un niño, que, desde su estado más vulnerable, agradece al ser que lo protege y le da sustento. Este acto contra la nodriza/madre invierte la situación que comúnmente se representa como una situación cariñosa y delicada como lo es el amamantar. Como mamífero, desde su nacimiento simbólico, se presenta la crueldad innata. Específicamente recupero la cita que por medio de una metonimia se refiere como un «niño que desgarró el seno que lo amamantaba».

Es el ser humano que destruye a su «Pacha mama», al entorno que lo protege y lo alimenta; esta idea guarda relación con las múltiples menciones de maltrato a los animales en las siguientes líneas: «Su entretención favorita fue perseguir a los animales y reír al verlos agonizar. Con la muerte de unos empezó la tortura del otro», los «bueyes que encomendaron a su guía, llegaron siempre sangrando al fin de sus faenas». En esta segunda cita puede apreciarse la noción de explotación natural que ejerce la humanidad representada por el «hombre bestia», que, utilizando la propia naturaleza como los bueyes, los lastima hasta sangrar. Existen otras imágenes del hombre bestia dañando a otros seres humanos: «De mozo, eran blanco de su honda los compañeros», «Un

compañero de trabajo, fue encontrado con una herida en la espalda, medio muerto», «Se ha casado, su entretención favorita es pegarle a una pobre mujer»; y que se complementan con el desgarrar del seno que lo amamantó.

Posteriormente el hombre culmina su transformación en bestia a partir de una serie de metáforas, cabe aclarar que no es una metamorfosis de hombre a animal, sino, es una «bestialidad monstruosa» del humano con un conjunto de rasgos semejantes a algunos de los animales, pero amalgamados en un solo ser. «De hombre, sus facciones se han acentuado: un pelo erizo que recuerda al puerco-espín; los labios cortos muestran unos dientes en que predominan colmillos verdosos; la nariz sentada parece olfatear eternamente el mal. El rojo de la cara cuando sufre de ira cambia por verde».

Se presenta el ideosema: «*Naturaleza armoniosa torturada versus Humanidad monstruosa perversa*». La preocupación de Max Jiménez se extiende hasta la prolongación del mal por medio de las generaciones ya que anuncia que el hombre bestia: «Tiene un muchachito que es su único afecto, y hay que ver cómo ríe cuando el niño clava las uñas hasta hacer sangre en los senos de su madre...» (90).

Es significativo el recurso de los rasgos animales y el color verde. Cuando se analicen las representaciones monstruosas en otro apartado se detallará la función de cada uno de estos elementos. Por el momento, solo se señalará que Jiménez hace mención en este texto a la acción de «desgarrar» y «clavar las uñas»; y los rasgos faciales están atribuidos al cabello, a los dientes y a la nariz. Los atributos monstruosos del ser humano se presentan en dos categorías complementarias: su apariencia física y su conducta.

Campo morfológico

En *Ensayos* es posible identificar un campo morfogenético a partir del análisis de los principales ideosemas relacionados a la representación de la naturaleza y la humanidad.

En este conjunto se identifica a la naturaleza bajo atributos positivos como «arte, eros, poder, vida, amor, pureza y armonía» y a la humanidad bajo los atributos de «expectación, muerte, debilidad, crueldad, perversión». Asimismo, los textos culturales remiten a la configuración de la naturaleza como una deidad que abarca distintas etapas del ciclo de la vida como el nacimiento, la fecundación, la muerte y la resurrección; mientras que la humanidad se debate entre amor y la crueldad. Este tema será recurrente en las siguientes obras del autor.

Lectura sociocrítica de *Ensayos*

En esta investigación se plantea una teoría sobre la conducta que asume el ser humano ante su entorno y que es perceptible desde estos primeros textos de Max Jiménez hasta su desarrollo más amplio en *El jaúl* (1937). En estos textos, el narrador de los *Ensayos* —que cuando trata las descripciones sobre la naturaleza se comporta más como un «yo lírico» de prosa poética— no duda en presentarse sincera y humildemente como un espectador temeroso bajo el asombro de la inmensidad de la naturaleza. Su condición vulnerable ante la oscuridad, el mar y la tormenta se describe mediante los sentimientos de asombro, nostalgia y tristeza. Su único amparo lo halla en la imaginación; al personificar el entorno y atribuirle rasgos amables como su protección, sacrificio o embellecimiento estético. Estos rasgos son rastreables desde los mitos antiguos hasta la concepción cristiana del paraíso donde el ser humano pierde la conexión con la divinidad representada por el entorno natural. El mundo moderno representa una especie de inframundo en el que el ser humano debe trascender por medio del amor y el arte.

Bernal Herrera, interpreta los textos a partir de las corrientes estéticas de vanguardia: «Como escritor, Max Jiménez se inicia con una prosa que oscila entre el impresionismo y el vanguardismo»; sin embargo, sugiere que, para el autor, la imaginación es un modo de enfrentar la realidad moderna. «Los *Ensayos* responden a un impresionismo recalcado

por igual en el tono y la temática, más sensoriales que intelectuales. [...] A este impresionismo de base se unen preocupaciones modernistas, como la defensa a ultranza de lo estético y la imaginación frente a una realidad percibida como brutal y mecánica» (Herrera, B. 5).

2.3. Representación de la naturaleza en *Unos fantoches*

En el caso de la obra *Unos fantoches* (1928), que el autor califica como «relato», «...a manera de folleto» y como «primera novela»; es posible percibir distintas motivaciones en la creación del texto. La más evidente es la propuesta estética estructural, como un texto de vanguardia que rompería las normas literarias de la época. El texto es transgresor como una crítica a la moral de su entorno, específicamente en los aspectos pasionales y normas sociales de la nación costarricense.

Para Herrera, algunos de los aspectos más destacables son los siguientes:

Experimental es, por ejemplo, la reducción de los personajes a meros fantoches, técnica emparentada con la que poco antes utilizara Valle-Inclán, cuyos *Cuernos de don Friolera* (1921) —primer esperpento escrito por Valle tras teorización contenida en sus *Luces de bohemia* (1920)— toca en un registro afín al usado por Jiménez la misma temática del adulterio (5).

Para Álvaro Quesada «...el texto hace referencia a detalles biográficos que aluden a la vida personal del autor [...] sugieren las actitudes y prejuicios aldeanos de un país pequeño y tradicionalista como Costa Rica» (Quesada, *Parodia* 34). Al realizar un estudio temático sobre las representaciones de la naturaleza en la obra de Jiménez, es posible hallar una serie de descripciones que permiten identificar la línea de pensamiento sobre los tipos de representación del entorno natural en dos categorías: la metáfora de los seres humanos que se atribuyen aspectos de flora (cosificación natural) o fauna (animalización) y el entorno natural al que se le atribuyen rasgos humanos (prosopopeya o personificación).

En *Unos fantoches*, en la descripción del personaje «Ella», se presenta al personaje femenino como: «Era rubia y pálida, una espiga nacida en el trópico, un capricho de la naturaleza. Su vida era tan absurda, como la existencia de las plantas tropicales cultivadas en los palmerios bajo un sol raquíptico, al abrigo de una temperatura artificial» (106). La metáfora de la mujer habitante del trópico como «rubia y pálida» alude al hecho de lo caprichoso de la naturaleza respecto a su apariencia física en un medio donde no pertenece, con rasgos físicos considerados como «extraordinarios» para la sociedad centroamericana de su momento; de la misma manera, la existencia de las plantas tropicales cultivadas en otros espacios «bajo un sol raquíptico» y una temperatura artificial es calificada como «absurda».

En este apartado se refiere a la determinación geográfica y climática de ciertas especies, una idea que se retoma al final de la obra cuando compara las gentes de América y el espacio europeo. Este viaje se realiza a través de un traslado en barco que presenta una comparación con el relato bíblico del arca de Noé y plantea una representación de la sociedad por medio de su animalización.

Posteriormente, la mujer es comparada con una planta distinta: la sensitiva, por tener el atributo de retraerse, semejando el acto de «dormir» como un mecanismo de defensa ante el contacto con otras especies. «...son mujeres que como la sensitiva se contraen bajo leves motivos, con un gesto así, casi inconsciente, como el de la planta esa, que para no sufrir, se duerme» (106). Jiménez manifiesta una inquietud constante por representar su entorno con aspectos «naturales», o en el caso inverso, de humanizar *lo natural* a través de toda su obra artística. Esto lo genera desde una estética expresionista del arte, en donde el artista no plasma lo que observa con un afán retratista de la realidad; sino que lo hace, como es notable desde *Ensayos*, interpretando las formas y gestos desde sus propias emociones.

Según Marcos Jiménez, en su ensayo «La ambigüedad del expresionismo alemán y su influencia romántica: vanguardia y cine» plantea que «Los expresionistas,

influenciados por el subjetivismo romántico, no buscan representar la naturaleza, no buscan plasmar la realidad; intentan crearla a través de su interior, de su experiencia personal» (Jiménez, Marcos 115). De esta manera la naturaleza representada adquiere rasgos grotescos y las ciudades geometrías retorcidas y extrañas debido a los sentimientos de alienación o perturbación de los personajes. Este expresionismo es perceptible tanto en la narrativa como a lo largo de sus grabados que acompañan los textos «El expresionismo arrastra esa estética oscura presente en los relatos de Edgar Allan Poe o de E.T.A Hoffman, dando lugar a pinturas, obras literarias y películas inspiradas o, incluso, basadas en sus relatos» (Jiménez, Marcos 117).

El expresionismo fue un movimiento de vanguardia que logró plasmarse con mayor efectividad en las artes plásticas o las escenografías cinematográficas como el caso de la representación de las ciudades en las obras *El Gólem* (1920) y *El Gabinete del doctor Caligari* (1920). En el caso de la representación gráfica de las ciudades y los espacios naturales, Jiménez emplea figuras retorcidas, alargadas, puntiagudas y desencajadas; como podrá apreciarse en algunos de sus grabados de *El domador de pulgas* (1936) y *El jaúl* (1937). En cuanto a su empleo en la descripción narrativa, en una intervención de «El público» en la obra *Unos fantoches*, la noche presenta una serie de relaciones entre grotescas, oscuras y eróticas: «Así, los sentimientos oscuros de los protagonistas se observarán en muros extravagantes, edificios picudos, chimeneas sinuosas, ángulos inquietantes o fondos tétricos [...] la máxima expresionista de construcción del mundo exterior mediante la realidad interior» (Jiménez, Marcos 123).

En *Unos fantoches* se describe una escena con una tierra sin sol, árboles fantasmas, la luna como de una uña desprendida, chimeneas como «dedos salidos a la tierra» y un cielo color rosa.

Hubo quien los vio juntos a la hora en que el sol se ha ido de la tierra, bajo una noche clara en que los árboles juegan de fantasmas, en que la luna es una uña desprendida al Creador, en que a lo lejos las chimeneas son a manera de dedos salidos a la tierra que acarician suavemente el cielo con su color rosa; que los focos de la vecina ciudad comunican a la altura (Jiménez, Max 110).

Seguidamente, presenta este escenario como el fondo para una infidelidad que a su vez es descrita como algo oscuro, siniestro y erótico, guardando una completa relación con la descripción del entorno. «Díjose que se veían como faltos de los brazos, y que a veces la sombra proyectada se hacía una. Se afirmó que depasaban los límites de cualquier pareja que desea conducirse correctamente, y con mayor motivo si se atiende, a que nunca se está solo en la más completa soledad» (Jiménez, Max 110).

Según Marcos Jiménez, en el expresionismo, se utilizan estos recursos «...porque logran reflejar la oscuridad interior de los individuos en el exterior, es decir, consiguen construir la realidad exterior objetiva a partir de la interior-subjetiva: esencia del movimiento expresionista» (125). De estos fragmentos se extrae el ideosema «*inmoralidad- sufrimiento vs moralidad-estabilidad*».

En otra parte, el texto se refiere a «una mujer con quien vivía el amante». En ese apartado se describe a la mujer como alguien que «hacía comedia sensual». Es posible que la «comedia sensual» se refiera a un tipo de entretenimiento erótico, dado que el autor refuerza esta idea con alguien que «la había lanzado a esa vida» y que «era la necesidad la que la había llevado a ese precipicio». Seguidamente se describe como:

De una de sus varias conexiones le había resultado una hija que ella defendía como una leona contra el destino que le marcaba la fatalidad; la muchachilla pasaba ya los quince, y los hombres, decía ella, son contrarios a los animales, en eso de las carnes, los amos del mundo gustan de las carnes frescas (Jiménez, Max 114).

En este recurso de animalización de los personajes se percibe un atributo positivo de madre protectora «como una leona» que defiende a su hija. También se comparan a los hombres con los animales, esta vez marcando una diferencia respecto a su predilección por «las carnes frescas». La hija, una «muchachilla» que «pasaba ya los quince» se presenta como una presa vulnerable ante los posibles depredadores, que, en el caso de la humanidad, a la que se califica como «los amos del mundo» (114), tienen una preferencia por las más jóvenes. En este apartado se presenta el ideosema «*impulso-deseo-inmoral versus control-razón-moral*». Sin embargo, como ya lo adelantaba Cros

sobre la contradicción de los discursos en los ideosemas, es posible encontrar un impulso positivo en el instinto de la supervivencia justificada por medio del segundo ideosema: «*agresión feroz versus defensa feroz*».

Ante la duda sobre el funcionamiento correcto de las normas sociales impuestas por el pensamiento «civilizado», la mujer debe recurrir a su instinto primitivo y actuar con fiereza para defenderse del acecho de los hombres. De la misma forma, suceden los razonamientos de «Él» en cuanto a la duda moral y social de su papel como hombre. Cuando se rompen las reglas establecidas de la civilización emergen los instintos primitivos. El personaje que sufre la infidelidad refugia sus razonamientos en conductas animales para comprender los instintos carnales de la infidelidad:

Sin explicación definitiva, o acaso por los cuidados que debe tributarse a la familia, la mujer debe fidelidad a su esposo, es una cosa histórica, y hasta llegándose a la naturaleza algo más animal que el hombre, se ve que un macho sirve de continuador de la especie por el medio de muchas hembras, y sin embargo a éstas, si bien repara, lo mismo les da que sea uno u otro, no andan ellas buscando al autor de sus hijos... con éstos y otros razonamientos fuese él calmando de la tormenta de sus ideas primitivas (115).

En este apartado queda demostrado cómo la naturaleza posee una función determinante para la humanidad de los personajes. Cuando falla el proyecto civilizatorio de la humanidad se recurre a la conducta instintiva animal. De esta forma, el principal detonante del retorno a la conducta primitiva es el temor, por una parte, el temor femenino ante el acecho del hombre y el temor del personaje ante la posible infidelidad.

Algunos temas que se ven cuestionados desde la perspectiva de la naturaleza y el instinto primitivo son: la fidelidad, el matrimonio, la familia, el flirteo y la procreación. Se presenta el ideosema «*civilización versus barbarie*». Cuando el orden establecido de las instituciones como el estado y la iglesia se transgrede y desobedecen las prohibiciones de los AIE se actúa bajo el instinto primitivo salvaje.

La descripción del ambiente está acorde a los acontecimientos del relato, la naturaleza se vuelve un cómplice propicio para la infidelidad. Los símbolos naturales como las corrientes de agua y las espumas suelen asociarse a descripciones eróticas. En

la siguiente cita se percibe la descripción del contexto que rodea, oculta y es cómplice de la infidelidad de los amantes:

Iban a la orilla de un gran río, a gustar de cierta sensualidad que tiene la naturaleza en su exuberancia al hermanarse con las aguas; el agua hace remansos de un verde profundo, precipitándose más allá, para seguir su canto, hay momentos en que esas aguas tranquilas de los ríos anchurosos se diría que detienen su marcha porque en su serenidad se ha anidado un pensamiento profundo, o será acaso por respeto a los añosos árboles que acompañan el río en su cauce, y que con sus raíces descarnadas semejan titanes desgarrando la tierra, en otras partes las aguas al dar con las piedras se rizan en espumas blancas (116).

En esta descripción paradisiaca del lugar, se desplaza el acontecimiento de la infidelidad por el embelesamiento de la descripción del paisaje. El agua a través del cauce del río se hermana, canta, detiene su marcha y anida pensamientos. Los árboles con rasgos antropomórficos semejan titanes que desgarran la tierra con sus raíces. Se reitera el texto cultural presente en *Ensayos sobre la naturaleza como arte y representación divina del eros*. Es tal la fuerza de atracción que el autor detiene el relato por la descripción y lo justifica ahí mismo:

Cuando la naturaleza se asocia en sus elementos tiene un no sé qué de superior a nuestros fines y entonces, nos detenemos en nuestros propósitos para oír correr las aguas, para atender al roce de las hojas, en fin, que la naturaleza nos roba toda suerte de pensamientos y nos entregamos a ella por sus colores y por sus ruidos siempre familiares (116).

El autor realiza un primer cierre del relato a modo de «primer acto» de una función. En este cierre se refiere en términos económicos a la metáfora del sol como una moneda que se introduce en una alcancía «Solamente, quiero reparar, que dejo aquí estas líneas conclusas o inconclusas viendo el Sol ahorrarse como una inmensa moneda de oro allá tras de una cordillera azul...» (117). Al inicio del «segundo acto» o como lo ha titulado el propio autor «Revive el relato», se presenta una explicación del porqué continuó escribiendo un texto que ya había finalizado. Luego, describe su situación a bordo de un barco y nuevamente se deja abstraer por las sensaciones que le produce la reacción estética que se genera en el agua por el paso del barco: «Estoy a bordo, oyendo cómo el barco hace de las aguas fácil división y el murmullo de las aguas que ofendidas en su

voluptuosidad se torna en pétalos blancos que deshoja el barco de la corola azul del mar» (121).

Seguidamente, se narra un detalle muy significativo para esta investigación; comenta a modo de una falsa anécdota o a modo de broma que la génesis de su texto pudo estar pensada inicialmente como una obra representada por medio de personajes animales, pero, justifica que no lo llevó a cabo de esa manera para no ofender doblemente a los lectores, que podían atribuirse la burla moral de la trama y la representación animal como un atributo de su falta de razonamiento:

Es aquí a donde mi memoria cobra los hilos de los muñecos que había animado, y que la imaginación del público convirtió en realidad. He tenido la idea de desarrollar mi farsa entre animales, pero he pensado que es inútil, porque acaso los hombres hasta ellos descendan para sentirse ofendidos por un doble motivo, el de la trama, y el del parecido con los seres esos que no usan de razón... (121).

En este fragmento se muestra el ideosema «*razón humana versus instinto animal*» y «*naturaleza-arte-perfecto-divino versus humanidad-fantoches-imperfecto-profano*». En otra sección se refiere a la mujer que reacciona ferozmente «aquello la ponía hecha una fiera» (124) y que «El amante» ejerce un papel de domador de fieras, o al menos así lo percibía el personaje «sintiéndose otra vez domador» (125). En esta relación se refuerza la idea de la fiereza de la mujer, en este caso por el enojo ante las burlas de sus compañeras, pero detonado por la inminente infidelidad. El rol de la humanidad es dominante debido a su capacidad racional. El actuar instintivamente lo producen los sentimientos que no son controlados como el temor, la lujuria o el enojo; esta animalización se contiene mediante el uso de razón: domar a la bestia. Jerárquicamente, el ser humano se representa superior a lo animal por su capacidad de razonamiento y autocontrol. El autor reitera la idea del barco y de la génesis del texto como una alegoría de la humanidad animalizada.

En el apartado «Un paréntesis» el autor retorna a la descripción de su viaje a bordo de un barco e insiste en la animalización de los personajes como lo había indicado en la génesis de la obra unos fantoches que inicialmente estaba pensada para representarse a

través de animales. Después de comparar a los viajeros con algunas especies de aves y corderos por su actitud pasiva o a los comerciantes con aves de rapiña por su «nariz aguileña y las uñas afiladas»; es perceptible un tono antisemita en esta caricaturización de individuos relacionados al campo económico, teniendo en cuenta los atributos físicos, la relación uñas afiladas-comerciante y la época en que fue escrito el texto.

Hab[í]a dicho que estaba a bordo... un barco es una especie de arca de Noé, hablo de los distintos espíritus que ahí se juntan, hay comerciantes, que ligeramente recuerdan a las aves de rapiña cuando tienen la nariz aguileña y las uñas afiladas, hay gentes inofensivas, que hacen memoria de corderos y otros animales domésticos, no faltan imitaciones de aves de corral, tales como los patos y en cuanto a las pasajeras, nada diré de gallinas y otros animalitos, mas sí de las gaviotas, esos pájaros que anuncian al viajero fastidiado de hacer medio entre mar y cielo, la llegada a la tierra, promesa de la libertad que ha de obtener al dejar el arca de Noé.

Algunas veces se me ocurre que acaso Noé se encerró en el arca con sus amigos y que a fuerza de estar con ellos acabó conociéndolos, de tal suerte que a cada uno le dio el pasaporte de un animal (125).

También realiza una sátira sobre el pasaje del Génesis de la Biblia, comentando que es posible que Noé viajara con «sus amigos» y que después de convivir con ellos «acabó conociéndolos» percibiendo a los humanos como parejas de animales «de tal suerte que a cada uno le dio el pasaporte de un animal» (125). Se presenta el texto cultural del Génesis bíblico con la variante de una degradación de la humanidad al plano de lo animal. Por medio de la alegoría satírica de la crítica social y la animalización de rasgos identitarios.

En este mismo barco menciona la presencia de dos individuos que se dedican a «hacer el bien» tocando instrumentos. Desde la perspectiva del autor, los artistas hacen el bien a la sociedad a través del arte que puede generar una conexión espiritual entre la humanidad y su entorno. Se potencia el ideosema «*arte-trascendencia-divina versus monotonía-intrascendente-mundana*».

También venían dos individuos, lo más raros, tan raros como que se dedicaban a hacer el bien... tocaban unos instrumentos bajo una noche opaca que parecía ser vista a través de una lágrima, parecía la luna una gran pupila cubierta de nubes, dejaba caer suave luz que el mar hac[í]a de plata. Pensé entonces por los velos del paisaje, en espíritus que por nocturnos se hubiesen quedado en el negro-azul. Por la estela que el mar hace a la luna, su pupila y las mías mantenían compañía. La luna por su aureola de colores me sugería la idea de un redentor, entre los espíritus esos, que se quedaron por nocturnos en el negro-azul. Y los dos hombres plañían sus instrumentos al compás de la

armonía, esa caprichosa del mar, los dos hombres esos raros, que se dedicaban a hacer el bien (126).

Finalmente, presenta una comparación entre el continente americano y su futuro destino, el continente europeo; aquí describe las diferencias climáticas que no determinan la conducta de sus habitantes ya que, desde la perspectiva del autor, sufren los mismos conflictos independientemente del lugar donde habiten.

...y allá en la América, allá en el trópico, con sus atardeceres que acarician las palmas hijas del Mago Sol, o acá en Europa entre las tardes de triste plata, en el otoño que desviste a los árboles después de marchitar su túnica, encontrarán estas páginas como las casas frías del paisaje que a mis ojos son, habitantes, fantoches nuevos; siempre existirán, Él, Ella, El Amante, y nunca faltará Una Mujer... (127).

Campo morfológico

El campo morfológico de los ideosemas presenta reiteraciones que potencian elementos de discursos de *Unos fantoches* como temas reiterativos relacionados a la conducta y el instinto. Los personajes se debaten entre una conducta moral, racional y civilizada; versus un impulso instintivo, primitivo y salvaje. La acción que detona la conducta procede del temor y la pérdida de bienes, en el caso particular de *Unos fantoches* corresponde a la propiedad de la pareja como contrato social de fidelidad.

La naturaleza representa una manifestación del plano espiritual en la vida por medio de los elementos relacionados al clima, el paisaje y la vegetación. La conexión con la naturaleza permite al artista trascender del mundo terrenal y las descripciones de la naturaleza acompañan los acontecimientos del relato como una representación divina del eros. La humanidad sufre una degradación por medio de la atribución de rasgos animales negativos en una alegoría del texto cultural del Génesis bíblico y el arca de Noé.

Lectura sociocrítica de *Unos fantoches*

Según Herrera, esta «...es una obra experimental, constructora de un mundo carnavalesco y esperpéntico que signa la aparición, en la literatura de Jiménez, del mismo impulso vanguardista que este manifestaría en su obra plástica» (Herrera, B. 6). Desde la interpretación de la representación de la naturaleza en este texto se puede destacar una primera función de asignar atributos animales a los seres humanos con el motivo de enfatizar sus emociones o su apariencia física. Las emociones que relacionan con las representaciones animales son aquellas más primitivas como la lujuria, el temor y el odio. Las más sublimes se asocian a los paisajes naturales y según el estado anímico el paisaje es visto a través de las emociones del narrador, de esta manera, puede ser grotesco y oscuro como una descripción expresionista; o sutil, fantástico y hermoso como el modernismo.

2.4. Representación de la naturaleza en *Gleba*

Max Jiménez publica su primera obra poética en 1929. Según expone el propio autor, sus aspiraciones se explican por el mismo título de la obra: «Mi técnica y mis aspiraciones se explican por el título GLEBA: remover la tierra del pasado, y dejar caer en ella la propia semilla, que, aunque humilde, abriga la esperanza de dar una cosecha en el futuro» (132). La metáfora de la siembra de la semilla y la cosecha se utiliza como un proceso temporal de una acción que traerá un resultado positivo. Asimismo, se le atribuye la cualidad de «humildad» o sencillez a la semilla, posiblemente, por la transformación natural de un objeto pequeño a una futura planta o fruto de mayores dimensiones. Ya el escritor ensayaba las descripciones poéticas en sus obras anteriores y es en *Gleba* donde Jiménez se permite explorar con mayor libertad el lenguaje poético de los paisajes y entornos naturales.

Carlos Francisco Monge menciona algunos temas fundamentales sobre la representación de elementos naturales y su relación con la identidad en las obras poéticas de Max Jiménez:

Como ocurrió en otros países —pienso en Nicaragua, por ejemplo—, y pese al cosmopolitismo predicado por muchos de sus progenitores en Europa, los grupos de vanguardia hispanoamericanos fueron profundamente nacionales, y reivindicadores de una identidad cultural. Así lo vio Jiménez, cuya obra, pese a haberse publicado fuera de Costa Rica, rezuma los paisajes, los aromas y los movimientos de un trópico tibio, ritual y primitivo (Monge, *El vértigo* 21).

Es evidente la relación de los títulos en sus obras y su contenido como proyecto discursivo. Su escritura poética relaciona e identifica el entorno natural y las prácticas culturales como los rasgos característicos de una identidad costarricense y centroamericana.

Los títulos lo dicen todo: un afán de recalar en el primitivismo, que a su modo también había tomado forma en la novela *El jaúl*, y en su obra plástica. Sin embargo, hay entre esos libros de poesía una visible línea de continuidad temática y literaria, que hace pensar en un escritor que les trazó un designio a sus versos: buscar los caminos, [...] para comprender su entorno histórico. Esta búsqueda lo condujo a un mundo contradictorio que lo atormentó siempre: por un lado, su creencia de ser marginal; y por otro, su ansia de comunicación (Monge, *El vértigo* 21).

Con respecto a la estética de sus textos poéticos, según Monge: «en la poesía de Max Jiménez confluyen tres corrientes: la tradición de una poesía popularizante, que nos habla de un país tropical, sencillo y cordial; los cuidados y recatos formales del Modernismo, con su estilización de la realidad; y la experimentación expresiva y estética de las vanguardias» (Monge, *El vértigo* 22).

En *Gleba*, de 54 poemas, 33 de ellos centran sus figuras retóricas o el tema central en representaciones de la naturaleza; 12 poemas no centran sus temas de forma directa en la naturaleza, aunque sí utilizan recursos o cuentan con pocas referencias a lo natural y solamente 9 no contienen ninguna referencia a la naturaleza.

Seguidamente se presentarán aquellos poemas que no contienen una referencia significativa sobre la naturaleza, enumerados según su orden de aparición en el poemario, con el título respectivo y su numeración de página: 8-«Rezan el rosario» (142),

13-«Los relojes» (148-149), 19-«¡Ah, si él hubiera visto!...» (157), 23-«Vieja flaca descarnada» (161), 31-«Contrastes» (172), 33-«Trabajo de serviles» (175), 39-«Manos» (181), 44-«Un misterio» (186) y 47-«Si sólo fuera un sueño» (189).

Estos textos presentan las siguientes temáticas: el poema «Rezan el rosario» presenta una descripción de un rito religioso a modo de cuadro de costumbres. En el poema «Los relojes» se presenta una oda a los relojes con una leve tendencia estilística del futurismo a exaltar la tecnología. El estilo en Jiménez no es violento ni veloz, guarda relación con su arte general en ser un poco más oscuro, melancólico y reflexivo. En el poema «¡Ah, si él hubiera visto!...» el poeta realiza una reflexión sobre una pérdida o una mala decisión que parece remitir a un homicidio o un suicidio. En el poema «Vieja flaca descarnada» el poeta personifica a la muerte y la describe como el arquetipo de una vieja flaca descarnada con una guadaña. En el poema «Contrastes» se expresa la consciencia del poeta por la desigualdad y la discriminación racial en la sociedad de la época. En el poema «Trabajo de serviles» el poeta realiza un soneto denunciando las actitudes negativas de la humanidad que define como: envidia, descrédito a los demás y cobardía. En el poema «Manos», el tema central es la metonimia de las manos por distintas experiencias relacionadas a la humanidad. Presenta la explotación laboral en el sector agrícola, explotación femenina en la industria textil, la caridad y los gestos de afecto, el amor, la enfermedad y el dolor. En el poema «Un misterio» (186) se describe un rito religioso de plegaria y devoción en una atmósfera de tristeza. En el poema «Si sólo fuera un sueño» se presenta una reflexión existencial.

Seguidamente se presentarán los poemas que no centran sus temas de forma directa en la naturaleza, aunque sí utilizan recursos o cuentan con pocas referencias a lo natural: 17-«San Juan el Bautista» (153-155), 18-«Pinceles» (156), 20-«Un rayo de ilusión» (158), 24-«Oídos del mundo» (162), 26-«Los faros» (165), 27-«Dolía el perfume de algunas flores» (166), 37-«Del dolor» (179), 45-«Llanto de estrellas» (187), 46-«Pero...» (188), 48-«Mis campanas» (190), 49-«En el café» (191) y 53-«Mi escultura “el

beso”» (200). En estos textos se muestran las siguientes representaciones: en «San Juan el Bautista» (153-155) se presenta una descripción poética del personaje religioso. Primeramente, se describe su apariencia y sus costumbres, como que vestía con piel de camello, caminaba con un cayado venido del bosque, vivía en el desierto, se alimentaba de frutos y era acompañado por el Espíritu Santo para profetizar y bautizar. Los elementos como la vestidura, el cayado y la alimentación son rasgos característicos de la construcción del héroe que se prepara su viaje: «Vestigio de camello atado al recio cuello, / la diestra en un cayado / por el bosque brindado; / su morada, el desierto; / dátiles, su alimento. / El cuerpo del asceta, / el alma de un profeta,» (153). Su voz atractiva por el Espíritu Santo, la anunciación del rey, predicción de leyes, autoridad para bautizar y la «Santa ira» contra los fariseos; enumeran sus trabajos de «héroe», semidios o persona revestida de cierta divinidad. Respecto a las menciones y representaciones de la naturaleza se relaciona su poder divino con el agua, el arte y lo celestial. En el caso del arte se menciona la música de salterio: «Del Río Santo la corriente / llevaba dulcemente... / música de salterio / que ennoblecía el Baptisterio» (154). Respecto al agua, se simboliza como un conducto por medio del cual lleva su mensaje de amor, fe, esperanza y caridad a un nuevo portador por medio del bautizo: «Y nadó al fin en Bethlehem / el mártir de Jerusalén. / Fue su prédica de hermandad, / de fe esperanza, y caridad; / y dijo: “El amor de los unos y los otros / hará la felicidad de todos vosotros”». Su conexión divina es a través del agua: «Supo el Señor que en Palestina / ya se impartía agua divina. / Y fue en aguas del Jordán / donde Jesús encontró a Juan». La siguiente conexión con lo divino es la aparición del Espíritu Santo en su representación zoomórfica de paloma: «Y en forma de paloma desde el cielo / bajó Dios hasta el suelo». Finalmente, el río se personifica manifestando el sentimiento de tristeza: «Siguió Jesús por la orilla del Jordán / llevando eternamente la memoria de Juan; / aun riega sus aguas por la arena / sintiendo el Santo Río muda pena, / y tras siglos ahora, la Santa ausencia llora...» (155).

En el poema titulado «Pinceles», los pinceles abren la puerta al sol, ya se ha mencionado anteriormente que el sol evoca lo divino y el poder con sus atributos auríferos e ígneos de luz y calor; este poder y calor alcanzado a través del arte por la metonimia de los pinceles implica un poder erótico sobre las relaciones carnales con las mujeres, ya sea que los pinceles gusten de ellas y por eso las retraten o que sea un acto mágico de posesión a través de la imagen, como se explicó en la introducción sobre las representaciones pictóricas de la antigüedad: «Me abrieron los pinceles / la puerta que va al sol, / las carnes de mujeres / gustaron mis pinceles / teñidos de arrebol,». Los pinceles poseen atributos animales como el tentáculo y naturales-arbóreos como el báculo; ambos elementos, como el pincel, poseen funciones fálicas como el pincel que abre la puerta y que gusta las carnes de mujeres: «y fueron cual tentáculo / salido de alma oscura; / sirviéronme de báculo / en viaje por natura». Finaliza el poema con una alusión a la vida del artista llena de alegrías y tristezas por medio de la metáfora de la flor: «Mas huir de la rutina / me ha dado flor y espina, / que aroma mi jornada / en púrpura empañada» (156).

En «Un rayo de ilusión» se compara la esperanza con el botón de una flor que no llega a desarrollarse «Al hombro fardo / de esperanzas lleno; / botón-promesa, / que no cuaja en flor;». La ilusión se representa por la luz de una estrella, con los mismos atributos que se le han dado al sol en otros textos, que salva al viajero de su desesperanza «La carga se aligera / al fulgor de una estrella / que irradia en promisión, / y enciende en el agobio / un rayo de ilusión» (158).

En «Oídos del mundo» se presenta por contraposición aquello que no es natural, que corresponde a la tecnología humana. A las torres se les personifica como «esqueletos de ruido», «Hombres de cien metros» y «oídos del mundo»; también se le atribuyen aspectos positivos como hospitalidad, unión de continentes y portavoz de mares: «Oídos del mundo, / esqueletos del ruido; / torres, hospitalidad / de vibraciones... / ¡Torres, / estación de ondas peregrinas, unión de continentes, / portavoz de los mares!». Aunque la descripción física parece negativa y monstruosa como «esqueletos del ruido y gigantes»

todos sus atributos son positivos dentro de una estética futurista en donde la guerra es responsabilidad de la humanidad, pero se enaltecen las máquinas y sus funciones: «Hombres de cien metros, / para soporte de la eterna / tragedia de la tierra, / hechos sin entrañas. / Torres solitarias, / auxilio de los náufragos, / sostén de los guerreros. / Torres de ondas y de chispas, / oídos del mundo, / esqueletos del ruido...» (162).

En «Los faros» se presenta nuevamente la síntesis entre hombre y tecnología. Es recurrente en Max Jiménez la metáfora de la humanidad como una barca que se enfrenta a las dificultades de la vida representadas por la naturaleza. El faro porta la luz y esperanza a la humanidad. Los faros también se representan como hombres nocturnos. Este poema es el único que parece experimentar un poco con la estructura gráfica del texto sin entrar en una propuesta más arriesgada como los caligramas de Apollinaire y Huidobro.

En «Dolía el perfume de algunas flores», las flores son utilizadas como coronas funerarias por la muerte de una «chiquilla». Al poeta le conmueve la contradicción del uso de algo hermoso como las flores y su aroma en una situación dolorosa como la muerte; las flores no alegran el ambiente, sino que duelen: «y en formas de coronas / dolían unas flores...» (166).

En «Del dolor», el poeta presenta una gradación geográfica y socioeconómica en donde el dolor se personifica como un visitante que no discrimina la condición económica. La naturaleza se encuentra más cercana a la humildad y al trabajador, a diferencia de los palacios señoriales y las casas lujosas: «Y en la pobre casa del valle y la montaña / donde el trabajo brinda lo que la tierra entraña, / de harapos vestido habitó el dolor; / inútil la humildad / del Santo Labrador» (179).

En «Llanto de estrellas» se describe el duelo y la tristeza por la muerte de un niño, las únicas representaciones de la naturaleza corresponden a la oscuridad de la noche en contraposición de lo blanco del ataúd y la presencia de las estrellas como un llanto:

«Blanco contraste, / de noche negra: / dos hombres llevan blanco ataúd. / Llovizna plata: / llanto de estrellas...» (187).

En «Pero...», el yo lírico intenta tranquilizar a su interlocutor ante la preocupación de una separación. Nuevamente la naturaleza se asocia a lo divino cuando en la respuesta se pretende aquietar la ansiedad mediante un lenguaje poético y metafísico en donde utiliza metáforas sobre la naturaleza para contraponer la luz y la oscuridad: «La muerte es separación sólo corporal, / y hemos de unirnos para siempre / cuando en la tierra es ya la noche / en el azul donde hace siempre claridad» (188).

En «Mis campanas», el poeta manifiesta sus sentimientos a partir de la metáfora del instrumento musical de las campanas. Las alusiones a la naturaleza simbolizan al horizonte como el porvenir; el deshojar y marchitar como un estado emocional que por medio de los colores relaciona el horizonte, con el otoño, la tristeza y el bronce «Y en el horizonte, / al gemir del ángelus / agonizan grises, / se deshojan rojos, / se marchitan oros». La tristeza se asocia a una especie de duelo con que repican las campanas en ceremonias religiosas. Una vez más, el poeta asocia al arte con el ámbito espiritual y religioso: «Cuando doblan sobrio / siento que la vida / pesa mucho, mucho / y al vibrar los bronces / el alma se inclina / bajo su oración» (190).

En el poema «En el café», se presenta una relación amorosa en la que el hombre sufre una enfermedad y la mujer recurre a la prostitución para ayudarlo económicamente por falta de ayuda social. Cuando el poeta se enfrenta a la realidad la descubre desagradable y utiliza los recursos poéticos para efectuar sus denuncias.

En «Mi escultura “el beso”» se presenta una descripción artística sobre la creación de una escultura. La única mención sobre la naturaleza ocurre por medio de la metáfora entre el beso y un remanso de una fuente, presentando al agua como un elemento que remite a lo erótico: «No sentirán las horas en su eterna corriente / porque un beso / es sin confín remanso que hace al agua la fuente» (200).

A continuación se enumeran los poemas que contienen una referencia directa sobre representaciones de la naturaleza, se presentarán sus títulos numerados según su orden de aparición en el poemario y su numeración de página: 1-«Mi jardín» (133), 2-«En verde paz se extiende la llanura...» (134), 3-«Gris» (135-136), 4-«Paño de lágrimas» (137), 5-«Un día gris de reposo» (138), 6-«He quedado sin ramas...» (139), 7-«Las hormigas» (140-141), 9-«La marimba» (143-144), 10-«Los dos bueyes» (145), 11-«Mi isla» (146), 12-«De otoño» (147), 14-«¿Mis esperanzas?» (150), «15-«Pensando con la fuente (151)», «16-Pobre planeta»(152), 21-«La luna» (159), 22-«A orillas del Sena»(160), 25-«Renovación»(163-164), 28-«Golfo de Nicoya» (167-168), 29-«El pueblo» (169), 30-«Amanecer» (170-171), 32-«Amanecer en el Golfo (Golfo de Nicoya)» (173-174), 34-«En ritmo quisiera» (176), 35-«Tres» (177), 36-«La vaca» (178), 38-«Llama que se apaga» (180), 40-«Constelaciones» (182), 41-«Como el arpa» (183), 42-«Playeras» (184), 43-«La chicharra» (185), 50-«Al presbítero A. H. Palláis» (194), 51-«Fontainebleau» (195-197), 52-«Un tango» (198-199) y 54-«El sol se hizo de oro» (201). Seguidamente se expondrá un breve análisis respecto a las formas de representación de la naturaleza en los textos que poseen una relación temática a esta investigación.

El poemario se abre con «Mi jardín», donde el poeta se refiere a un espacio mágico donde habita el arte. La influencia modernista es evidente con la referencia a la sensualidad, la belleza y la devoción. En este jardín habitan una serie de autores y manifestaciones artísticas. Menciona su influencia del siglo de oro español por medio de autores como Luis de Góngora y Fray Luis de León. La representación de la naturaleza se vuelve significativa cuando se refiere a un autor específico procedente del trópico en este universo artístico de tradición literaria por medio de una planta y su obra que florece: «Veréis ahí una palmera, / que habita tierra tropical, / veréis que allí una sementera, / florece eterno su “Automnal”» (133). Esta podría ser una alusión al poeta Rubén Darío, al referirse a su obra titulada «Automnal». En este caso, el poeta presenta sus principales influencias literarias. En cuanto a la estructura, el poeta utiliza cuartetos endecasílabos

con una estructura de rima consonante ABAB en la mayor parte del texto. De este poema se extraen los ideosemas «*jardín-creación-propiedad vs naturaleza-salvaje-indómita*» «*naturaleza tropical vs entorno europeo*».

En el poema «En verde paz se extiende la llanura...», se describe una llanura idílica, natural, en «verde paz» que se contrapone al segundo cuarteto donde se describe la llegada de «férreas torres», las cuales invaden y cambian el paisaje «del campo se levantan» trayendo con ellas la comunicación: «que por ondas se llegan palpitantes / en acero hecho encajes que levantan torres». La tercera estrofa describe un paisaje donde comienzan a integrarse lo natural con lo artificial: «La cordillera se eleva en ritmo azul / y una torre parece que señala una estrella». Seguidamente el hablante lírico plantea la duda «acaso un mensaje recibiremos de ella / recorriendo los velos de la existencia azul» dejando al descubierto la fascinación de los logros alcanzados por la tecnología humana y los avances realizados en Costa Rica²⁴. El último cuarteto realiza una descripción paisajista que integra lo moderno y lo natural con expectante admiración y positivismo: «Ajenos los rebaños al arco de colores / y a las voces no vistas de las torres, / pastan yerba que les da vida / por la luz de la tarde en púrpura teñida.» Es la intervención del hombre sobre la naturaleza con su tecnología que cambia el paisaje natural, pero con el propósito de comunicarse, no genera daño alguno al medio ambiente y el poeta asimila de forma positiva la integración de la tecnología amigable con el paisaje natural. Una descripción de la luz y los colores producen un efecto de afán impresionista en el paisaje. En este poema se presenta el ideosema «*naturaleza vs tecnología*».

En «Gris», se describe el pasar de «el día gris / por el gris del alma mía...» del yo lírico y se compara con el agua «Cual camina / lentamente / por la selva / oscura y fría». El gris del paisaje procede de los días y sentimientos sombríos «melancólico y sombrío», «Días tristes» y «marchitados». Estas descripciones se asocian con algunas

²⁴ El 24 de diciembre de 1927 se realizó la primera transmisión radial de onda larga en Costa Rica gracias a la labor de Amando Céspedes Marín. La emisión fue captada hasta Nueva Zelanda. Tovar, Enrique. «Cronología de la radiodifusión en Costa Rica». *Primera Plana. Colegio de Periodistas y Profesionales en Ciencias de la Comunicación Colectiva de Costa Rica*.

representaciones del romanticismo: «Ni una flor / que desentone / con el tono / del día gris». El jardín modernista que ha sido descrito desde el primer poema funciona como una metáfora de la vida y su estado anímico: «Sólo flores / marchitadas / nacen hoy / en mi jardín, / y el rocío / prende llanto, / llanto amargo / en la flor / melancolía / que ha brotado en mi jardín...» (136). En este poema se desarrolla el ideosema «*jardín representación de lo personal vs naturaleza salvaje exterior*».

En «Paño de lágrimas» la naturaleza climática adquiere rasgos humanos, específicamente la lluvia, que se representa como la acción del llanto y el suelo como un paño de lágrimas «No es en lluvia, es en llanto / que los cielos al valle están regando» (137). Nuevamente, desde la perspectiva del yo lírico se le atribuyen sus sentimientos de melancolía al paisaje. Estos sentimientos se ven afectados también por la apreciación de un detalle o pasaje hermoso en la naturaleza.

En «Un día gris de reposo» se describe la calma de un paisaje oscuro y tranquilo que se ve interrumpido por presencia de un arco iris que capta la atención del poeta. «Un descansar de los ganados / en el lecho que les brinda / el verde prado, / un paisaje tranquilo / que parece como sombras / evocadas del pasado. / Sólo un rayo de luz pura / que se torna en arco iris / al filtrarse por las nubes / y deshoja en la llanura de siete flores de colores...» (138). En estos poemas se muestra el ideosema «*paisaje arte vs artista espectador*».

Algunas veces la captación consiste en una proyección emocional del poeta retratando su entorno y en otras ocasiones es el poeta el que se confunde entre los elementos naturales atribuyéndose sus características para describir sus sentimientos.

En el caso del poema «He quedado sin ramas...» el yo-lírico se compara con un árbol lesionado después del paso de un huracán: «He quedado sin ramas, / he quedado como un árbol / que arrecia el huracán». Es interesante el uso del término «arrecia», dado que es el único elemento que parece fortalecer al yo-lírico en medio de los agravios a los que se ve sometido. «Cual hueco de la tierra / que no infunde terror, / cual cráter

apagado / de histórico volcán». El poema se centra en su sufrimiento y la pérdida de esperanza del yo lírico: «Cual mástil sin las velas / desnudo de esperanzas: / de osadas carabelas / mástil sin velas blancas. / Cual tronco ya sin brazos / cual árbol sin sus gestos / que azota el vendaval» (139). En este poema se muestra el ideosema «*hombre-árbol vs clima-vida*», la metáfora de la naturaleza se presenta como una extensión del ser humano y el entorno climático corresponde a los obstáculos, problemas y emociones.

En «Las hormigas», Jiménez utiliza técnicas de una estética vanguardista más osada: «Tres mil trescientos treinta y tres / orden numérico que viaja en tres. / Negra infinita sucesión / de uno, otro y otro tres; / larga y movable peregrinación / que traga viejas raíces de un ciprés». La insistencia del uso del número 3 podría referirse a estructura física de los insectos en las porciones que son perceptibles a simple vista: cabeza, mesosoma y gáster. Por otra parte, el «orden numérico que viaja en tres» puede referirse también a sus patas dispuestas en grupos de tres a cada lado. El yo-lírico compara la conducta de los insectos con la penitencia de la pasión cristiana «parece cada hormiga / nacida hija de Dios: / cual iba por el Gólgota / el mismo redentor». Desde esta perspectiva se constituye una primera aproximación a la temática que desarrollaría más adelante en *El domador de pulgas* (1936). Posteriormente, el poeta pasa de una comparación cristiana a una reflexión teosófica sobre la reencarnación: «Acaso las hormigas / tras las reencarnaciones / serán la más brillante / de las generaciones / por ese su perpetuo / afán de laborar / O acaso castigadas / por haber sido ociosas, / por siempre condenadas / a eterno trabajar» (140-141). En este poema se presenta el ideosema «*naturaleza-sufrimiento-redención-divina vs humanidad-agresora-castigo-terrenal*».

En el poema «La marimba» el poeta describe la ejecución musical de la guitarra y la marimba uniendo su procedencia geográfica con una identidad cultural «al son Caribe asiste Iberia / y la guitarra en indo-hispania / se ha hermanado al grito exótico / de la marimba hija del trópico» (143). La música asciende al cielo asociando su carácter a lo sublime. Aunque la música podría describirse alegre, para el poeta siempre conlleva

sentimientos de tristeza «Rozan las nubes altivas palmas / y sube a ellas cálido el son; / los primitivos elevan danzas, / de cadenciosa y lenta emoción. / ...y en música de marimba / parece el cielo que vibra, / siempre al compás de la guitarra / que tristes notas desgarran...» (144). Este poema, con rasgos rítmicos y alusiones musicales, presenta una correspondencia con las tendencias estéticas que surgieron en la década de los treinta en torno a las Antillas con exponentes como Nicolás Guillén y la llamada «poesía negra». En este poema se presenta el ideosema «*arte tropical exótico primitivo vs arte ibérico moderno presente*».

El poema titulado «Los dos bueyes», desarrolla una de las temáticas fundamentales de las obras seleccionadas en el corpus de esta investigación que consiste en la atención del escritor a la fragilidad y destrucción de la fauna, ya sea salvaje o doméstica para el beneficio humano. Los bueyes no se muestran como herramientas para el progreso de la modernidad, sino como seres que padecen a causa de invenciones humanas por medio de las leyes políticas que involucran el desarrollo socioeconómico «víctimas de las leyes / los cuerpos extenuados, / lamiéndose, dos bueyes». Los primeros signos de padecimiento son descritos desde la imposición del yugo como artefacto humano para la dominación y la opresión despiadada. «Descarnadas las frentes / por el peso del yugo, / raída la osamenta / por el peso del verdugo». El ser humano es representado como un verdugo por medio de la metonimia del yugo. Esta imagen contrarresta la construcción del imaginario costarricense de campesino labriego y humilde que trabaja de manera armoniosa con la ayuda de sus bueyes, cuestionando la idea de la «supremacía humana» con el derecho de hacer uso y abuso de otras especies de la flora y la fauna.

En el tercer cuarteto se describe la acción consciente de los animales para sanar sus heridas de forma recíproca «Tribútanse caricias, / alivio del destino, / lamiéndose dos bueyes / que están en el camino». La vida de los bueyes se metaforiza con una luz extinta de las estrellas para elevarlos a un ámbito celestial «Son astros apagados / Sus ojos entornados; / estrellas ya sin luz». La última estrofa reitera la imagen de lamerse

mutuamente como una acción que despierta del recuerdo. Como personajes centrales en el texto, los bueyes son descritos como «víctimas» y la acción de sanar es descrita como autoconciencia del sujeto agredido que revive su agresión en el proceso de sanación. «Y al recordar de penas / las llagas de la frente / se lamen mansamente...» (145). Aunque no se sugiera claramente una acción emancipadora o protectora hacia los animales, se percibe un acompañamiento en el dolor por medio de la descripción y la denuncia del maltrato. El agresor se deduce claramente por la metonimia del yugo, como el hombre consiente de la utilización del ganado para el trabajo. En este poema se presenta el ideosema «*trabajo castigo cruel vs descanso recompensa compasiva*».

El poema presenta una denuncia sobre el maltrato hacia los bueyes que representan un símbolo del trabajo y el progreso en la sociedad costarricense como una metáfora de la explotación natural que sufre la fauna por la conducta humana. Desde la descripción sensible del poeta, el asignar como centro temático al maltrato animal manifiesta una preocupación por el entorno. Esta postura emplea el sentimentalismo y la descripción valorativa como recurso para introducir en el lector el tema de un maltrato desmedido en el uso de los animales para el trabajo y la economía. Para la época es temprano afirmar algún tipo de denuncia reivindicativa, pero sí es claro apreciar una inconformidad respecto a la situación descrita y sus resultados inmediatos.

En «Mi isla», el yo lírico vuelve a referirse a sí mismo por medio de la metáfora de un barco, esta metáfora puede estar asociada a la tradición del romanticismo del ser humano que se enfrenta a la tempestad del clima y el mar, como en Moby Dick, los relatos de piratas y conquistadores; al deseo cosmopolita de viajar a través del mundo como lo representa en su obra *Unos fantoches* o asociado a los relatos de viajeros del siglo XIX y principios del XX. En este poema en particular el destino es desconocido y se asocia a una isla como un espacio de abstracción y soledad «No me importa la tierra a que el azar me lleve, / la isla a donde llegue será la isla Fortuna».

La naturaleza en este caso representa los objetivos en la vida «Sin esperar natura que prenderme en las sienas, / un árbol y una fuente: a mi ambición rehenes», el árbol es uno de los símbolos con más significados; entre los más importantes se encuentra su relación con la sabiduría y la interconexión entre el plano del inframundo, el terrestre y el plano celestial. En pocas palabras, el árbol²⁵ se asocia al conocimiento, a la vida, a la regeneración, la protección y los tres planos de la vida terrenal, la muerte y la trascendencia celestial. Por otra parte, la fuente²⁶ simboliza la vida, la renovación, la juventud, la pureza, el alma y la energía espiritual. La suerte y el azar permitirán un viaje agradable por la vida hacia la paz y el contento de «la isla» que representa la introspección y un estado de plenitud «Y brújula de suerte, hará el camino breve, / a la paz y al contento de mi isla Fortuna...» (146).

En «De otoño», se presenta a los jaúles como un árbol proveniente de tierras lejanas que a partir de su apariencia física se le atribuyen una serie de representaciones humanas «El jaular se ha vestido de otoño, / sus hojas marchitas se van con los ríos, / vestigios de alguna ascendencia, / que transmite a los jaules²⁷, / en su savia, herencia / de hermanos lejanos / que azotan los fríos». Esta primera representación del jaúl dista mucho de la posterior novela «El jaúl» (1937). En este poema, el jaúl, mediante su transformación otoñal, se reviste de oro «¿Acaso es orgullo de árboles, / y de oro se visten / al quedar desnudos / los altivos jaules...?». El jaúl no se presenta de forma negativa en esta ocasión; se asocia al oro que a su vez es considerado como un elemento de investidura para los líderes y reyes por relacionarse a lo divino, ígneo y solar. «¿Tal vez de sus hojas / simula hacer llamas / que ofrenda a los ríos / en pago a sus aguas...? / El jaular en su túnica de oro / desprende a las aguas / mensajes de otoño, / aquí en esta tierra / que se baña en sol» (147). En este poema se presenta una relación

²⁵ Vid. *Árbol*, def. *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevallier y Alain Gheerbrant, 1986.

²⁶ Vid. *Fuente*, def. *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevallier y Alain Gheerbrant, 1986.

²⁷ En este documento se respetan las normas de acentuación que determinan la escritura correcta de la voz *jaúl* con su acento gráfico y se transcriben, en todo el documento, las citas según su grafía de origen.

positiva entre el jaúl «ascendencia de hermanos lejanos que azotan los fríos» y su entorno actual; sin embargo, es posible encontrar un conjunto de rasgos alusivos al origen europeo como «túnica de oro, hacer llamas, ofrenda y pago» como una referencia a la conquista española. De este poema se muestra el ideosema «*sol tropical vs jaúl ibérico*».

En el poema «¿Mis esperanzas?», el paso del tiempo se representa en el progreso del pueblo y el pasado se asocia a lo estático del mar y los árboles: «Era de ojos azules, / profundo azul del mar. / Diez años han pasado / por el mismo lugar. / El mismo viejo árbol, / el mismo viejo mar». Existe un conflicto para el yo-lírico entre la nostalgia, la esperanza, el progreso y el paso del tiempo: «(La vista se pierde / en el azul del mar) / Diez años han pasado; / no anidó mi esperanza, / errante aún está. / Ojos grandes azules, / ya no azul del mar...» (150). En este poema se presenta el ideosema «*pasado conocido nostalgia vs futuro incertidumbre progreso*».

En «Pensando con la fuente», se relaciona la inspiración artística con la metáfora de la fuente «Me he quedado pensando / pensando con la fuente: / agua de fuente oscura que estalla en pedrería...» La inspiración fluye y se perfecciona a través del dolor y la tristeza desde una «fuente oscura» que se torna en un conjunto de piedras preciosas que simbolizan la metáfora de las lágrimas. «La fuente de palabras se estrecha bajo un ritmo / y tórnense diamantes / que caen como lágrimas...» (151).

En «Pobre planeta», el yo-lírico se identifica con el planeta por la tristeza que produce la oscuridad durante las noches por la ausencia de la luz del sol «Fantasma en las tinieblas / por un lado es la luna / por el otro costado / del Creador, una uña. / ¡Pobre planeta! / Un cuerpo ya sin alma... / que no siente la luz / en que lo baña el Sol» (152).

En «La luna» humaniza al satélite y a las estrellas con atributos tradicionalmente femeninos y eróticos. Estos atributos son positivos desde la estética y la moral tradicional del arte y las culturas antiguas. Se asocia a aspectos como la belleza, la castidad, la

juventud y la purificación. «La luna / está desnuda / bañándose en el mar. / Cada ola / deshoja / una flor. / Las estrellas / son doncellas / con temblor de castidad» (159).

En «A orillas del Sena» logra realizar una mezcla equilibrada entre la naturaleza y la ciudad; las descripciones son de carácter estético, pero aun predomina el carácter dañino de la humanidad sobre el entorno. La intervención humana produce un tono tenebroso en la naturaleza: «Luces de sangre vienen al Sena, / rojos que tiñen la obscuridad, / viejos faroles que riegan pena / sobre cristal serenidad. / Soplos humanos / que en cabellera siembran desorden: / pasan silbando vientos lejanos / que tiernas hojas del árbol rompen». La humanidad sufre un castigo por su tecnología y su afán de progreso. En el tercer cuarteto se presenta la misma descripción que Jiménez utilizó en *Unos fantoches* «Son ambiciones las chimeneas: / dedos que al mundo salir parecen, / y en gesto recto dictan tareas, / justo castigo que hombres merecen». Finalmente se describe el atardecer como un ramo de flores que se marchitan; una representación de algo natural sobre otro fenómeno natural. En este poema se presenta el ideosema «*naturaleza vulnerable vs humanidad destructiva*».

El poema «Renovación» inicia con la mención de una frase de José Enrique Rodó que opina que la inspiración surge de la renovación. El yo-lírico plantea una metáfora de la personalidad como un árbol que soporta el cambio de las estaciones: «Hacer que por el alma / circule el rudo invierno; / que con la primavera / brote la vida nueva, / y que al hacerse otoño / de nuevo descubra / el viejo árbol ese / de la personalidad». Al pasar los periodos difíciles se presenta la renovación como la primavera «Que tras los crudos fríos / de las vacilaciones, / se muestren los retoños / de la renovación» y cierra la construcción con el tópico *vita-flumen* de la vida como un río que fluye: «¡Que cada primavera / sea un brote de hojas nuevas, / y hacer que la corriente / perpetua de la vida / sea como las aguas / que van con el torrente / cambiando eternamente!» (163). En este poema se presenta el ideosema «*permanencia vs renovación*».

En «Golfo de Nicoya», se presenta una descripción poética del paisaje. Se utiliza una vez más la imagen de sangre sobre el agua como una metáfora del color rojizo que produce, en este caso, el atardecer.

En «El pueblo», inicia con la descripción física de las casas y a diferencia de lo que remite el título se traslada a través del golfo los barcos y por reflejo el mar a una descripción astronómica. «LOS BARCOS²⁸ / Sin voluntad cetáceos / que el mar mueve a capricho / No sé si los pastores / de la vieja Caldea / constelaron sus luces / con los claros de estrellas / en el azul del mar». Posteriormente realiza una serie de menciones respecto a algunas estrellas como Orión, Rigel y Betelgeuse.

En «Amanecer», la descripción del paisaje resulta una apreciación espiritual y artística de la alborada. Las imágenes empleadas por el autor se relacionan entre sí por el simbolismo espiritual y estético de la luz. «Un claro tras la sierra / del fondo de la tierra: / en rosicler alumbra / del sur la cruz, / en pálida penumbra, / es vida de ultratumba / que se desmaya en luz». Los símbolos recurrentes de la luz, la sangre, la comunión y la ultratumba representan una visión regional de lo espiritual, específicamente un sincretismo religioso cristiano visto desde la tradición cultural latinoamericana. La Tierra humanizada abre su boca para recibir la comunión que se representa como el sol: «Sagrado inmenso disco / asoma tras un risco: del Golfo abierta boca / eleva una oración, rompiente entre la roca, a los cielos invoca / el sol en comunión». El último componente que relaciona divinidad, naturaleza y arte es perceptible en los últimos versos: «Del Sol y la pupila / maltrata la retina: / cual pálida mejilla / que torna a su color, / toda la tierra brilla, / las aguas en la orilla / estallan en rubor. / De lleno en la bahía / alumbra un nuevo día» (171). El poema «Amanecer en el Golfo (Golfo de Nicoya)» presenta una serie de referencias a la naturaleza con un afán más experimental de técnicas vanguardistas de

²⁸ Se respetan las normas ortográficas que determinan la escritura correcta y se transcriben las citas según su grafía de origen, como corresponde en este caso con el uso de las mayúsculas por parte del autor.

influencia plástica, como el cubismo, en la escritura: «Arquitectónico, / geométrico, / volar triángulo de pájaros, / redivivo pitagórico / reencarnado en albatros» (173-174).

El poema «En ritmo quisiera» vuelve a tratar el tópico literario de *vita-flumen* sobre interpretar la vida como un río que fluye y adiciona el deseo del poeta por captar y fijar a través de los versos sus experiencias de la vida «Mas la vida / es cual agua que llevan los ríos: / que pasa, que pasa / volando, volando; / no puedo siquiera / fijarla un instante, / porque va pasando, / pasando, pasando...» (176).

En «Tres» se vuelven a retratar el dolor, la pena y las víctimas a través de la naturaleza «El dolor es un árbol; / su pena, una rama; / ellas, tres pajarillos» (177).

En «La vaca» se describe el dolor de unos animales indefensos ante la tragedia del sufrimiento y la muerte natural: «Cayó junto al río enferma la vaca; / por hambre, por flaca, / se muere la vaca. / Con tierno balido / el moro hace eco / a cada bramido». El yo lírico no humaniza a los animales en el poema, sino que desde su posición humana comprende y se sensibiliza con el dolor de otras especies ante la tragedia natural «Se hizo noche oscura / al lado del río, / donde está la vaca. / Con la nueva vida de un nuevo día / alargando el cuello / se murió la vaca. / Se apagó el bramido; / del moto ya sólo / se oye un quejido...» (178).

En «Llama que se apaga», se presenta una reflexión existencial sobre la fragilidad de la vida por medio de una serie de metáforas. La metáfora se desarrolla en cuatro elementos: llama, viento, cristal y agua; tres elementos naturales y uno elaborado por el ser humano. El elemento del fuego se representa por una llama que puede ser apagada fácilmente: «La vida es llama / que se apaga / al más leve soplo de la adversidad». La imagen de la fragilidad de la vida como una llama continúa elaborándose, pero se centra en el poder del viento para apagar la llama: «El más leve viento / la llama conmueve / y si sopla recio la llama se muere». La vida es «una llama» asociada por las cualidades de luz y calor. El viento son las adversidades de la vida. Del fuego y el viento se produce el cristal, el sonido producido por la vibración del cristal hace que estalle: «La vida es cristal

/ que su canto apaga: / si de ella abusamos, en trizas estalla;» La realización de acciones que excedan los límites, en este caso «abusar del canto», producen el final de la vida: estallar en trizas. Finalmente, el agua también se asocia a la vida y en este último caso el vaso contiene el agua que se derrama: «es a los bordes vaso / que se llena de agua / que al más leve roce el agua derrama» (180).

En «Constelaciones» se representa la humanidad como una búsqueda de amor y conciencia. La naturaleza se representa como una metáfora que plantea obtener la esperanza del dolor y tras la tragedia surge el optimismo de la alegría «Y, como el rosal que da espina y flor, / germinar de esperanza todo dolor» (182). Sugiere que la esperanza, el amor y la ciencia deben servir cotidianamente a la humanidad y finaliza presentando el aspecto espiritual por medio de la luz y el sacrificio de la crucifixión según la tradición cristiana.

En «Como el arpa», se muestra la metáfora del alma como un instrumento musical del arpa asociado históricamente al placer y a lo divino. El arpa se deja a voluntad del viento para que vibre sus cuerdas. Nuevamente el viento representa la vida y el alma a la humanidad. Los colores de las flores y el arcoíris se asocian a un ámbito divino de la creación de dios de la naturaleza y del ser humano como creador de arte: «Matizarse de los siete colores, / como hacen las flores. / Hacer la vida un prisma / en la creación. Puliendo pasarse / las formas del arte, / y llenar la vida / de pasión». Finalmente utiliza la representación de las aves como símbolo de la libertad y el azar. «Ser como las aves / en sus vuelos suaves, / dejarse al capricho / ser sin dirección» (183).

En «Playeras», se presentan elementos de la naturaleza para elaborar una descripción impresionista que fusiona el paisaje, la música y la luz: «¡Esa música tiene de ola / que estalla en luz! / Tiene esa suave monotonía / del agua azul... / Esa tarde en música / crepúsculo es de vibración». El poeta tropicaliza la técnica del impresionismo; lo reviste de musicalidad y de elementos americanos que se acercan más a una transición entre el modernismo y a la técnica rítmica, musical y descriptiva de la poesía negra de

Nicolás Guillén: «Aguas describen que van y vienen, / suave caricia, / mano que corre sobre la arena. / Ribete blanco / entre mar y tierra; / diadema de blancas flores, / que el mar envía / a la tierra negra / por cada ola desde su azul...» (184).

En «La chicharra», se experimenta libremente con la musicalidad y el ritmo por medio de técnicas más novedosas y vanguardistas: «Luna / mansedumbre de laguna; / ahora / la luna llora, / la enjuga / una nube en fuga. / La chicharra: / ra, ra ra ra...». En su experimentación fusiona distintas técnicas, corrientes y elementos, algunos más cercanos a lo oscuro del romanticismo y otros más cercanos a imágenes impresionistas: «Conmigo, / naranjo amigo, / tesoro, / su fruto de oro. / La chicharra: / ra, ra... / Árboles, / gigantes negros / de niños ogros, / fantasmas / que habitan plantas. / La chicharra: / ra... ra... ra... ra...» (185).

En el poema titulado «Al presbítero A. H. Palláis» se realiza una apología del libro *Bello Tono Menor*. «En el libro se han grabado / la fe, esperanza y caridad / hojas escritas de un árbol verdecido / en fértil terreno de la prodigalidad». Utiliza la representación de la naturaleza al comparar la obra con un árbol como recurso simbólico de conexión entre lo terrenal y lo celestial «Se trata simplemente de, / de un libro escrito en claro azul del cielo, / en el que las palabras levantan albo vuelo» (194). Se presenta el ideosema: «naturaleza conexión espiritual *versus* modernidad desconexión humana».

En «Fontainebleau», se describe un profundo lamento por el palacio real de Fontainebleau al considerarse que ha caído en abandono y decadencia después de haber representado anteriormente la imagen de poderío de la realeza francesa: «¡Que lejos ha quedado / del noble poderío! / No ocultan ya las rejas / románticas parejas... / ¡Oh, cuánto se ha estropeado / el lánguido château! / ¡Oh cuánto se ha vejado / el gran Fontainebleau!» (197). La representación de la naturaleza procede de los símbolos de la tradición modernista: «Los amos del gran lago / de aristocracia esencia. / ¡Oh, cisnes! / ¡Oh, caprichos de mago! / Decís sin reverencia / que mientras haya cisnes / habrá nobles de herencia, / y en toda su entereza / existirá nobleza» (196).

En «Un tango», las representaciones de la naturaleza muestran imágenes surrealistas de formas y colores naturales sobre algunos aspectos físicos del cuerpo o de la conducta humana, por ejemplo, la comparación del humo del cigarro con la forma de un coral, el fango con la falta de suerte, la inconsciencia que se manifiesta por medio de las pupilas dilatadas como un lago de aguas grises estancadas y un campo de sauces con las pestañas del ojo: «Son de lago la existencia / las pupilas dilatadas: / aguas grises estancadas / sobre un campo de inconsciencia; / y cual sauces que ocultaran / el tesoro de la fuente, / las pestañas se prolongan, y se juntan, / sobre la pupila ardiente» (198-199). De los poemas anteriores se presenta el ideosema: «*estética modernista en decadencia versus estética vanguardista en apogeo*».

En «El sol se hizo de oro», se representa la naturaleza como la descripción de un paisaje desde la contemplación del poeta, a través de metáforas sencillas que parecen obedecer más a la rima que al contenido. El sol se asocia a cualidades divinas por elementos como el oro y la luz: «El sol se hizo de oro / para alumbrar la cumbre; / su luz es noble lloro / que riega mansedumbre / sobre la muchedumbre» (201).

Campo morfológico y lectura sociocrítica de *Gleba*

En *Gleba* se presenta un campo morfogenético que se compone de elementos que contraponen la representación de lo europeo como lo moderno y tecnológico en contraposición de lo tropical como lo natural y salvaje. También se potencian los rasgos asociados al arte y la naturaleza como una creación divina. El ser humano representa la fragilidad ante un entorno poderoso, se distancia de su conexión espiritual y sufre el castigo divino para retornar al pasado idílico. El pasado es conocido y el futuro representa la incertidumbre, situación que enfrenta al individuo en una duda existencial entre la permanencia y la renovación de conductas.

2.5. Representación de la naturaleza en *Sonaja*

Max Jiménez publica su segunda obra poética fuera de Costa Rica. El cambio de ambiente genera un impacto estético en su apreciación y representación de la naturaleza: «En 1930 publica en Madrid *Sonaja*, treinta poemas que evocan la patria desde la lejanía espacial y temporal. A partir de ahora, los viajes y las experiencias de la ausencia física y los paisajes interiores que con ella germinan, se hacen cada vez más frecuentes» (Monge, *El vértigo* 24). En *Gleba*, la tristeza y el dolor se simbolizan en la imagen de un pozo, la lluvia o el mar; también se identifica el sufrimiento de los bueyes por el maltrato físico. Los avances tecnológicos de la humanidad como las ciudades, las antenas de comunicación y los faros no se representaban de una forma extremadamente negativa. En el caso de *Sonaja* se presenta un cambio significativo:

No son pocas las ocasiones en que el poeta señala el ultraje de habitar las ciudades modernas, donde la luz y el ruido confunden, con los artificios del progreso, la verdad y la impostura; y así, el mundo deja de ser un paisaje abierto, para convertirse en un túnel por donde transitan, a tientas y en silencio, los habientes despojados de amor (Monge, *El vértigo* 25).

El libro inicia con un epígrafe de Rémy de Gourmont: «*On peut ne pas bien comprendre et cependant être ému*». Esta frase podría traducirse como: «Puede que no comprendamos completamente y sin embargo nos conmovamos». Posiblemente, el autor se refiere al lenguaje universal de los sentimientos, este epígrafe resume el sentimiento del extranjero que en un entorno nuevo e incomprensible en muchos aspectos encuentra puntos de afinidad a partir de sus emociones. En el poemario *Sonaja*, de 32 poemas, 14 de ellos centran sus figuras retóricas o el tema central en representaciones de la naturaleza; 13 poemas no centran sus temas de forma directa en la naturaleza, aunque sí utilizan recursos o cuentan con pocas referencias a lo natural y solamente 5 no contienen ninguna referencia a la naturaleza.

Seguidamente, se presentarán aquellos poemas que no contienen una referencia significativa sobre la naturaleza, numerados según su orden de aparición en el poemario, con el título respectivo y su numeración de página: 5-«I-D-U» (216), 12-«Hoy 2» (225), 16-«Pobre corazón» (229), 24-«Carboncillos» (237-238) y 25-«Entonces» (239).

Estos textos presentan las siguientes temáticas: el poema titulado «I-D-U» es un juego simbólico entre la grafía de algunas letras mayúsculas y minúsculas y sus posibles significados desde la subjetividad del poeta. En el poema «Hoy 2» se presentan una serie de imágenes sobre la celebración del 2 de noviembre por el día de los muertos. El poema «Pobre corazón» no presenta ninguna referencia sobre la naturaleza, solo presenta un juego de onomatopeyas. En el poema «Carboncillos» se desarrolla una descripción vanguardista del jazz como frenesí, desde la tradición del poema negro que elogian la tradición cultural negra y sus manifestaciones artísticas a través del jazz. No muestra referencias significativas sobre la naturaleza y el poema «Entonces» no contiene referencias a la naturaleza.

En este apartado se presentarán los poemas que no centran sus temas de forma directa en la naturaleza, aunque sí utilizan recursos o cuentan con pocas referencias a lo natural: 2-«España» (210-212), 3-«Sonaja» (213-214), 4-«Viejo cacharro» (215), 7-«Navideña» (219), 8-«Calendario» (220), 9-«Cámara lenta» (221), 10-«Mi amiga la campana» (222-223), 18-«De otoño» (231), 22-«Del baile» (235), 23-«Mis males» (236), 28-«Dolor» (243), 29-«Sagrado Corazón» (244) y 32-«Florequilla» (247-249). En estos textos se muestran las siguientes representaciones:

En «España», el poeta realiza una oda a la cultura española iniciando con la realeza, sus mujeres, su música, la religión y el arte. Todos estos elementos construyen un campo semántico relacionado a la idea del legado cultural. Seguidamente, el yo-lírico recuerda el hecho histórico de la conquista del territorio americano y el mestizaje para identificarse dentro de esa tradición histórica de la nación española: «Ya la cadena mía / regresa del gran viaje, / yo el último eslabón». El retorno de la búsqueda identitaria se realiza a través

de la imagen del agua. Como ya se había estudiado anteriormente, Jiménez utiliza el símbolo del agua y la espuma para referirse a la fecundación; en este caso, seguir la estela en el mar implica completar el rastro de su identidad buscando rasgos culturales de sus ancestros de un continente a otro: «Con alma y con idioma / relamido de indio / regreso por tu estela, que tantas injusticias / no han podido borrar» (212).

Finalmente, se identifica con el rasgo de «afán de conquista» heredado de España y personifica a la patria como una abuela a la que solicita regazo y arrullo maternal: «Por afán de conquista / que de ti heredamos, / y que allá en nuestro Istmo / no podemos llenar, / abuela / regazo yo te pido / y arrullo maternal...» (212). En este poema se percibe la relación directa entre naturaleza e identidad en las representaciones artísticas de Max Jiménez. Del poema anterior se extrae el ideosema: «*identidad europea versus identidad prehispánica*».

En el poema «Sonaja» se presenta un ambiente oriental. Las danzas, símbolos y referencias a animales representan un acto artístico, de tipo circense o callejero gitano. Los recursos de las representaciones animales se centran los rasgos del baile del vientre con movimientos y gestos de serpiente por parte de la bailarina: «La bailarina hace una sierpe de cada brazo. / La verdadera vidria los ojos, / vibra la lengua / se hace espirales en su prisión» (214).

En «Viejo cacharro» el autor presenta una descripción de ser humano a través de la metáfora de un «viejo cacharro» como un recipiente maltrecho y decorado de liquen con apariencia antigua «Estoy viejo por dentro, como un viejo cacharro, / expuesto o la intemperie, de liquen patinado²⁹; / un ya viejo cacharro de balcón enrejado;». El cacharro adquiere valor y belleza porque contiene una flor en su interior: «y manos que usan alma, hacen joya del jarro, / porque una flor habita en el viejo cacharro» (215).

²⁹ Se respetan las normas ortográficas que determinan la escritura correcta y se transcriben las citas según su grafía de origen, como corresponde en este caso con el uso de las mayúsculas por parte del autor.

En «Navideña» se asocia el frío y la oscuridad de la época navideña con la muerte «Le falta día a mi día / y hace frío, / mi esqueleto su alegría / baila en blanco escalofrío». Posteriormente contrapone el espíritu de las tradiciones navideñas desde una perspectiva social donde la gente pobre muere por causa del frío: «Y en las calles una voz / implora a Dios, / mas el frío es sacra hoz: / blanco viaje a él de dos» (219).

En el poema «Calendario» se representa el tópico literario de *Fugit irreparabile tempus* por medio de una flor que se deshoja y un calendario que representa la parca: «Calendario margarita de la muerte; sí, no, de nuestra suerte. / Calendario, lapidario / viejo osario / de la muerte».

En el poema «Cámara lenta» se destaca la importancia del asombro y el interés estético que produce del cine en el autor: «Y se hizo recambio de estrellas / en el cinematógrafo del horizonte. / Pasó un cortejo fúnebre / con su muerto en eterno **ralentir...** / Yankilandia palpitaba / con un corazón de **slow-motion**». La naturaleza representa la expectación de la juventud: «Y bajo un árbol de invierno / bocas de primavera se juntaban / sintiendo lo eterno en eterna lentitud...» (221).

En «Mi amiga la campana» se describe la vibración de la onda sonora de la campana como una hoja que cae en el lago: «Círculos concéntricos / su canto por la aurora; / es hoja que en el lago / se arroja y desaloja / en deshacerse vago, / en deshacerse vago...» (222). En «De otoño» se menciona a la niebla y a las flores sin otorgarles un mayor sentido en el texto.

En «Del baile» se plantea una nostalgia erótica que genera una transformación física en el yo lírico. Los rasgos involucrados son la nariz, el cabello y la sangre. El temblor de la nariz implica estímulo, movimiento y transformación. El enroscar del cabello junto con el desarrollo del texto respecto al baile, al ritmo y al son remite a una tradición cultural caribeña. El poema presenta al centauro como ser fantástico que tradicionalmente se asocia a la conexión entre los impulsos salvajes y lo divino; en el caso de las elaboraciones de Max Jiménez se justifica desde el erotismo del baile y lo divino del arte:

«Vengo con nostalgias, de perfumes y carnes, / y un amargo imposible aún siento palpitar, / las narices me tiemblan, se me enrosca el cabello, / y en la selva de carnes, / la sangre de centauro me abrasa el corazón» (235).

En «Mis males» se asocian los males con las representaciones de la naturaleza como una oscuridad por la ausencia de la aurora, un tronco agrietado y cuervos negros.

En «Dolor» se define como uno de los motivos del dolor que sufre el yo lírico el marchitarse de la naturaleza: «...por el árbol sin hojas, / por la flor ya marchita: / dolor» (243).

El poema «Sagrado corazón» presenta una personificación de los faroles que tiñen de color las aguas del río. Esta construcción es siempre una representación cruenta al igual que cuando describe los atardeceres: «Empuñaban los viejos faroles de los puentes / su puñal, / y salió sangre y oro de las aguas del Sena» (244).

En «Floreçilla» se presenta una anécdota graciosa entre Fray Junípero y San Francisco de Asís, en donde Fray Junípero, por caridad, decide destazar un cerdo, que indica que son más propiedad del «Señor» que de los seres humanos: «...y me fui a los cerdos del Señor, / que son más de El que de su dueño, / y me arrojé sobre uno, / y de las cuatro paras le corté / el alivio y contento / del hermano enfermo» (248).

Fray Junípero, no considera una humillación imitar a los cerdos dado que justifica sus acciones por la caridad: «y el hermano se reía / porque yo imitaba / los saltos del cerdo». Aunque San Francisco de Asís reprende inicialmente a Fray Junípero por sus acciones, luego reconoce que su conducta estuvo apegada a la compasión por los desposeídos y los enfermos. San Francisco, con el nombre de Junípero, que significa la planta de enebro, realiza la reflexión final enalteciendo la benevolencia del fraile: «“Hermanos míos, / quiera Dios que de tales Juníperos / tenga yo una selva”» (248). En este poema se relaciona la inocencia, humildad y sencillez por medio de las representaciones naturales: el cerdo como animal y como planta: el junípero. Se presenta el ideosema: «*humildad-benevolencia versus arrogancia-crueldad*».

A continuación se enumeran los poemas que contienen una referencia directa sobre representaciones de la naturaleza, se presentarán sus títulos numerados según su orden de aparición en el poemario y su numeración de página: 1-«Rastras» (207-209), 6-«Terza de niebla» (218), 11-«Sol de invierno» (224), 13-«Esta noche en el Sena» (226), 14-«Pájaros modernos» (227), 15-«Protesta en verde» (228), 17-«Nostalgia épica» (230), 19-«Verdemar» (232), 20-«Pudor» (233), 21-«En ritmo» (234), 26-«Genealogía» (240), 27-«El Poema de dos puntos en la esfera» (241-242), 30-«Copos de cielo» (245) y 31-«Crepúsculo» (246).

En «Rastras» se presenta una descripción inicial sobre el paisaje campestre visto a través de una ventana y cómo los colores del atardecer cubren de tonos rojizos y dorados. Cada verso inicia con un «Mal del...» como un lamento por el porvenir de lo que se describe. Seguidamente el lamento se extiende por las consecuencias de los desastres naturales como las crecidas de los ríos y la naturaleza destruida: «Mal del ladrido de mi perro / a las sombras de los árboles; / a las ramas desprendidas / por el viento;». El artista representa por medio de la personificación el temor de los perros y la tristeza de la tierra por la caída de los árboles: «y tal cimbra la tierra húmeda / que parece que sintiera / la caída de los brazos / que desgarran la existencia / del gran cedro: / cuyos años nadie sabe en el poblado» (207).

Ese mal se transforma en nostalgia por la tristeza de ciertos paisajes y costumbres cotidianas como el ordeño, las mañanas, los patios de las casas, las gallinas: «Mal de aire de mi patria / y del sol que alumbra mi sembrado» (208). Finalmente, el yo lírico concibe su tristeza a partir de la oscuridad, por la ausencia del sol y expresa su sentimiento de tristeza al sentirse extranjero en una nueva tierra: «Mal, mal muy triste, / mal sin sol; / parece esto una mueca / de la lejana tierra / de donde vine yo...» (209). El poema presenta el ideosema: «*felicidad en su patria versus nostalgia en tierra lejana*».

En «Terza de niebla» el poeta expresa su tristeza y la desolación de la ciudad a partir de una descripción de la naturaleza y el clima. Es ineludible relacionar el impacto de la

primera guerra mundial y la visión decadente del texto al simbolizar los árboles como filas de cadáveres: «Esqueletos de árboles son ya invernal flora, / fila de cadáveres claman por sus hojas. / Es un día en boceto; fue un día sin aurora...». Finaliza asociando el río con la pena, y los cajones con el sueño y la niebla: «Y aún duermen los cajones del río con su pena, / cierran aún sus párpados bajo el gris bautismal, / viejo cajón de sueños, en la niebla del Sena» (218).

En «Sol de invierno» se muestra una descripción de la naturaleza desde los ojos del habitante del trópico que se enfrenta al invierno europeo y percibe al astro solar insuficiente para su necesidad de luz y calor: «Un sol que no funde mis blancas penas, / un sol que apenas / me hace bajar los ojos. / Se arropa mi alma en un rayo / flor de ilusión con su tallo: / esperanzas en manojos». La descripción de la naturaleza se distorsiona y oscurece según los sentimientos del yo-lírico «Un árbol, ya sin su verde abalorio / (sistema circulatorio / cruel disección del invierno), / dedos de angustia le salen de cada rama, / por beber luz que derrama / el sol de invierno». De estos poemas se observa el ideosema: «*Europa invernal muerte versus Patria tropical vida*».

«Esta noche en el Sena» presenta una serie de imágenes descritas por adjetivos negativos: la arteria ha perdido su corazón, las luces «en negra transparencia», las barcas «han perdido su razón de ser», la luna «rota», el ojo «turbio», el alma del yo lírico es un «cuervo que vuela entre las sombras del río» y el río duerme. La ausencia de luz y las referencias a estar roto, turbio, volar por las sombras remite a una profunda tristeza y depresión.

En «Pájaros modernos» se utiliza a la naturaleza como una metáfora negativa estropeada por el uso incorrecto del ser humano de la tecnología, el progreso y la razón: «Pájaros de cerebro humano: / sois en las batallas / futuro de cadáveres / que quiere llevar muertos. / Águilas de los lagos... / Suicidio que aplaude / el espectador progreso: / años de premeditación». La naturaleza se representa inerte en la guerra, los aviones, representados por los «pájaros modernos», se encuentran muy alejados de la tierra y

solamente regresa una vez que han quedado sin vida: «Negación de toda / la atracción de la tierra; y cómo ríe en vientre negro / cuando sois hoja seca / desprendida del árbol / de los cielos» (227). Del poema se muestra el ideosema: *«tecnología muerte versus naturaleza vida»*.

En «Protesta en verde» se describe un árbol que resiste el deterioro del tiempo y se mantiene verde, con vida en medio de una «multitud de otoños». La protesta consiste en mantenerse en pie, iluminado y generando vida: «Baño de sol tomaba / un árbol, sólo uno, / en multitud de otoños. / Árbol que protestaba / del invierno importuno: / ¡un grito de retoños!» (228). El sol es un signo recurrente en las obras de Max Jiménez que suele representar lo divino. El árbol representa la vida y la conexión entre lo terrenal y lo divino. Además, surgen algunos conceptos que remiten al contexto sociopolítico como «multitud», «solo uno», «protestaba», «un grito». Del poema se reconstruye el ideosema: *«protestar vida divinidad versus someterse muerte terrenal»*.

En «Nostalgia épica» se resume el sentimiento de nostalgia del yo lírico que articula en otros textos del mismo poemario. La nostalgia se representa a través de la falta de sol: «Nostalgia por mi sierra / de luz noble crisol: / nostalgia en esta tierra / en donde el alma yerra / sin encontrar el sol». El dolor se simboliza a través de una herida del recuerdo por medio de la metáfora del arado que abre la tierra: «Nostalgia por la herida / en que se hunde el arado. / Despedida sin huida / del rincón de mi vida. / ¡Oh huerto no olvidado!...». Finalmente, el yo lírico define su identidad mestiza con una parte americana y sangre ibérica que se asfixia y se vuelve histérica en la confusión de la niebla, que a su vez representa el clima de este nuevo espacio europeo: «Aquí voy con mi América / por niebla blanquecina. / Y tórnase de histérica / mi roja sangre ibérica, / y asfíxiase en neblina» (230). La neblina representa la confusión; es el velo que no permite percibir la realidad de forma clara. La histeria y la asfixia remiten a un padecimiento físico y emocional que produce la incertidumbre de la crisis de identidad ante la ausencia de lo

conocido y la presencia de lo desconocido. Se presenta el ideosema «*salud estabilidad conocido versus enfermedad crisis desconocido*».

En «Verdemar» el yo lírico se identifica con el viento del océano que le trae impresiones lejanas de la naturaleza: «Viento sano, viento hermano, / de factura campesina; / en el árbol: verdemar. / Por las ondas en la encina / tu siringe de silvano / sopla esencia de azahar...» (232). El texto muestra una conexión entre el mar, el canto del ave y la vida campesina. Se presenta el ideosema «*naturaleza expresión vida campesina versus modernidad monotonía vida citadina*».

En «Pudor» se presenta un poema erótico en el que la naturaleza se asocia por medio del color del día al atardecer con el rubor de la piel por el pudor «¡Vete, oh día! llévate tu pudor. / ¿No te das cuenta acaso, / de que turbas mi amor? / ¡Cuán largo es hoy tu ocaso!». Este texto representa una excepción a la tendencia de ansiar la luz y el sol como representación de lo divino y lo correcto. En esta ocasión, el yo lírico ansía la noche para dejarse llevar por sus deseos eróticos: «Da paso a la inconsciencia / que nos brinda la noche, / deja que salte un broche / sin manchar la inocencia. / ¡Vete! Maldito sol de oro; / déjame con mi arcano, / deja a mi pobre mano / que se hunda en su tesoro» (233). En este texto se percibe la influencia del texto cultural del cristianismo que contrapone lo divino del deseo. Se presenta el ideosema «*deseo natural versus abstinencia divina*».

En el poema titulado «En ritmo», la composición poética se centra en la reiteración de la palabra «rítmica/rítmico» y «ritmo» que su vez se asocian a algunas imágenes que corresponden a representaciones naturales. El poema inicia con aguas que se contraen y olas que estallan en blanco de azucenas. La representación del mar y la espuma es un elemento recurrente en Max Jiménez para simbolizar los impulsos eróticos. Seguidamente aparece la imagen del barco y «la lucha del hombre allá en los mares». El ritmo representa el pulso vital. Un árbol se personifica «En ritmo mece el viento los cabellos del árbol» y finalmente el yo lírico designa el oficio de los poetas como el escribir

el Poema de la naturaleza «En ritmo pongamos el Poema Natura, / rítmico oficio de poetas...» (234). Se presenta el ideosema «*naturaleza vida arte versus modernidad monotonía muerte*».

En «Genealogía», el yo lírico reflexiona sobre su ascendencia mediante la metáfora de un tronco añoso que produce fruto y flor «Mil generaciones curvan mis espaldas / y del tronco añoso en flexible rama / cuelgo fruto y flor». Identifica su legado por medio de su amor al arte que logra a través de la sensibilidad y el dolor: «Mil generaciones me legaron sangre / y en amor al arte de futura historia, / se ensancha y se contrae mi propio corazón / Mil generaciones curvan mis espaldas / y del tronco añoso la sensible rama / se inclina en dolor». Concluye con un reconocimiento de la identidad americana por un linaje indígena y su deseo de sentir un contacto por el mestizaje con la tradición europea, específicamente española, por el símbolo del pomo que dibuja un león: «Mil generaciones, mil complicaciones / forman mi interior, / y mi mano de indio, viejo fetichista / bajo negra capa acaricia un pomo / que en oro y en acero dibuja un león» (240). Se presenta el ideosema «*identidad historia versus confusión porvenir*».

En «El Poema de dos puntos en la esfera», el tren es descrito como un animal mecánico a través del asombro estético. La descripción no llega a desarrollarse de una forma positiva como lo haría el movimiento futurista porque se representa negativamente ante la plácida vida cotidiana y campestre «Queda abierto el gran paréntesis, / ahora resta la distancia; / y la sierpe con su acero a la cabeza / cobra alas por los campos / y contrasta con lo plácido / y lo lento de la vida cotidiana». La tecnología simbolizada por el sonido de la máquina afecta la vida campesina: «El silbido / hace una herida / en la vida / campesina. / Y ahora vuela y gana tierra / cual si huyera de sí mismo / y tragarse pretendiera / el gran monstruo la vía férrea» (241). El tren se simboliza con algunos rasgos animales y monstruosos a partir de su apariencia física y sus acciones: «El acero cobra peso, / los dos brazos echan fuego, / y las ruedas de los frenos se rebelan. / El gran tren es ya luciérnaga sin alas / [q]ue regresa a su capullo con su fardo de

esperanzas» (242). Se presenta el ideosema «*tecnología muerte monstruosa versus naturaleza vida plácida*».

En «Copos de cielo» el yo-lírico percibe a las nubes como copos de algún tipo de algodón del cual puede hilar en su rueca: «Las nubes, / nubes de incendio; / algodones empapados / en luces de la tierra; / y mi rueca está hilando / de esos copos / que le da el cielo». Se describe un paisaje surrealista que mezcla y transgrede los límites entre la percepción artística del entorno por parte del yo lírico y la creación de su texto: «Entorno la cabeza, / en un gesto de línea, / me humedezco los dedos / en la niebla; / un hilo / de algodón de cielo / cae de mi rueca / en el cesto / de la página en blanco» (245). En «Crepúsculo» se presentan imágenes y colores que describen el atardecer por medio de una historia afectiva. De estos poemas surge el ideosema «*naturaleza inspiración versus modernidad monotonía*».

Campo morfológico y lectura sociocrítica de *Sonaja*

En *Sonaja* se identifica un campo morfogenético constituido por ideosemas que contraponen la representación de la identidad desde el aporte cultural europeo y el legado americano prehispánico. El trópico representa naturaleza, salud, estabilidad, vida, inspiración, humildad, benevolencia, felicidad, placer, inspiración, arte, historia, equilibrio y un estado natural divino. Las descripciones de Europa y lo extranjero se asocian al frío invernal, la muerte, la confusión, la arrogancia, la crueldad, la tecnología, la ciudad, la monotonía, la enfermedad, el pecado, la crisis, lo monstruoso y lo desconocido.

Con respecto a los textos culturales surge un discurso contradictorio entre la culpa cristiana y el libertinaje moderno asociado al pecado y la abstinencia espiritual. Por otra parte, el sol simboliza la máxima expresión de la divinidad y el árbol constituye un elemento de conexión entre lo terrenal y lo celestial. El frío y la neblina representan la soledad y la confusión que produce la nostalgia en el extranjero. Además, se presenta

una crisis a partir de una búsqueda de la identidad en la ausencia de lo conocido y la presencia de lo desconocido.

2.6. Representación de la naturaleza en *Quijongo*

Max Jiménez publica su tercera obra poética, *Quijongo*, en 1933, en la ciudad Madrid (25). Al inicio del texto presenta una breve explicación sobre el título de la obra mediante la definición del instrumento musical «El quijongo, de mi patria, es un instrumento musical sencillo: un arco con una jícara adherida a la madera, la cual, manejada con la mano izquierda, convierte en voces los golpes dados sobre la cuerda» (253). Lo más destacable de esta descripción es el interés de significar un elemento criollo para lectores de otra región. El autor define como «mi patria» el lugar de origen y destaca los materiales y el modo de ejecución que parece imitar el sonido de la voz humana por la manipulación de la jícara, la mano y la vibración de la cuerda. Para Jiménez lo significativo es el origen, la simpleza, el efecto y unión de los elementos materiales. Los espacios positivos son descritos por medio de los recuerdos de la tierra tropical y los negativos se asocian a las ciudades y la modernidad. En cuanto a los sentimientos:

No son pocas las ocasiones en que el poeta señala el ultraje de habitar las ciudades modernas, donde la luz y el ruido confunden, con los artificios del progreso, la verdad y la impostura; y así, el mundo deja de ser un paisaje abierto, para convertirse en un túnel por donde transitan, a tuestas y en silencio, los habientes despojados de amor (Monge, *El vértigo* 25).

El poemario *Quijongo* cuenta con 36 poemas, 18 de ellos centran sus figuras retóricas o el tema central en representaciones de la naturaleza; 9 poemas no centran sus temas de forma directa en la naturaleza, aunque sí utilizan recursos o cuentan con pocas referencias a o natural y 9 no contienen ninguna referencia a la naturaleza.

Seguidamente se presentarán aquellos poemas que no contienen una referencia significativa sobre la naturaleza, numerados según su orden de aparición en el poemario, con el título respectivo y su numeración de página: 2-«El mal del tiempo» (256), 3-«Las horas» (257-258), 5-«Nueva York» (260), 17-«El preciso instante» (274), 22-«¿Quién?» (279), 24-«Oro» (282), 28-«Los viejos escalones» (286), 29-«Versos» (287) y 30-«Nochebuena» (288-289).

Estos textos presentan las siguientes temáticas: en el poema «El mal de tiempo» no se presenta una significativa representación de la naturaleza, trata de un amor de juventud y de la tristeza del pasar del tiempo y de haberlo perdido. Solo se representa «A tu lado, todo cielo; nada, lodo» diferenciando lo divino con lo celestial y lo negativo con el lodo.

En el poema «Las horas» el pasar del tiempo se representa de forma negativa, no poseen un lugar de origen «tierra de nadie», y se representan como la muerte que todo lo acaban por medio de las metáforas «risa de huesos» y de material rocoso, que podría atribuir las características de algo rígido e inerte: «Las horas que vienen / de tierra de nadie, / con risa de huesos, / con risa de roca» (257-258).

El poema «Nueva York» se inscribe en los poemas vanguardistas que miran al progreso capitalista y económico como una equivocación en el rumbo de la humanidad. Es un texto significativo por contraposición. No menciona nada referente a la naturaleza, pero sí lo hace de su opuesto que es la ciudad construida por el ser humano. Lo que el autor resiente más, es el hacinamiento y la artificialidad de las ciudades que consumen al individuo y lo asfixian en un espacio saturado e desalmado.

Las luces y el ruido ocasionan el olvido del «sentido de la vida». El hablante lírico plantea una separación entre la tecnología y la vida. A nivel moral, el ser humano ha perdido sus virtudes a cambio de leyes, y relaciona el pasado con el contacto del mundo. Entre el verso siete y el verso diez, el hablante lírico menciona una serie de términos que crean un campo semántico relacionado a lo moral y remiten a su vez al ámbito religioso.

«Y perdieron, / los pecados de los padres / que era el único contacto / que tenían con el mundo». La pérdida producida por la falta de «Los pecados de los padres» es como una alusión a la expulsión del paraíso. Los pecados relacionados a un pecado pasado; seguidos del término «contacto», podría remitir al pecado original que expulsa a la humanidad del edén y la ubica en lo terrenal, es decir, lo ubica en el mundo.

Para el hablante lírico, el mundo espiritual es de humanos, de seres que se equivocan y por lo tanto pecan. El mundo de la ciudad parece estar dominado por artefactos tecnológicos y conductas que deshumanizan a los individuos.

Las alusiones bíblicas continúan con la ambición del ascenso a los cielos, como una nueva Babel que en una especie de *hybris*, en su afán de grandeza, pierde el contacto con lo divino. «Estas gentes, / que subieron hasta hacer reír a los cielos, pero que andan por las calles / sin su alma».

En la segunda estrofa del poema, se personifica al tiempo como un alquimista en decadencia que hace clara referencia a la ideología norteamericana «*time is money*» y a las crisis económicas que surgieron durante los años cercanos a la creación y publicación del poema. El ser humano es degradado a esclavo en su afán de conquistador y se encuentra descrito vagando sin rumbo: «Así va / este mar de hombres, / este esclavo del progreso, / que se ha atado de dos manos».

Finaliza con la enunciación de la ciudad como un «hueso sin carne / que perdió allá en las alturas el contacto con lo humano...» como una especie de Faetón que actúa irracionalmente sobrepasando sus propios límites o un Ícaro que pierde su vida al ascender demasiado cerca del sol. «¿Y la vida? / Unas luces... Este ruido...». El texto presenta el ideosema «*naturaleza humanidad versus ciudad deshumanización*».

El poema «El preciso instante» no contiene una representación significativa de la naturaleza. El texto titulado «¿Quién?» es un poema de amor que cuestiona la posibilidad de que otro ser ame tanto a la persona amada como el mismo yo-lírico. «Oro» se refiere a un tema relacionado con esconder un secreto como un tesoro.

En «Los viejos escalones» se describe una casa que se va deteriorando al igual que los recuerdos y las alegrías de los mejores tiempos en ese mismo lugar. El poema «Versos» trata sobre la necesidad del poeta de escribir poesía y expresar sus sentimientos. Finalmente, en el poema «Nochebuena» el hablante lírico recuerda súbitamente que es el día de celebración de Nochebuena y enumera algunas de las tradiciones con nostalgia y alegría.

Seguidamente se presentarán los poemas que no centran sus temas de forma directa en la naturaleza, aunque sí utilizan recursos o cuentan con pocas referencias a lo natural: 7-«En las bodas» (262), 8-«Sólo te pido» (263), 10-«Renuevo» (265), 11-«El poema perdido» (266), 15-«Toledo» (270-272), 21-«Devuelta» (278), 31-«Ventanilla de tren» (290), 32-«Divina actualidad» (291) y 34-«Una oración» (293). En estos textos se muestran las siguientes representaciones: en el poema «En las bodas» los versos se centran en realizar una exaltación y agradecimiento por el vino que produce la alegría en las personas. Solamente realiza dos menciones sobre la composición natural de la bebida por medio de la metáfora del agua y la tierra, pero el vino se crea a partir de una petición al Padre-divinidad en lugar de una elaboración humana: «Padre: / Permite que esta agua / se torne en la alegría / de estas gentes. / Que salga de la tierra / la embriaguez que necesitan / para lograr conciencia de la vida» (262).

En «Sólo te pido», el yo-lírico desprecia las riquezas y la fama por la única petición de alejar la muerte de sus seres queridos. La muerte se representa por medio del cuervo que tradicionalmente ejerce la labor de psicopompo: «¡Que te lleves tu cuervo!, / que ese volar terco / ahuyentes de mi cerco. / Que me tornes aquellos que se han ido / y no me quites los que aún conservo» (263).

En «Renuevo» se presenta una reflexión existencialista sobre aspectos metafísicos de la muerte y el momento previo a la existencia. Se realiza una mención sobre la primavera como una metáfora del amor: «Hay un lugar que a mí me espera / y acaso escriba Primavera: / Aquí, sólo hay lugar para querer» (265).

En «El poema perdido» el poeta divaga en pensamientos y contradicciones de la existencia. Las únicas referencias sobre la naturaleza son de la vida que se pierde a través de la metáfora de la primavera y un fruto: «Porque sólo un poema existe: / escaciarnos de la vida; / la fruta está ya exprimida, / primavera ya no existe, / ¿quién habla de eternidad?» (266).

En «Toledo» las únicas representaciones de la naturaleza corresponden a referencias históricas como rugidos de fieras: «Rugidos de fieras se oyen, / ¿por qué gimen los cristianos? / Son las piedras que aún recuerdan / lo que fue un circo romano» (271).

En «Devuelta» se describe el duelo desde dos objetos que simbolizan el paso efímero de las personas por el mundo. Por una parte, las argollas representan un artefacto elaborado por la humanidad que pasará de una a otra vida; por otra parte, las flores que no permanecen, pero dejan su aroma: «Las argollas regresan: / servirán para otras / porque son de plata. / Unas flores, / que tampoco se quedan, / sueltan en aroma / la eterna distancia...» (278).

En «Ventanilla de tren» el poeta se simboliza su impulso peregrino por medio del camello como un animal asociado a las culturas nómadas de Oriente. Posteriormente se refiere a la metáfora del oasis en el desierto como un respiro de su vida monótona y su necesidad de alegría que consigue al viajar: «Del mundo el atropello / mi pupila no siente, / mis ojos son de Oriente / con gesto de camello. / ¿En dónde yo dejara / mi eterno descontento? / Viajero de Sahara / sin un oasis de aliento» (290).

En «Divina actualidad», el yo lírico pide a una entidad divina que le otorgue emociones y pasiones en su vida por medio de la metáfora del mar: «Vida, Señor, / que sea como ese mar / que va a la rompiente, / que con ser su final / regresa eternamente, ¡Amor sin otoñal, /Tú que todo lo puedes, Redentor!» (291).

En «Una oración», el hablante lírico recuerda a su divinidad algunas de sus obras por medio de representaciones de la naturaleza y de la misma forma que ha realizado esas

obras de cosas oscuras o sucias como la noche y el lodo a cosas positivas como el mundo y la luz; le solicita que le permita descansar de tanto trabajo: «Yo he oído que en el mundo que Tú hiciste del lodo, / y que, seguramente, Tú has amasado en llanto, / a más de noche oscura diste la luz solar; / del huerto de tus penas ya me has dado el acanto. / Señor Omnipotente, yo quiero descansar» (293).

A continuación, se enumeran los poemas que contienen una referencia directa sobre representaciones de la naturaleza, se presentarán sus títulos numerados según su orden de aparición en el poemario y su numeración de página:

1-«El trópico en otoño» (255), 4-«La fruta perdida» (259), 6-«La tarde que es mía» (261), 9-«El lago del parque» (264), 12-«El soplar del tiempo» (267), 13-«Corazón del mar» (268), 14-«Lluvia con sol» (269), 16-«Trópico» (273), 18-«Nieva» (275), 19-«Vendimia» (276), 20-«Nocturno de granja» (277), 23-«La estrella de todos» (280-281), 25-«La luz de mi luna» (283), 26-«Mi fastidio» (284), 27-«Mi tristeza» (285), 33-«El eterno nocturno» (292), 35-«Viajes» (294-295) y 36-«Nocturno» (296).

En el poema «El trópico en otoño» se representa inicialmente un sol benevolente, joven que acaricia y riza los rebaños y las hojas «Hoy el sol tiene quince años, / tiene mano para mi alma / que acaricia mis rebaños. / En el sol ricen mis hojas. Soy nacido con la palma / que es de tronco y flor de hojas». El yo lírico se cosifica y se une a la naturaleza apropiándose de vida de las fuentes, arboledas, hojas, andanzas de montañas y entrañas de bambú. El otoño en el trópico es muy distinto al otoño lóbrego europeo, en el trópico es motivo de fiesta: «A saltar, que hoy llevo fiesta; / traigo vida de las fuentes; / mi arboleda vive en cuesta; / traigo andanzas de montañas... / La caída de mis hojas / es bambú de mis entrañas» (255). Se presenta el ideosema «*trópico fiesta versus extranjero tristeza*».

En «La fruta perdida» se metaforiza a un amor vedado a través del juego de palabras «fruto prohibido – fruto perdido» refiriéndose a la cosificación del ser amado como un fruto que no puede degustarse y que se perderá sin ser probado: «Y todas las noches, / y

hoy, y mañana, / sola por mi calle te he de ver pasar, / ya ha dejado un algo de sus días de diana, / la fiesta de tu cuerpo que nadie ha de gustar». La metáfora de la roca remite a las cualidades de dureza y resistencia: «y como si tu cuerpo fuera de roca, tendrás de tus pasiones que hacer resignación» (259).

En «La tarde que es mía» se simboliza una serie de sentimientos de tristeza por medio de la ausencia de luz y una metáfora frutal: «El ánimo sin jugo, / cuando todo es lo mismo... / Cuando el sol nada prende / ni la noche hace noche; / cuando vamos con cáscara / que no siente pulpa; / cuando el árbol no habla / de su oro de Otoño...». También se refiere a la monotonía de un sembradío en el que no se recoge su cosecha: «Cuando todo es lo mismo: / en el propio sembrado / regar la semilla, dejar la cosecha» (261).

En «El lago del parque» se le atribuye una serie de características dulces y cariñosas a los elementos naturales: «Se tendió el lago / en su propia dulzura. / Los cisnes por el agua / se abandonan en sí mismos / y engarzan con el cuello / los espejos de los árboles. / Un cisne agoniza de ser cisne / y muere en plumón blanco...». La muerte es apacible al igual que la tranquilidad del paso del tiempo que se percibe en la niñez de las aguas y el gesto de vejez del viento: «El viento acaricia / con afabilidad de abuelo / la eterna niñez de las aguas. / Ese árbol / tiene el gesto severo / de morir por la tranquilidad del lago» (264). Se presenta el ideosema «*naturaleza vida pacífica versus ciudad vida angustiosa*».

En «El soplar del tiempo», se presenta una reflexión sobre el paso del tiempo y la nostalgia por el pasado que se metaforiza por algunos elementos naturales: «Los amigos dispersos, el destino ha soplado / la flor de la esperanza que no ha de germinar / vacío que es tristeza por todo mi pasado / como una mano exangüe que no logra estrechar». Otros elementos que simbolizan la nostalgia son las contraposiciones entre luz y la oscuridad: «Creía en las auroras, / ahora por las tardes recuerdo mi esperanza. / Son pétalos del alma, el caer de las horas / la vida tiene fija la punta de su lanza. / Las noches, los amigos, la corola destino, / que oculta por la vida el imborrable sino» (267).

En «Corazón del mar», el yo lírico utiliza la metáfora de simbolizarse como una embarcación que se siente identificada con la tristeza del mar: «En las jarcias de mi alma aún puedes ensayar; / somos viejos amigos, viejo mar. / Yo sé de tus tristezas, / yo sé que las auroras no te logran consolar, / yo conozco tus penas, corazón del mar». El trópico se identifica con el calor y las palmas; la tristeza se simboliza con el otoño: «Aquí, donde las palmas arrullan tu tibieza, / allá, donde las olas ven la aurora boreal, / tu ímpetu se dobla, y caes en tu tristeza, / tu vida y la mía siempre será otoñal» (268). En los poemas anteriores se presenta el ideosema «*nostalgia trópico primitivo versus incertidumbre futuro extranjero*».

En «Lluvia con sol» se representa la melancolía y la tristeza por medio de la lluvia y el gris del cielo; la esperanza por medio de la luz del sol: «A veces, la llovizna del claro sol se dora / en este día de invierno que el optimismo cansa, aun en estos días que no han tenido aurora / llovizna en la llanura el sol de mi esperanza» (269).

En «Trópico» se describe un paisaje paradisiaco donde la naturaleza se personifica con atributos apacibles, alegres, coloridos y hermosos. Culmina uniendo la creación divina con una descripción artística del paisaje natural: «Unos pájaros, / apaciblemente, / se ponen agua de celajes / por unas plumas / de aurora tropical. / Y la tarde se alarga / en su tibieza de cariño. / El Creador se ha hecho magia / Atardecer que se tributa al infinito...» (273).

En «Nieva», se realiza una contraposición de claroscuro entre lo negro de la tierra y el blanco de la nieve que cae del cielo. La nieve se simboliza a su vez por otros elementos como el cisne y lo referente a un matrimonio por el blanco que simboliza lo casto y virginal: «Esta tierra negra / contrae esponsales, / por ella los cisnes / se están desplumando. / A esta tierra negra / los cisnes del cielo / le dan de su pecho / las plumas más blancas / Acaso Natura empuña su brocha / y cal está dando». Por las descripciones climáticas el yo lírico se ubica en un lugar alejado del trópico que se relaciona a lo antiguo por la apariencia de la nieve sobre los objetos: «La luna envejece, / el templo se ha

puesto / cabellos de anciano. / Yo sé que esta noche / le caen a la tierra / en copos de nieve / ¡mil años!» (275).

El poema «Vendimia» trata sobre la cosecha y el extinguirse por el paso del tiempo: «Si esto no dura, es como agua en las dos manos; / si nos estamos yendo, todos esfuerzos vanos, / Si cada primavera cubre un tronco más viejo. / ¡Oh, zumo el de las vides que más vive de añejo!» (276).

En «Nocturno de granja» se realiza una descripción del cielo nocturno desde otras metáforas de la misma naturaleza como cabras e higueros; asociado la luna al ámbito de lo divino: «Pastan las cabras / en el azul de cielo. / La luna / es cabeza de virgen / con su manto de estrellas. / En esta noche que acaricia, / tienden los higueros / sus ramas al sueño» (277). En los poemas anteriores se presenta el ideosema «*naturaleza arte divino versus ciudades monotonía terrenal*».

En «La estrella de todos» se presenta una descripción erótica de un cuerpo metaforizado con rasgos de objetos de la naturaleza: «Los ojos son de lago y orillas invernales. / Riberas que se juntan / y ocultan los pecados / que guarda el infinito...». El trópico se asocia con el erotismo a través de lo líquido y lo oral por la humedad, la sed y los besos: «Labios eternamente abiertos / en humedad de trópico. / Labios con ritmo de montañas / que beben en los cielos / los besos de las tardes». Los cabellos se asocian a los vientos como segundo elemento natural; en este caso la cabeza se encuentra en una posición más cercana a lo superior, a los pensamientos y al cielo: «Cabellos, / con vida en tempestades / y rizos en los vientos. / Melena en que dejaron / las huellas digitales / grabadas las pasiones». El cuerpo femenino se describe a partir de sus pechos comparándolos con un páramo, un fruto y una corola: «Y como si un páramo / al fin da una corola / que nunca engendra el fruto, / los senos / que nunca serán pechos» (280-281). Este poema presenta el ideosema «*vida erotismo impulso natural versus muerte castidad recato racional*».

En «La luz de mi luna» se describe a la luna como una entidad que provee luz, alegría y optimismo: «La luz de la luna / es el sol de mi alegría. / La luna que pule la llanura / y lame de sierpe / el monte de mis buenos días; movimiento que fijo / requiere el infinito». La luna se matiza de melancolía cuando se cubre de nubes que no permiten emitir su luz en plenitud: «Una nube empaña el optimismo / de mi luna campesina; me queda la luz verde / filtrada por las nubes / que arropan l llanto y las heridas / de mi luna...» (283).

En «Mi fastidio», se presenta la vida monótona por medio del adjetivo «rocosa vida» sin alguna formación sobresaliente: «Un no encontrar salientes en la rocosa vida / que justifique en algo nuestra razón de ser». El yo lírico se identifica con un árbol que cae al percibir el sonido de hachazos: «Hachazos oigo en árbol: severo he de caer» (284).

En «Mi tristeza», se simbolizan los sentimientos de tristeza, desilusión y descontento por medio de representaciones de la naturaleza como el arroyo y la niebla: «Agobio en el arroyo / de mis desilusiones, / tristeza mía / asilo de mi eterno descontento / Arcaico fetiche, niebla de mi esperanza.» (285).

En «El eterno nocturno», la desesperanza y el dolor se representan por la ausencia de color en el cielo y la falta de luz del sol: «Cuando este sol no alumbre en la pupila mía, / cuando el azul del cielo no me dé su color, / cuando este día se apague, este día, mi día, / cuando todo se oculte y no exista alegría, / esperanza, ni dolor» (292). En los poemas anteriores se presenta el ideosema «*naturaleza expresión emotiva versus tecnología insensibilidad monótona*».

En «Viajes» se describen las aves como la naturaleza que sufre la intervención del ser humano. Un ser humano que les produce daño al quitarles su alimento: «Abandonan el campo / llevando aún en el pico / la semilla que el hombre / no les pudo quitar;». Las aves son la representación natural de animales nómadas que el destino y la vida representada por el viento los lleva de un lugar a otro: «los avienta la siega, / los recoge el capricho, / y carrillos de viento / les sopla bajo el ala / bocanadas de ausencia / que a

mejores simientes / los ha de transportar» (294). En el poema se percibe el ideosema «*naturaleza vulnerable versus humanidad cruel*».

«Nocturno» es un cántico al orgullo de haber nacido y haberse criado en el trópico, también reitera la imagen erótica del mar y la espuma blanca: «Así, sin darme cuenta, como llevo mi alma / te llevo por la vida, Nocturno Tropical, / porque he sido lechado en tu apacible calma; / el mar que he vivido deshoja rosas blancas en explosión sensual». El nocturno se transforma en una canción de cuna que transmite imágenes sutiles sobre la luna, el mar y la infancia: «Este mar que se pasa tejiendo hilos de luna, / este mar que mis pasiones aún deben recordar, / ojos todo cariño, suave presión de mano al borde de mi cuna. / Palma que sin ti se marchita. Nocturno, divina lección de amar» (296). En el poema se presenta el ideosema «*trópico vida versus foráneo muerte*».

Campo morfológico y lectura sociocrítica de *Quijongo*

En *Quijongo* se identifica un campo morfogenético constituido por la representación de la naturaleza como un elemento asociado a la humanidad, la alegría, la vida pacífica, la nostalgia, la paz, el erotismo, el arte y la expresión. Por otra parte, la ciudad se asocia al extranjero, a la deshumanización, la tristeza, la angustia, la incertidumbre, la muerte, la prohibición racional, la insensibilidad monótona, la crueldad y la muerte. La naturaleza es vida y es vulnerable ante la crueldad humana.

2.7. Representación de la naturaleza en *Revenar*

El poemario *Revenar* se publica en 1936. Es el último poemario que publica Max Jiménez. Cada poema se acompaña de un grabado a modo de letra capitular como la tradición de los manuscritos ilustrados. En cuanto al contenido:

Estos poemas evocan reiteradamente los paisajes, los gestos, y las formas del trópico familiar: el mar, las danzas, los rituales e iconos, la ermita rural, palmeras, una cruz al lado del camino. Para Jiménez la patria es —como el pasado— una suma de imágenes y sensaciones, más que un conjunto de ideas y acontecimientos. El artista no funde en sus objetos un discurso de la patria, sino un icono de sus descubrimientos (Monge, *El vértigo* 27).

En su introducción presenta la definición de su título: «Revenar: cuando retoña el tronco del árbol que ha sido cortado» (Jiménez, *Revenar* 8). Posteriormente realiza una reflexión sobre el valor del arte como una manifestación de la vida y el amor que no debe contaminarse con otros aspectos menos «nobles» de la vida como la política. El poemario cuenta con 42 poemas, 27 de ellos centran sus figuras retóricas o el tema central en representaciones de la naturaleza; 7 poemas no centran sus temas de forma directa en la naturaleza, aunque sí utilizan recursos o cuentan con pocas referencias a lo natural y 8 no contienen ninguna referencia a la naturaleza.

Seguidamente se presentarán aquellos poemas que no contienen una referencia significativa sobre la naturaleza, numerados según su orden de aparición en el poemario, con el título respectivo y su numeración de página: 9-La catedral (27-28), 22-Pasos de memoria (55-56), 24-De la indiferencia (59-60), 26-La ascensión (63-64), 31-Rumberas (75-76), 33-La parroquia blanca (79-80), 35-La cruz de los caminos (83) y 36-No tenga usted cuidados (85-86).

Estos textos presentan las siguientes temáticas: El poema «La catedral» utiliza algunas palabras como ave y nube sin generar imágenes significativas para la investigación. En el poema «Pasos de memoria» se describen recuerdos de la infancia en un hogar. En el poema «De la indiferencia» se presenta el irremediable pasar del tiempo «*fugit irreparabile tempus*» mediante la metáfora de las cuentas de un rosario. En «La ascensión» se trata el tema de la ascensión de Cristo desde una perspectiva religiosa. En «Rumberas» prevalece la musicalidad de las palabras y no contiene representaciones de la naturaleza. En «La parroquia blanca», la parroquia y la fe se representan por medio de algunos elementos naturales como los nopales del jardín, las ovejas y la fe como un ave

que alza vuelo. En el poema «La cruz de los caminos» (83) se describe poéticamente el fallecimiento de las personas en los caminos que se recuerdan con una cruz blanca en el lugar. El poema «No tenga usted cuidados» (85-86) es una invitación a una mujer a aventurarse en la vida en el amor sin tener cuidados.

Seguidamente se presentarán los poemas que no centran sus temas de forma directa en la naturaleza, aunque sí utilizan recursos o cuentan con pocas referencias a lo natural: 12-Mi espectro (35), 14-Jesús hizo vino del agua (39), 16-Mi pueblo (43-44), 21-Del undécimo mandamiento (53), 29-Versos (71-72), 40-Cosas parecidas a la muerte (94-96) y 41-Cuatro venturanzas más (95-96). En estos textos se muestran las siguientes representaciones: en el poema «Mi espectro» (35) se utilizan algunas representaciones naturales para señalar las tristezas por medio del mar: «Yo he sido pasajero del fondo de los mares / y llevo por la vida su mortecina luz»; y las alegrías a través de huertos flores: «además tengo un huerto que da flor todo el año, / en el cual señorea, un señor pavo real» (vv. 7-14).

En «Jesús hizo vino del agua» (39) el yo-lírico pide vino, «sangre de la vida», al «señor de la melancolía» para obtener «luz de la noche», canto y vida: «y viviré el asombro de ver morir la muerte...» (v.14).

En «Mi pueblo» (43) se representa el pueblo como un espacio oscuro asociado a la muerte. El campanario, el búho y el escorpión son símbolos humanos y naturales asociados a los ritos religiosos, la noche y la muerte. La estrella simboliza la luz y la esperanza que apenas se vislumbra entre la lluvia y se metaforiza como una manifestación artística: «En el campanario viven / un búho y un escorpión / El pueblo es la antesala de la muerte / y con la aurora nadie se levanta. / Una noche se vio una estrella / entre la lluvia que se había vuelto / dibujante a pluma.» (vv. 10-16).

En el poema «Del undécimo mandamiento» (53) el yo lírico le pide a un ser superior que le permita vivir más, experimentando amores y dolores recurriendo al tópico de «*dum*

vivimos, vivamos». La representación se realiza por la metáfora de cabalgar, es decir, domar los obstáculos naturales de la vida y las pasiones se representan como una bandada: «Yo quiero ir a la muerte / cabalgando por la vida, / tal vez allá despierte en eco de canciones, / será arrullo de voces que no anida / de dispersa bandada de pasiones / que he dejado volando por la vida...» (vv.10-14).

En el poema «Versos» (71-72) el poeta se refiere de distintas maneras a la importancia de la poesía en su vida agradeciendo a los versos. Las representaciones naturales que se utilizan corresponden al campo y la cosecha: «Sembrado de antojo, / que siempre está en cosecha, / en que el graznar del cuervo / lo ahuyenta de sí mismo; en vida de gavillas» (vv.10-14).

En «Cosas parecidas a la muerte» (93) se describen algunos espacios naturales relacionadas a la muerte como las nubes, la montaña, el mar, la luciérnaga y el aroma de una flor: «Y la nube que es velo, pudor de la montaña, / desnudo espantapájaro, sin humo de cabaña / y horizonte de mar» (vv. 7-9).

En el poema «Cuatro venturanzas más» (95) se presentan cuatro nuevas bienaventuranzas al estilo bíblico y la primera de ellas se refiere al llanto como un aspecto positivo que relaciona al ser humano con la naturaleza: «Bienaventurado el que llora, / porque baña su pena como piedra en el río: / redes sobre el futuro, paño sobre el ahora, ¡el imposible ahora!» (vv. 1-4). Posteriormente se presenta el lamento por un árbol que ha sido arrancado de la tierra: «Bienaventurado el que llora, / porque empapa de raíces el árbol que arrancaron, que repite: “eso es mío”. / ¡Y qué profundas huellas, Señor, las que quedaron!» (vv. 5-8).

A continuación se enumeran los poemas que contienen una referencia directa sobre representaciones de la naturaleza, se presentarán sus títulos numerados según su orden de aparición en el poemario y su numeración de página: 1-«Más cruz» (9)», 2-«El arco

sin iris sin color» (11-12), 3-«Imitación de la muerte» (13), 4-«Cuando ande de fantasma» (15-16), 5-«Alas románticas» (17), 6-«La bailarina» (19-20), 7-«Los hombres de Domingo Vásquez» (21-23), 8-«Figura humana» (25), 10-«Marinesca» (29-31), 11-«La luz perdida» (33), 13-«La última súplica» (37), 15-«Los tristes» (41), 17-«Fiesta del mar» (45-46), 18-«Viajero sin puerto» (47), 19-«Para dormir el niño» (49-50), 20-«Cetrería» (51), 23-«Después ya será tarde» (57), 25-«Mi aire quiero» (61), 27-«El hato sin aprisco» (65-66), 28-«Retablo de Navidad» (67-69), 30-«Nocturno en el día» (73-74), 32-«Coplas» (77), 34-«Luz a medias» (81), 37-«Compañía del mar» (87), 38-«En las aguas de los ríos» (89-90), 39-«Rebaño» (91) y 42-«El faro» (97-98).

En el poema «Más cruz» (9) se mencionan cinco referencias a elementos naturales: las alas, el bosque, el madero, el manzano y las pomos. Inicialmente metaforiza las en referencia a la libertad y al origen divino de Jesús. Al ser crucificado se anula su habilidad para ascender de forma natural por medio del vuelo «las dos inmensas alas clavadas en su vuelo» (v.4). La cruz hecha del madero proveniente del bosque se relaciona con el origen del mito del pecado original al probar el fruto prohibido del árbol de la sabiduría: «Cruz, Señor, con gestos de tu bosque, / y la ilusión prohibida que nos legó el manzano, / el pecado se ciña y haga crujir su enrosque / hasta dejar eternas las pomos en la mano» (vv. 5-8). En este poema se presenta el mito del pecado original y la crisis del deseo y la culpa.

En «El arco iris sin color» (11-12) se presenta una serie de imágenes sobre desilusión y tristeza que describen sus sentimientos más oscuros y su posible final. Dos de sus descripciones se realizan por medio de las representaciones de un futuro sin flora, la luz de los ojos en la oscuridad de un pozo y los brazos como un tronco pidiendo caridad: «Y con ser de mis ansias y alegrías domadora, / viviré a tristeza de un futuro sin flora, / y todo será igual... / Los ojos serán luces en el fondo de un pozo, / los brazos los salientes de un tronco ya leñoso, / pidiendo caridad» (vv. 10-15).

En «Imitación de la muerte» (13), la estrella, comúnmente asociada a la luz y a la vida, se apaga; se simboliza la muerte mediante la ceguera al nublarse la vista «de lo eterno». «Se empañó en mi estrella la vista de lo eterno / y sólo raya un lago, el lago de aguas muertas. / No vuelca primavera promesas de su cuerno, / pues tiene mi alegría aldabas en las puertas...» (vv. 5-8). El lago, generalmente asociado al agua y a la vida, se describe «de aguas muertas»; la primavera, que representa felicidad amor y vida, no muestra «promesas en su cuerno». Se describe un entorno lleno de oscuridad, muerte y tristeza. En estos poemas se presenta el ideosema «*naturaleza pasado vida versus artificial futuro muerte*».

En «Cuando ande de fantasma» (15), se describe una representación de la naturaleza que simboliza los problemas sociales por medio de un ente fantasmal que se encargará de los ruegos que no escucha un ser superior: «Volaré a tu centro, tempestades de los mares / a recoger las aguas de los últimos ayes; / y subiré en los humos de náufragos altares / y de las rogaciones humildes de las calles, / que no oye el Señor» (vv. 1-5). Asimismo, se muestran otras representaciones que cumplen una función estética para simbolizar el dolor: «Y arrancaré la nube, con lagrimón de luna / y veré que se estalle al soplarle dolor / como el globo que estaba desinflado en la cuna / que perdió aquella boca y los bucles en flor» (vv. 6-9).

En «Alas románticas» (17), el yo-lírico ansía tener la posibilidad de tener alas para volar metafóricamente hacia lugares asociados a la inspiración artística: «Alas para ir a los huertos / donde se abren las flores, / alas de cisne que escondan la saeta, / alas muy negras para blancos amores, / alas de cisne y Júpiter poeta» (vv. 6-9). Las alas también simbolizan el deseo de viajar por el mundo para obtener la felicidad de la infancia: «¡Alas! de cóndor el ruido, / volar y volar sin que se ofrezca un nido, / alas que sostengan mi ansia / hasta creer que es el mundo / la bola que aquel día se me perdió en la infancia» (vv. 10-15).

En el poema «La bailarina» (19-20) se utiliza una serie de imágenes relacionadas a elementos naturales para simbolizar la bravura de los movimientos de la bailarina «¿Qué puñales en tus manos? / ¿Cuál cuerno que embiste a Dios? / Raíces de los pantanos / ¡cómo se grita sin voz!» (vv. 7-10).

En el poema «Los hombres de Domingo Vásquez» (21-22) se describen los atributos de valentía y fuerza de un hombre desde la representación de la naturaleza y la cercanía del personaje con ella: «De aquel caudillo / de lodo y de hambre, / de cuevas, de aguas nacidas, de frutas silvestres, de carne de iguanas, / que nunca se supo / que sintiera el miedo» (vv. 8-15). Se presenta el ideosema «*naturaleza divina conexión valentía versus ciudad moderna desconexión miedo*».

En el poema «Figura humana» (25) se realiza un autorretrato desde la tristeza, el dolor y la desilusión por medio de atributos asociados a la naturaleza: «Regadío de aguas que manan de mi fuente, / de luna sin creciente, y noche sin albor. / Y el árbol crea madera, y se arropa en corteza, / y el cóndor cree que baja con un gajo de sol» (vv. 7-10).

En el poema «Marinesca» (29-31) se presenta una loa al ámbito marítimo desde la personificación de los elementos, la comparación artística de la creación natural y la erotización de los elementos marinos: «Agua de mar, / señora de toda la existencia; / pentagrama / de las sinfonías del sol. / Tatuada de las lunas, / con escamas labradas / y senos de sirena» (vv. 26-32). Se presenta el ideosema «*naturaleza eros inspiración fantástica versus ciudad represión monotonía realidad*».

En el poema «La luz perdida» (33) el yo lírico agradece por recibir un rayo de esperanza en medio de su tristeza «Mi historia es negra en templo de cristales / sin el suave recuerdo de una apacible estela. / Soy incubador de tristezas y de males / para el hambre insaciable de un ave que no / vuela» (vv.5-8).

En el poema «La última súplica» (37), el yo lírico solicita cavar profundamente en la tierra para enterrar su cuerpo una vez que muera, sin embargo, describe la importancia de trascender espiritualmente mediante la metáfora de transformarse en un árbol y continuar su vida a través de esta nueva existencia: «¡Abrid más ese hueco! / que tal vez a este cuerpo le quede algo de vida. / Y para que no pierda su contacto de cielo / Cuidareis de que ese árbol jamás llegue a estar seco / y que hunda sus raíces profundas en el suelo» (vv. 6-10).

En «Los tristes» (41), para el yo-lírico, las personas que cargan con tristeza poseen una esencia de la muerte. La tristeza se representa por la ausencia de luz que no llega por la acumulación de hojas muertas del bosque: «Los tristes llevamos un algo de muerte, / el paso muy lento, muy largo es el viaje, / en la vieja hojarasca la luz no se vierte / con ser que en mi bosque jamás hay follaje» (vv. 1-4). La noche y los lugares húmedos como los lagos y el mar acompañan las representaciones de tristeza y oscuridad: «Las noches, los lagos, el gris de los mares... / son los compañeros que nos dio la suerte, / jamás nos vestimos de albos azahares, / porque el triste lleva algo de la muerte...» (vv. 9-12). En los poemas anteriores se presenta el ideosema «*naturaleza vida trascendencia creación versus artificial muerte monotonía indiferencia*».

En «Fiesta del mar» (45-56), se presenta la relación entre las representaciones naturales y los imaginarios de las identidades entre el trópico y Norteamérica. El yo lírico obtiene su identidad del sol y el agua que a su vez se representan en un nacimiento metafórico por los símbolos de fecundidad de del huacal y la espuma: «El sol tomó un rayo / y escribió en el pizarrón / de mis profundidades: / trópico. / El agua / subió hasta mi infancia, / saludo de huacal / y espuma de jabón» (vv. 1-8). La identidad norteamericana se simboliza por medio de la metáfora de un barco, que a su vez se le conceden atributos negativos asociados al frío y a la falta de vida: «El barco, / telaraña del norte, / fantasma de niebla. / Bostezo yanqui / en agua tropical. / El barco / es un cetáceo de los hielos /

que se ruboriza / en este azul del mar» (vv. 12-20). Se presenta el ideosema «*Trópico pasado vida fértil versus Norteamérica futuro muerte estéril*».

En «Viajero sin puerto» (47) se describe una serie de imágenes eróticas con representaciones naturales y un velero que también simbolizan un deseo de libertad: «Y sabiendo que me llevas, velero, / de blanco azul te ríes, y mejilla de virgen es tu vela. / ¿Cuál bandada, velero, / se levanta en tu proa, y hacia qué oído vuela?» (vv. 1-4).

En el poema «Para dormir el niño» (49-50) se presenta el tópico de «memento mori» por medio de la metáfora de la vida efímera de las flores: «Se murieron las flores / como todo se muere; / me las puso tan frescas / de brillantes colores» (vv. 1-4). Así como se menciona la presencia constante de la muerte en la vida, también se presenta la presencia constante del dolor: «Y flores, y flores, y flores. / Tan frescas las flores. / Cómo mueren las flores. / Cómo viven, Señor, mis dolores» (vv.13-16).

En el poema «Cetrería» (51) se utiliza la metáfora de la cetrería para desarrollar el tema de la caza como elemento erótico: «No pases por mi campo / que existe cetrería, / tal vez se ha descuidado la amarra en la halconera, / las alas y las garras muy pronto te harán mía» (vv. 6-9).

En «Después ya será tarde» (57), el yo-lírico emplea un discurso sobre el cortejo mediante la representación de la fecundación en la naturaleza: «¿No sabes que en la boca puedes sentir la vida, / que hay miles en las bocas así como en las rosas? / que la abeja fecunda sólo flor encendida / que después es ya tarde y mueren las cosas?...» (vv. 5-8). Finalmente presenta el motivo del tópico literario de *carpe diem*: «¿No sabes que tu cuerpo todo es de sensitiva / y que es en los repliegues donde el amor se anida? / No te niegues el bálsamo y sé caritativa, / después ya será tarde para aliviar tu herida...» (vv. 9-12). En los poemas anteriores se presenta el ideosema «*naturaleza erótica instinto salvaje versus humanidad púdica razón civilizada*».

En «Mi aire quiero» (61) se presenta el sentimiento de estar perdido, sin dirección con una serie de pensamientos a cuestas representados por una jauría. También exterioriza sentirse atrapado mediante la metáfora del agua que crece y ahoga, junto a la ausencia de un árbol que facilite la salida: «Sin báculo, sin norte. / Como mano de ciego que no logra el oriente, / jauría de pensamientos arrastro yo por corte. / El agua llevo al cinto, no hay árbol que haga puente» (vv. 1-4). La necesidad del yo lírico se resume en el tópico «*beatus ille*» de un retorno a la vida del campo: «Mi campo, mi aire quiero, / tornad conmigo al monte / mi respirar cerrero, / que aquí tiene clavada su línea el horizonte» (vv. 9-12). En este poema se presenta el ideosema «*nostalgia de la tranquilidad del campo versus rechazo de la aflicción citadina*».

En «El hato sin aprisco» (65-66), el título del texto refiere la libertad de un conjunto de animales. Esta imagen se desarrolla retratando a los animales con ciertos atributos religiosos. El rebaño de ovejas se describe rodeado de un ente negativo asociado al sufrimiento y a la muerte: «Ingenuidad tras leche, / boca que se abre / en los pezones / lechados de la muerte» (vv. 6-9). La naturaleza se representa en imágenes que asocian la oscuridad la muerte y el rito religioso: «Vecindad de cipreses desgredados, / en cementerio de tapia familiar. / Cencerro, voz de niebla, ángelus siempre / de collar» (vv. 22-26).

En «Retablo de Navidad» (67-69), se describe el nacimiento desde una personificación de muchos elementos naturales que cobran vida y se alegran alrededor del acontecimiento religioso. Las estrellas revolotean, las palmas conversan, la duna posee consciencia, una vara florece: «Un buey suspendió la rumia / la mula el pienso. / La fuerza de la naturaleza / dio un grito de pesebre. / Cuidaba: / el Gran Partero del Universo» (vv. 22-27).

En «Nocturno en el día» (73-74) se realiza una descripción que se apropia del espacio tropical y los elementos naturales como las olas, la arena, las palmas, las nubes

y la luna: «Las olas / que lamen apaciblemente / las arenas negras / de mi tierra tropical» (vv. 7-10). Estos poemas presentan el ideosema «*naturaleza pasado vida belleza espiritual versus tecnología futuro muerte fealdad terrenal*».

En «Coplas» (77) se simboliza la unión amorosa de dos personas por medio de algunas representaciones de la naturaleza: «Y a veces te quiero / como la fuente al cauce, / como la muerte al sauce, / y te quiero, te quiero y te requiero» (vv. 1-4).

En «Luz a medias» (81) se menciona la descripción del horizonte de manera cruenta, la unión del yo lírico con el monte, la descripción del entorno y los sentimientos que asocia de una forma erótica: «Las velas eran vendas de la herida del cielo / caminando la tarde en que desangra el día. / Las aguas en que baño las raíces de mi duelo / y la flor que se abre al repetirle, mía...» (vv. 5-8).

En «Compañía del mar» (87) se describe el cielo del trópico desde la tranquilidad del descanso en una hamaca: «Azul de mis entrañas / en vuelo de lo amado, / y flor en los cabellos que sueltan mis montañas; / rebaño de azucena, al pie de mi cayado» (vv. 5-8). También se describen los elementos del agua y el follaje: «Estatua para verte, en vida de follaje / que baña las raíces en la paz de su sombra; / y al repetirse eterna la explosión de tu oleaje / la voz que había perdido parece que nombra...» (vv. 9-12).

En el poema «En las aguas de los ríos» (90), el yo lírico presenta una conexión con otro ser. Esta relación continúa más allá de la vida por medio de los ríos: «Yo me iré, / pero vendrás conmigo, / por haber sentido juntos / las auroras de la vida... / por haber comido juntos / del festín de la existencia, / por haber llorado juntos / en las aguas de los ríos...» (vv. 14-21). En este poema se presenta el ideosema «*naturaleza paz amor versus ciudad agitación crueldad*».

En «Rebaño» (91), se comparan las penas con un rebaño de ovejas: «Por el mismo camino a recobrar rebaño, / ovejar de mi alma que apacenta en mis venas, / sin mengua

y sin nunca, más lejos que el daño, / por fieles y por blancas, y por mías mis penas» (vv. 9-12).

En «El faro» (97-98) se presenta una descripción del faro como un elemento asociado a la muerte. Primeramente, su luz se describe como un hilo de vida unido a los barcos que termina muriendo cada mañana. Seguidamente se presenta la relación entre el alma del yo lírico que representa a la humanidad como un barco: «Y mi alma irá a las playas a bañarse en resaca, / y llegará a la quilla del barco que no atraca / en el fondo del mar. / El barco ya agobiado que se entregó a las olas; / los barcos son suicidas como las almas solas, el fondo es descansar» (vv. 7-12). Finalmente, el alma trasciende; asciende al cielo y comprende que en una representación triste de la naturaleza, las nubes son como el alma que llora por desamores sobre el mar: «Y subiré hasta el vuelo de una nube desierta, / y sabré que es el resto de una mujer muerta, / que se murió de amar / El cuerpo es el nido del ave que ha volado; / cada nube es el alma de un amor truncado, que llora sobre el mar» (vv. 13-18). En este poema se presenta el ideosema «*naturaleza amor y muerte redención versus tecnología crueldad y vida castigo*».

Campo morfológico y lectura sociocrítica de *Revenar*

En *Revenar* se identifica un campo morfogenético constituido por la representación de la naturaleza como pasado vida conexión divina eros inspiración fantástica, trascendencia, creación, trópico, pasado, fertilidad, instinto, tranquilidad nostalgia, paz, amor, sacrificio y redención. En el caso de los elementos relacionados a la humanidad y la modernidad se representan asociados a elementos como el futuro, la muerte, el miedo, la desconexión, la represión, la monotonía, la realidad, la indiferencia, la esterilidad, Norteamérica, la razón, la civilización, el pudor, la crueldad, la agitación, la fealdad y el castigo. Se concluye con un ideologema de la *voluntad*, albedrío o elección

relacionado al mito del pecado original y la crisis humana al debatirse entre el deseo y la culpa. Es decir, el sujeto se debate entre la añoranza al pasado o el temor al futuro.

2.8. Representación de la naturaleza en *El domador de pulgas*

La novela *El domador de pulgas* (1936) presenta al hombre-domador descrito como un ser divino. El mecanismo por el cual el domador dota a los insectos de humanidad es a través del consumo de su propia sangre. La metáfora del sacrificio a través de la sangre para salvar a la población de seres no-divinos remite al texto cultural de la tradición cristiana y es indicada de esta manera en numerosas ocasiones dentro del texto.

Para el propósito discursivo del texto, la humanización de una especie tan diminuta, e insignificante a la vista general de la humanidad, le permite al autor una reflexión libre y sin censura respecto a la sociedad caricaturizada mediante una sociedad de pulgas. Este proyecto, de hombres animalizados, había sido pensado y escrito con anterioridad en *Unos fantoches*, sin embargo, la animalización de las personas se reemplazó por la cosificación de seres en «fantoches», como lo describe el propio autor en el texto: «He tenido la idea de desarrollar mi farsa entre animales, pero he pensado que es inútil, porque acaso los hombres hasta ellos desciendan para sentirse ofendidos por un doble motivo...» (Jiménez, Max, *Obra I* 121). Este proyecto se ve consumado en *El domador de pulgas*, aunque los personajes principales no son mamíferos, ni aves; como en las animalizaciones de la novela anterior. En *El domador de pulgas*, el escritor busca una especie animal dentro de la familia de los insectos que, por su insignificancia en la vida cotidiana de la humanidad, pueda generar una distancia suficiente para construir el relato crítico de la sociedad.

El ser superior, «hombre-domador», se describe inicialmente por medio de una serie de atributos físicos asociados a la naturaleza y sus sentimientos se centran en el amor a

las pulgas. Primeramente, se representa su vejez y resistencia por la metáfora de la barba y la antigüedad de los árboles: «y la barba como raíces descarnadas por la lluvia de los pesares» (303). Asimismo, por metonimia, se describe la piel de su brazo como la hoja de un árbol en otoño: «aquel corazón, como el brazo lleno de piquetes, seco, de piel como hoja de otoño, era la verdadera encarnación del amor» (303). De esta manera se presenta una concientización sobre el afecto que puede tener un ser humano sobre otros seres más pequeños pertenecientes a la naturaleza.

La misericordia se origina al librarlos de una práctica esclavizadora de los domadores de pulgas que solían utilizar a los insectos para espectáculos feriales. Asignar características humanas a estos insectos es una práctica muy antigua: «El primer domador de ácaros que se registra la historia fue Mark Scaliot, un herrero londinense que en 1578 exhibió una pulga encadenada a la que le había enseñado a abrir el cerrojo que la sostenía» (López 13). Aunque es poco probable que Max Jiménez conociera este hecho en particular, sí es posible que se enterara en Europa sobre una obra escrita por Luigi Bertolotto titulada «*La historia de las pulgas*» donde relata su experiencia profesional como domador de pulgas; en las posteriores representaciones de estos actos en los Estados Unidos y Europa, o en las apariciones cinematográficas de estos actos como antecedentes de su obra. Algunas prácticas a las que se acostumbraba someter a las pulgas se citan en el propio texto:

Sus anuncios: la pulga que saltaba el aro, la que le daba vueltas a la noria, la que empujaba el carrito, la equilibrista, la que trabaja con la bola del tamaño de un guisante, la que disparaba un cañón, los duelistas, la corrida de toros, los bailarines, los reyes en carroza y tantos otros oficios que había ennoblecido la vida de las pulgas (Jiménez, Max. 321).

La decisión de alimentar y liberar a las pulgas se describe como un acto de emancipación de los animales: «El domador decidió no exhibir más sus pulguitas, y vivir con ellas, repartirse con ellas. Darles la libertad dentro de su cuarto miserable, y seguir entregando su sangre para aquellos seres brincones» (303). Acto seguido de entregar el sustento a sus pulgas, también les regala el don del pensamiento. En el mismo orden

como en la Biblia se presenta el jardín del Edén, las prohibiciones y posteriormente el árbol de sabiduría que conduce al pecado de la humanidad; a las pulgas se les brinda alimento y moral: «Entonces, por qué él, que daba su sangre y no palabras; no había de libertar y crear el honor, la moral y la eficiencia en esa legión de pulgas tan maltratadas del mundo de los hombres» (304). El ser humano ensaya ser mesías y su construcción divina se representa mediante una descripción geográfica que habitarán las pulgas. El dios-hombre es naturaleza para las pulgas: «La frente del domador ya era rugosa como las montañas; las ideas fijas, son movimientos sísmicos que arrugan las frentes y cursan de anillos los ojos; como las piedras que caen en los lagos. En círculos concéntricos nos vamos devolviendo a lo que es nada» (307). Esta descripción topográfica y edénica del dios-tierra-montaña genera la vida por medio del pensamiento y los movimientos telúricos. El texto contiene el ideosema «*divinidad vida natural versus humanidad vida artificial*».

La transformación de las pulgas a pulgas-personas es imprecisa a lo largo del texto. En algunas ocasiones se les describe como una transformación física y en otras psicológica y conductual: «Aquellas pulgas que perdían el andar de pulgas, y los gestos de pulgas, estaban anidando dentro de su cuerpo la ilusión...» (307). En otras ocasiones se diferencian por medio de su género como pulgas-hombres «pulgonos» y pulgas-mujeres «pulguitas»; no se les nombra como machos y hembras, sino que adquieren los roles sociales de la humanidad. Los roles del género masculino y femenino se diferencian por el tamaño físico y la conducta. Se describe como hombre al que se cree a sí mismo con mayor capacidad; sin embargo, terminan comportándose de forma servil ante la atracción que sienten por las pulguitas, otros, se ven despreciados y por celos, sienten envidia de los demás:

Unas pulgas, más grandes, indudablemente eran hombres, habrían de creerse de más capacidad, sin darse cuenta de que serían humildes servidores de las pulguitas pequeñas. Los pulgonos empezaban a perseguir a las pulguitas, y se creaba lo bello y lo feo, y la envidia sería el balance de los pulgonos despreciados por las pulguitas (308).

La capacidad para identificarse y diferenciarse entre ellas, origina los conflictos sociales. La transformación de las pulgas no se presenta como un acto positivo, ellas adquieren rasgos distintivos, lo que las dota, desde la perspectiva de la humanidad, de un aspecto que solo los seres humanos poseen. La transformación de pulgas-animales a pulgas-hombres implica una construcción identitaria. Al distinguirse las pulgas unas de otras adquieren los roles sociales y se diferencian entre ellas: «¡Terrible! Sus pulgas, tan pulgas una como la otra, ya no eran las mismas pulgas ¡que diferencia! antes organizadas por igual, del mismo principio, del mismo fin, ahora se estaban haciendo pulgas distintas» (308). El texto contiene el ideosema «*instinto natural pureza versus razón humana corrupta*».

En el capítulo titulado «La colonia agrícola» se describe la evolución de la vida en comunidad de las pulgas. Al principio se manifiesta la vanidad de las pulgas y el primer impulso de labrar la tierra. Seguidamente, la moral de las pulgas decae por la infidelidad en sus relaciones pasionales dentro del matrimonio. Se describe una serie de conductas viles como el incesto, las violaciones, la violencia, el asesinato, el lenguaje bajo, las amenazas y el robo. Los antivalores que adquieren las pulgas en su convivencia como sociedad por causa de su humanización, son tratados ampliamente en la novela titulada *El jaúl*, que se analizará detalladamente más adelante.

La temática del aborto se muestra sutilmente, al inicio, desde la perspectiva animal como una pulga con «huevos»; y posteriormente se le atribuyen algunos rasgos sociales a los personajes y su mundo representado, como es el caso de la ciencia y la religión. De esta manera se cubre la representación natural de un discurso moral: «Una pulga soltó los huevos antes de llegar a la rendija que se le había destinado para el sostén en la raza. Aquello era un aborto. Tal vez las pulgas en el futuro ya no iban a poder brincar, entonces la ciencia médica creció en asocio de las religiones» (315).

Como se ha indicado, la transformación de pulga a humano es variada según el papel que desempeña la metáfora dentro de la narrativa. En algunas ocasiones es una

descripción física fantástica que el lector debe asumir como real dentro del universo narrado. En otras ocasiones, las transformaciones se refieren a comentarios irónicos, sarcásticos y alegóricos; o como una estrategia de abordaje temático de una fuerte crítica a la sociedad de la época.

Se utiliza la animalización y cosificación de la sociedad como una alegoría, por medio de la sociedad de pulgas, para evitar una referencia directa al contexto del autor con el fin de reducir el descontento y procurar un mayor impacto estético del discurso. Inclusive, en varias ocasiones se le atribuyen rasgos de otros animales a las pulgas humanizadas como una sátira a la fallida comunicación de algunas personas comparándolas con loras y cánidos: «Parece ser que la conversación pensada, es lo que más nos aleja de los animales, sin embargo, el decir de algunas pulgas semejaba aullidos, o verde cacareo de las loras» (329).

Se debe tener presente que, en *El domador de pulgas*, la intención de humanizar a la pulga consiste en una caricaturización de la humanidad y su código moral. En el fragmento del texto que se presenta a continuación se entiende a la pulga como un sinónimo de la humanidad:

Lo que más confirmaba su teoría, era el parecido de las pulgas con otros animales, unas parecían cerdos, otras gatos, otras pájaros, pero casi toda pulga tenía la apariencia de un animal con sus sentimientos; felinos y aves de rapiña, era el parecido más común dentro del mundo de las pulgas (341).

Para el ser humano, es fundamental la construcción de su identidad. Considerarse un ser único y especial es lo que los separa de otras especies animales. En la estructura de pensamiento del sujeto transcultural, se percibe el discurso social que describe a la humanidad como aquellos seres con rasgos identitarios y que son capaces de diferenciarse entre sí al contrario de los animales, que aparentemente, desde la perspectiva humana, son muy parecidos entre sí.

Al humanizarse las pulgas, adquieren rasgos de personalidad mediante atributos y oficios como la pulga sociólogo, pulga zapatero, pulga filósofo, pulga madre, pulga bruja,

pulga prostituta; y en algunos casos se identifican mediante un nombre propio como la pulga Pascuala: «Por aquellos días en el mundo moderno de las pulgas, el nombre era como la etiqueta, y al decir, Pascuala, se recordaba inmediatamente a la mujer chulísima del zapatero» (325).

La transición de pulga a hombre sucede al atribuirles rasgos humanos y como la profesión, la clase social, y otros rasgos naturales más evidentes a la percepción humana como la edad y el género. En estas transiciones, el autor mezcla las palabras entre «animales», «pulgas» y «grupos de personas» que confluyen en una disolución de la diferencia y muestran el mecanismo de la escritura utilizado para la transformación. Las pulgas pasan de ser «pulgas» a «grupos de personas» en un mismo párrafo:

Otros animales son muy parecidos entre sí, pero nada es tan diferente como una pulga a otra pulga, el pensamiento y la sensibilidad crean de las pulgas los pensamientos más contradictorios, y el empeño de reforzar las ideas, forma grupos de personas afines, movimientos en los cuales se basa toda sensación que pueda existir de felicidad (329).

Algunas otras diferencias entre las pulgas humanizadas y otros animales son la percepción de la vida y la muerte: «Dentro del pensamiento de la pulga, la muerte era la necesidad de vivir; en los otros animales, la muerte es la muerte» (330). Una de las mayores diferencias que se le atribuyen a la humanidad es la capacidad de amar con todos los conflictos sociales que conlleva la relación entre amor y propiedad como el deseo, los celos, los abusos y las pasiones: «La pulga joven. —El amor ha venido a complicar la existencia, cuánto más felices los animales que cumplen solamente con los instintos» (330). El texto contiene el ideosema «*pasión instintiva positiva versus pasión racionalizada negativa*».

Respecto a los contenidos relacionados a lo femenino y a la mujer, se describen temas como el aborto, la virginidad, las prohibiciones de la sociedad, la fidelidad y la violencia. En todos estos temas, la culpa de las situaciones negativas suele recaer en la mujer. Es a través del recurso de la figura retórica de la ironía que se presenta cómo la sociedad machista se transmite a través de las mismas mujeres: «Hasta la pulguita

esposa, si su marido había hecho una buena conquista, dentro de sus celos, se enorgullecía de aquel don Juan que era su marido» (337).

En el texto no se identifican a las pulgas como machos o hembras, sino como pulgas hombre y pulgas mujer de forma humanizada: «Pulga hombre y pulga mujer, podían sufrir el terrible calificativo de ser muy buenas» (357). El valor social de lo femenino y masculino se presenta mediante otros discursos morales como la concepción histórica del cristianismo y otras culturas donde la mujer es la culpable y portadora de todos los males. La relación del autor con la ideología cristiana es perceptible en toda su obra, desde sus primeros poemas hasta las últimas novelas.

En *El domador de pulgas* se describe a un hombre domador de insectos con atributos similares a Jesús, que se sacrifica por sus pulgas y pretende un código de conducta para sus feligreses. Se presentan numerosas alusiones al cristianismo a lo largo del texto, como cuando se explicita la crítica a la brujería como un arte del engaño o cuando se describen las lecturas del domador.

La ironía del narrador separa el valor de las pulgas como insectos naturalmente buenos y las pulgas humanizadas como seres perversos. Los vicios y la humanidad de las pulgas se presentan como algo negativo: «No era extraño que teniendo como tenían, las pulgas iniciación humana, se aficionaran con tanta facilidad a los vicios. Habrá de confesarse que es lastimoso, que las pulgas fueran ya casi seres humanos, siendo los seres humanos tan estimables, o por lo menos, estimándose tanto» (347). Se presenta el ideosema «*humanidad negativa versus naturaleza-animal positiva*».

En cambio, la animalización del artista y del narrador es un rasgo positivo que dota a la descripción de sensibilidad y belleza: «Como la fiera que va por las veredas, de frote rítmico forzado, que en un instante levanta la cabeza, olfatea y parece cobrar conciencia de sí misma» (353). El narrador presenta la reflexión de una pulga escritora que añora vivir sin obligaciones y valora la inmediatez de la vida animal que no reflexiona sobre pasado o futuro:

Y la severidad, y la energía, y las obligaciones contraídas con el propio ser, que nos va quitando el derecho de sentirnos animales en la creación, sin conocimiento anterior, sin la sospecha futura, como esos animales que beben sol y se pulen de agua, a los cuales la noche les dicta el reposo para el vuelo madrugador (353).

En el capítulo «El caudillo y el temperamento ovejuno de las pulgas» se realiza una descripción de los gobiernos, el poder, las conspiraciones y las pretensiones políticas. Es a través de la sociedad de pulgas que Jiménez denuncia la evolución de cómo se construye un líder político militar, probablemente haciendo referencia al pasado histórico de la política europea y su experiencia presente en Europa. Son perceptibles algunas referencias a líderes políticos como Napoleón y a otros gobiernos dictatoriales más cercanos a la época del autor como el surgimiento del franquismo en España, el caso de Mussolini en Italia o de Rusia con el ascenso del comunismo de Lenin. En este caso podría pensarse que *El domador de pulgas* (1936), constituye una obra precursora de la alegoría satírica política de la sociedad a través de la animalización como lo haría casi una década más tarde la icónica novela *Rebelión en la granja* (1945) de George Orwell.

En este mismo contexto se describe una cierta consciencia de las pulgas de la construcción identitaria y política por medio de los símbolos patrios con representaciones animales:

Y las pulgas volvían al temperamento ovejuno, y las pulgas de pensamiento libre se hacían serviles. Y hasta le hacían una estatua sobre un caballo, a la pulga que antes había matado, o mandado al destierro. También la estatua podía ser de pie, con figuras, y un águila con una bandera en el pico, y unos cañones (367).

Es significativa la incorporación de otras manifestaciones artísticas como el cine y el teatro. En el caso del cine se menciona desde el principio del relato el texto cultural de la película *The Chimp* (1932), el cual podría pensarse como motor creativo de la novela: «El cinematógrafo las había tomado de una forma burlesca: se escapaban las pulgas, la gente desde luego se rascaba y se hacía un chiste de unos animales que honradamente lo único que buscaban era su alimentación» (303). En este intertexto es perceptible una conciencia hacia las especies animales, por más diminutas que sean; dicha conciencia se

manifiesta previamente en otros poemas sobre el maltrato de bueyes y perros. Cabe mencionar que años más tarde se filmaría una escena muy similar a lo descrito en *El domador de pulgas* donde un domador alimenta a sus pulgas con la sangre de su propio brazo en *Mr. Arkadin* (1955) de Orson Welles.

Por otra parte, se denuncia cómo el cine se populariza al punto de desplazar otras artes como el teatro: «Entre las pulgas, el teatro había decaído sensiblemente: el cinematógrafo había llegado a ser casi la única entretención pulguienta» (371). La crítica se dirige al mercado artístico como una denuncia de las potencias económicas que poseen mayores recursos: «Lo malo de las producciones cinematográficas, eran los distintos idiomas que usaban las pulgas, sólo en los países de mucho dinero se imprimían películas, y desde luego, en ese idioma» (371).

Finalmente, presenta una crítica sobre el poder de las potencias económicas para adoctrinar culturalmente por medio del cine y las obras artísticas:

Por medio de la blanda diversión, pues se adquiría el alma de unas pulgas que ya tenían el cuerpo vendido. Se iba perdiendo el ritmo de una raza, y al perder ese sentido de la vida, de un paisaje regional, inconscientemente se iba entregando a la raza de más poder material, pero vida equivocada, de vida tonta, sin el menor conocimiento del saber vivir (372).

La crítica sobre la decadencia de la audiencia teatral por el auge del cinematógrafo se manifiesta en la obra de Jiménez desde el estilo dramático de diálogos y escenas de *Unos fantoches* y en la pequeña «comedia de pulgas» titulada: «El rey pulga» (372) que incluye en la novela como un pequeño intento de escritura teatral.

En «La pulga lírica» se presenta otro ensayo estético al retomar la poesía en dentro de la novela y el mundo de las pulgas por medio de las representaciones de la naturaleza:

Lírico es el árbol que florece y se cubre de frutas. Lírico es el campo de trigo que se peina de viento. Lírica es el ave que después de pescar su alimento, se reposa en las aguas, y se deja mecer blandamente. Lírica es la fuente que salta, y las manos que se unen para apagar la sed. La pulga lírica ve a través de las cosas, le levanta el pasado a las cosas, las sacude, las hace vivir de nuevo (377).

El domador se representa como un «dios creador», por medio de su ofrenda de sangre libera, humaniza y moraliza a sus pulgas; sin embargo, el plan resulta equívoco cuando las pulgas humanizadas pierden su inocencia primitiva. El dios, arrepentido de su obra, busca el consuelo en la literatura para solucionar los problemas. A lo largo de la obra se presenta el tópico de la «edad de oro» en donde se representa un pasado idílico natural asociado a lo animal y que es corrompido por la humanidad: «El domador en su angustia final, buscaba libros que lo llevaran de nuevo a la vida pasada, cuando él era feliz, cuando sus pulgas eran pulgas. Ahora tan parecidas a los hombres, casi iguales a los hombres, como que habían bebido sus sangres» (385).

El texto transcribe una de las obras que inspiran la moral del domador donde se presenta un claro mensaje desde la perspectiva del cristianismo medieval: «Nada menos que Fray Miguel Agustín se había ocupado de las pulgas...». El fragmento es una transcripción directa de: «Secretos de la Condición y Oficio de las Madres de Familias de la Casa de Campo, y cómo debe criar; enseñar y doctrinar sus hijas y criadas» y a través de la presentación irónica del intertexto se percibe una crítica del discurso patriarcal de la iglesia católica:

...y si acaso alguna vez querrán reconocer las pulgas de la camisa, reconocerán primero bien todos los agujeros que pueden haver, hasta el de la llave, o cerradura, y no se ponga en derecho de alguna puerta o ventana, por bien cerrada que sea; y mejor sería si no hiciesen, ejercicios en esa forma sino que quando muden de camisa, entonces espulgan la que dexaren, porque siempre corren peligro de ser vistas, y codiciadas... (386).

La novela posee una estructura cíclica. Al igual que al inicio del texto se representaba al domador como un dios con características geográficas y naturales, al cierre del relato se presenta al domador como un dios con características de árbol: «El domador ignoraba cuántos años llevaba de existencia, lo habían secado tanto las pulgas, que vivía con la vida de árbol que ha sombreado siglos y siglos» (391). Al final se le presenta una revelación al domador por parte de una de sus propias pulgas. La pulga-sabio es la responsable de dilucidar la situación y enfrentar a su propio creador. Se

representa inicialmente como un hombre que se pasa la mano por la cara «como si fuera una pata»; es decir, físicamente es un hombre que inicia su transformación o deformación en inversa: de hombre a insecto monstruoso. Se presenta el ideosema «*rechazo a la razón humana versus aceptación del instinto natural*».

El reclamo directo al domador consiste en la privación de felicidad primitiva de las pulgas al sustituirle el orden natural por una pretensión de falsa libertad que conlleva la civilización humana. Cuando el ser humano pretende ser dios ocurre el desequilibrio de la *hybris* que produce la tragedia:

Usted es el domador de pulgas, usted es el que se metió a redimir pulgas, usted porque daba su sangre tuvo la osadía de sentirse un redentor, fue usted el que lanzó unas humildes pulgas, que eran felices, a la misma miseria de la humanidad. El sabio se pasaba la mano por [a] cara como si fuera una pata (392).

La *hybris* consiste en el concepto procedente de la Antigua Grecia asociado a la desmesura en el comportamiento arrogante del ser humano. La desmesura conduce irremediabilmente a un forzoso restablecimiento de la *sophrosyne*. La *sophrosyne* se refiere al autocontrol, la discreción y la moderación de los héroes y era un ideal de conducta para evitar los conflictos innecesarios. La falta que produce la transgresión de la *hybris* se restablece mediante un castigo que restaura el equilibrio.

El castigo del domador consiste en morir desangrado, una desmesura de su propia acción; alimentar a las pulgas con su sangre. La sangre ha simbolizado históricamente la vida y se asocia a un elemento conductor de la esencia de la cual proviene. La sangre transmite enfermedad de un cuerpo enfermo o puede curar un cuerpo sano, la sangre transmite el poder o condena a los individuos. Para que el castigo cumpla su función correctiva del orden natural, se consuman varias acciones a modo de juicio y ejecución al final del relato.

Primero, se designa el representante de las víctimas, que son todas las pulgas, por medio de la «pulga sabia», probablemente por tener una mayor edad y entendimiento de las cosas cumple su función de representante de la sociedad. Segundo, se establecen los

motivos por los cuales el victimario será imputado a través de un discurso de la pulga sabia dirigido al domador. Tercero, la víctima, pulga sabia, se transforma de pulga humanizada «ser humano» a «pulga monstruosa». La pulga monstruosa debe ser un ente vengativo y poderoso, por este motivo no podía permanecer como pulga sabia y debía transformarse en un ser temible para producir escarmiento. Cuarto, el domador sufre un castigo acorde a su desmesura al pretender ser dios para las pulgas por medio de su sangre, muere desangrado por una pulga monstruosa. Quinto, en los momentos finales, el domador se arrepiente de sus actos y se libera por medio de su redentor.

El sabio, tomaba un aspecto terrible, la barba se le convertía en unas terribles ponzoñas, la cabeza se le disminuía, y se le aumentaba el tórax como un fuelle vacío, y ya lanzaba gritos agudísimos: ¿No me reconoce usted? ¿No reconoce usted en mí a la pulga que se ha hecho hombre? Y de un salto, veinte veces más grande que su cuerpo, cayó sobre el domador. Y le chupaba la sangre, y se inflaba rojo el inmenso vientre del sabio, y en el borbotar, una voz agónica se apagaba: Un Redentor... un Redentor... (393).

La obra concluye con una descripción grotesca y violenta de la redención del domador. El domador consigue una muerte macabra por parte de un ser monstruoso. Es la descripción de un asesinato con aire de ajusticiamiento, una venganza perpetrada por un monstruo inesperado en la trama. El domador es descrito como un personaje de intenciones benévolas que no mide las consecuencias de sus actos. La pulga sabia adquiere los rasgos característicos del ser inocente de apariencia monstruosa que se encuentra predestinado a cumplir los designios divinos de su existencia. Como algunas otras obras características del romanticismo y la literatura gótica, los seres monstruosos cumplen su propósito impuesto por el destino natural del instinto. La acción instintiva libera y transforma recuperando el equilibrio natural; en este sentido se presenta una carnavalización del orden social y una inversión de los roles a modo de sublevación.

La pulga monstruosa cumple con dos elementos destructivos del monstruo: el deseo de venganza y la sed insaciable. El deseo de venganza proviene de una acción previa que despierta «la maldición» de la venganza inminente en el ser monstruoso. Algunos ejemplos en la literatura universal son: el monstruo del doctor Frankenstein, la momia, y en

el caso de las leyendas de tradición latinoamericana los espíritus y seres fantásticos que se encargan de vengar una prohibición incumplida.

La sed insaciable proviene de un instinto natural desmedido provocado por algún acontecimiento mágico o fantástico. Algunos ejemplos de este caso en la literatura universal son: los vampiros, el hombre lobo y los muertos vivientes. La hibridación de estos castigos monstruosos confluye en el *doppelgänger* o la figura del doble. Cuando se presenta la dualidad en un personaje donde se comparten rasgos de identidades distintas generalmente contrarias: uno positivo / otro negativo, luz / oscuridad, razón / irracionalidad, conducta mesurada / conducta desmedida u hombre / animal. Este último caso es el de las posesiones demoniacas, las adicciones a las drogas, pócimas, fuerzas mágicas o transformaciones por acciones descomedidas e inmorales. Dos ejemplos de este último caso en la literatura son: El extraño caso del Dr. Jeckyll y Mr. Hyde o El retrato de Dorian Gray.

En *El domador de pulgas* lo monstruoso se manifiesta en las actitudes inmorales de la sociedad de pulgas, pero su origen proviene de la humanidad, por este motivo la inversión final reestablece el orden y las pulgas recuperan su estado natural y el ser humano se libera, redimido en sacrificio, de su error. Respecto a la estética, se presenta una transformación monstruosa asociada a la literatura gótica y la estética de terror característica de la literatura del romanticismo con antecedentes como Drácula por el vampirismo y la hematofagia; pero más cercana a lo grotesco de la transformación de un híbrido de ser humano a insecto monstruoso como el caso de la novela *La Metamorfosis* (1915) de Franz Kafka o el cuento *La larva* de Rubén Darío. Esta forma de representación estética es adaptada y enriquecida, también, por los expresionistas. Obras posteriores de contenido similar se remontan a la transformación del hombre-mosca en la obra *La mosca* (1957) de George Langelaan.

Seguidamente se ejemplificarán los procedimientos a los que acude la estética de terror del cierre del texto. En el caso de la semántica, se utilizan adjetivos como «aspecto

terrible», «terribles ponzoñas»; utiliza verbos sobre la transformación y desfiguración «convertía», «disminuía», «aumentaba», y también sobre el atacar o ser atacado, por ejemplo «cayó sobre el domador», «chupaba la sangre». Respecto al aspecto sensorial se perciben sensaciones desagradables exageradas: «gritos agudísimos». Se describe una deformación de aspecto «aumentaba el tórax», «veinte veces más grande», «inflaba rojo el inmenso vientre». En el caso del aspecto de la disminución: «una voz agónica se apagaba», como una metáfora del cese de voz por la ausencia de vida y «la cabeza disminuía», como señal de la irracionalidad.

Campo morfológico y lectura sociocrítica de *El domador de pulgas*

En *El domador de pulgas* se representa la naturaleza por medio de la humanización de una sociedad de pulgas que adquieren todos los valores de la humanidad por lo que se constituye una crítica moral del contexto del autor. Max Jiménez recurre al uso de la pulga con el fin de atribuirle un conjunto de rasgos negativos que definen la humanidad a un ser diminuto e indefenso; de esta manera la recepción de la obra y su mensaje produciría un impacto negativo menor al que podría lograrse con otras especies con atributos más groseros como perros, cerdos u otras especies domésticas. La crítica continúa siendo contundente; la humanidad es muy parecida a un conjunto de insectos insignificantes, pero su conducta se diferencia de la conducta natural de otras especies por una perversidad inherente al comportamiento social.

La pulga se humaniza para mostrar los aspectos negativos de la humanidad. Según el texto, la identidad humana es un rasgo individualista negativo que envilece las conductas instintivamente buenas de la colectividad de las pulgas. Algunas de las críticas sociales presentes en la obra corresponden a los roles de género, la religión y el poder político. Las referencias de la naturaleza en relación al arte son siempre positivas como es el caso de la lírica. En los momentos en que se utiliza una estética grotesca sobre la

pulga, como el monstruo animalizado, corresponde a los rasgos híbridos de un ser monstruoso de características humano/animal o para cumplir con la justicia divina como ente redentor. La razón humana es corrupta versus la pureza natural y la única forma de revelarse y trascender es por medio del amor, el arte y el retorno al estado de los instintos primarios. El sujeto se debate entre el rechazo a la razón humana y la aceptación del instinto natural.

3. Conclusiones parciales sobre la representación de la naturaleza y las identidades como antecedentes de *El jaúl* de Max Jiménez

En *Ensayos*, los espacios naturales se asocian de forma positiva al amor, la introspección, la meditación y la reflexión del artista. Desde la perspectiva poética del narrador³⁰, la tecnología se asocia a lo «no-natural» y se representa como parte de un progreso amenazante, negativo y cruel. También se desarrolla la representación del «hombre-bestia» como un ser humano negativo, de conductas crueles y rasgos monstruosos y primitivos.

En *Unos fantoches*, se invierten las representaciones, de modo que el entorno natural se simboliza como una metáfora de los seres humanos y a las personas se les atribuyen aspectos propios del ambiente natural con el fin de acentuar o disminuir el impacto de la crítica social en aspectos como la conducta y la moral. En ocasiones se refiere a la caracterización de las identidades americanas y europeas por medio de la referencia al medio ambiente como una determinación geográfica y climática. Cuando los códigos morales de la sociedad se violentan se recurre a la conducta instintiva animal. Algunos temas morales que se cuestionan por medio de la contraposición de civilización

³⁰ Esta obra está escrita en prosa. En algunos textos narra situaciones y en otros realiza descripciones, pensamientos e impresiones; presentando una propuesta híbrida entre el género de lírica y narrativa acercándose un poco más a la prosa poética.

y barbarie corresponden al erotismo y su normativa social como: la fidelidad, el matrimonio y la familia. La metáfora de la cosificación, animalización o personificación se utiliza como una crítica a la moral. Además, se menciona la sátira de la trama por medio de fantoches como un planteamiento alternativo a la representación animal.

En *Gleba* la naturaleza se figura como un símbolo o una asociación directa a lo divino por medio de referencias míticas, por una tradición religiosa como el cristianismo o al definir que la naturaleza y el arte convergen en un ámbito espiritual. Los sentimientos del ser humano se manifiestan por medio del arte y el lenguaje poético que a su vez utiliza las referencias naturales para expresarlo, así, la naturaleza responde metafóricamente de forma positiva y negativa como una extensión a los sentimientos del poeta.

En *Sonaja* la naturaleza se simboliza como un elemento que define la identidad. El espacio descrito como norteamericano, europeo o tropical es representado de forma distinta a partir de su entorno: su clima, su flora y su fauna. En varias ocasiones se percibe una necesidad de identificación por parte del poeta a estos nuevos espacios, sin embargo, los que se asocian a climas fríos suelen describir la tristeza y nostalgia del trópico que se relaciona a su patria de origen.

En *Quijongo* la naturaleza se representa como imágenes y signos de su estado emocional. Sus sentimientos simbolizan el dolor, la tristeza, pérdida de motivación por la vida y el irremediable paso del tiempo. Las representaciones de la naturaleza asociadas a lo positivo corresponden a los recuerdos del entorno tropical, el deseo de libertad y las descripciones eróticas.

En *Revenar*, la naturaleza se representa asociada a las manifestaciones artísticas como un medio de trascendencia espiritual para el hablante lírico. Los sentimientos de tristeza se significan por medio de representaciones naturales y las formas positivas se asocian al amor y al cortejo erótico. Para el poeta, el estado de bienestar y alegría se encuentra en los espacios naturales.

En *El domador de pulgas*, la humanización de los insectos permite abordar la crítica social de forma directa y mordaz. La personificación de las pulgas se presenta como un acto negativo al adquirir conciencia, división de clases sociales y roles de género. Se utiliza la animalización y cosificación de la sociedad como una alegoría para abordar la crítica a la religión, la política, la sociedad y la moral por medio de la sátira y la ironía. El texto muestra un dios imperfecto que se equivoca al crear una sociedad perversa. Los rasgos monstruosos de las pulgas reflejan las actitudes inmorales de la sociedad humana.

En resumen, el autor mantiene un discurso frecuente en toda su obra, donde establece una relación entre el mundo moderno simbolizado como un inframundo en el que el ser humano habita y del cual debe trascender por medio del amor, la contemplación y la creación artística. Por una parte, el ámbito de la naturaleza se representa por medio del trópico como una región propia del sujeto transindividual vinculada a lo primigenio, lo espiritual y lo salvaje. A este espacio se asocian elementos emocionales como la tranquilidad, la salud, el placer, la felicidad, el amor, la paz, la nostalgia, la inspiración artística, y otros conceptuales como la historia, el equilibrio, la humildad, la benevolencia y el erotismo.

Por otra parte, se contrapone el ámbito de la civilización que se representa por medio de lo extranjero, como las regiones de Norteamérica y Europa asociadas en su obra a la arrogancia, la confusión, la ciudad, la modernidad, la tecnología, la monotonía, la represión, la crueldad, el frío y la muerte. Estos espacios representan la fealdad, el pecado, el castigo, la agitación, la represión, el peligro y el miedo.

El individuo se presenta en un proceso de crisis y transición frente a la duda de pertenecer a cualquiera de los extremos planteados en los cronotopos «trópico-pasado-familiar» y «modernidad-futuro-incierto». Esta angustia identitaria se manifiesta en un plano espiritual entre los opósitos bueno/malo, amor/crueldad, humanidad/deshumanización, razón/instinto. Conforme el individuo se distancia de su

conexión espiritual sufre una transformación emocional de aislamiento, crisis, enfermedad y muerte.

Permanece constante el mito del pecado/hybris ante dios/naturaleza que concluye en el debate entre el deseo y la culpa. La humanidad, pervertida por la modernidad, es ajena a la pureza natural. El camino a la trascendencia se logra por medio del amor, el arte y el retorno al instinto natural.

4. La representación de la naturaleza en Flavio Herrera

En la extensa obra de Flavio Herrera se presenta una clara descripción del criollismo guatemalteco y un significativo interés por adaptar a las estéticas vanguardistas el constante tema de la naturaleza y el trópico en la identidad del centroamericano. Según Ariel Batres³¹, su obra narrativa se compone de las siguientes novelas impresas: *El tigre* (1934), *La tempestad* (1935), *Siete pájaros del iris* (1936), *Poniente de sirenas* (1937), y *Caos* (1949); posee una novela manuscrita de publicación póstuma: *Hembra* (1994). Sus cuentos publicados son: *La lente opaca* (1921), *El hilo del sol* (1921), *Cenizas* (1923), *La pesquería* (1934), *7 mujeres y un niño* (1961), *20 Rábulas en Flux* (1946) y *20 Rábulas en Flux y uno más* (1965); y sus ensayos: *Hacia el milagro hispanoamericano; apuntes de sociología guatemalteca* (1933) y *Curso de Derecho Romano* (1942). En cuanto a su obra lírica, publica como poesía: *El ala de la montaña*, versos viejos. (1913-1918, 1921), *Sinfonía del trópico* (1932³²), *Oros de otoño* (1962), *Solera* (1962); respecto a su poesía con la forma de Hai-kai: *Trópico «Hai-Kais»* (1931), *Bulbuxyá «Hai-Kais»* (1933), *Sagitario, Poemas «Hai-Kais/Hais Buns»* (1934), *Cosmos indio «Hai-Kais y Tankas»*

³¹ Vid. Batres, Ariel. «La producción literaria de Flavio Herrera» (2020).

³² Según Ariel Batres, se corrige un: «Extraño error cometido por el equipo de investigación que se integró en 1994, siendo que la obra no data de 1923 sino de 1932» (Batres, *La producción* 8).

(1938), *Palo verde* «Hai-Kais» (1946) y *Patio y nube* (1964). La lista anterior organiza las obras por géneros literarios (Batres, *La producción* 4-6).

Su producción fue compilada en un trabajo de la Editorial Universitaria de la Universidad de San Carlos en 1994:

La mayor parte de la producción literaria de Flavio Herrera fue reunida en cinco tomos, en la edición que por el centenario de su nacimiento efectuara la Editorial Universitaria de la Universidad de San Carlos de Guatemala, en 1994, como sigue: Tomo I: La Trilogía del Trópico. El Tigre, la Tempestad y Caos. Tomo II: Narrativa breve. La lente opaca, El hilo del sol, Cenizas, 7 mujeres y un niño. Tomo III: La obra lírica. Poemas. Hai-kais y Tankas. Tomo IV: La Novela de la Expresividad. 7 pájaros del iris, Poniente de sirenas, 20 Rábulas en Flux y Hembra. Tomo V: Presencia y huella (Batres, *La producción* 8).

Con el fin de analizar los antecedentes de las representaciones de la naturaleza en el periodo de la década de 1930, se delimitó un corpus literario para esta investigación sobre la obra de Flavio Herrera. Respecto a la obra lírica, se estudiarán algunos de sus *haikai* como referencias comparativas a la novela *El tigre*. Las obras analizadas son tomadas de una selección antológica en el estudio denominado *El haikai de Flavio Herrera* realizado por Guillermo Putzeys. Se utilizarán los textos que integran el periodo previo a la publicación de *El tigre* (1934): *Trópico* (1931), *Sinfonías del Trópico* (1932), *Bulbuxyá* (1933) y *Sagitario* (1934). Respecto a su obra narrativa, como un pequeño antecedente de la novela *El tigre*, se tomará su cuento titulado *De sierra adentro* (1924)³³ publicado en el periódico *El Imparcial*. Esta selección corresponde al interés temático para la presente investigación y a la posibilidad material de conseguir los textos.

4.1. Antecedentes y características del *haikai*

En su investigación sobre los *haikai* de Flavio Herrera, Putzeys presenta una serie de aspectos significativos de la lengua y la cultura nipona para explicar los elementos

³³ El texto se firma en el año 1919 y se publica *El Imparcial* en 1924 (Batres, *20 rábulas* 319-321).

constituyentes del *haikai*. Algunos de sus aportes más significativos lo componen las similitudes y diferencias entre el género lírico propio de la lengua japonesa y su adaptación al español. Inicialmente, se presenta una descripción concisa de las principales variantes que afectan la composición lírica de cada región a partir de las características de su lengua correspondiente. Se señala la ausencia del uso de la rima en la lírica nipona: «Una de estas diferencias, ya antes aludida, es que en la poesía japonesa se evita el uso de la rima. Este recurso retórico ofrece poca dificultad, dada la limitación de sonidos distintos, como consecuencia de la terminación obligada en las sílabas de los sonidos básicos vocálicos» (Putzeys 29). La carencia de rima genera interés en otros aspectos estructurales de las manifestaciones líricas como la cuenta silábica: «Tampoco se da en poesía japonesa el metro, ya que los sonidos del idioma tienen todos igual tono y medida. La base queda así, prácticamente, reducida a la cuenta silábica» (29). La cantidad específica de sílabas genera una estructura rítmica característica en la lírica de la lengua japonesa:

Al respecto, la poesía y la prosa japonesas se sirven primordialmente de los grupos de 5 y de 7 sílabas, generalmente alternados o en construcciones tipo, cuya abundancia y uso reiterado han llevado a la conclusión de que constituyen la estructura rítmica fundamental de la lengua japonesa, evidente ya antes del siglo VIII, época que se inicia su literatura (29).

Esta estructura se emplea, a modo de imitación, en lengua española, adquiriendo una serie de características distintas y perdiendo otros aspectos fundamentales del género original. Para una mejor comprensión de la adaptación al español de estas formas japonesas debe aclararse primero cuáles de ellas han sido las más recurrentes y sus características, específicamente aquellas que se presentan en la obra de Flavio Herrera; por ejemplo, la *tanka* y el *haikai*.

La *tanka* es un poema de treinta y una sílabas de origen previo al *haikai*.

Esta composición está formada por dos estrofas. La primera de tres versos, de los cuales el primero y el tercero son de cinco sílabas y el segundo de siete; la segunda estrofa está constituida por dos versos de siete sílabas cada uno. La *tanka* existe ya en el período arcaico de la literatura japonesa, que comprende desde sus albores hasta el siglo VIII (Putzeys 39).

La *renga* es una estructura que deriva de la *tanka*. Se populariza en los siglos XI y XII. Su elaboración requería cumplir con las normas precedentes y el ingenio para crear nuevos versos a partir de un material previo.

De la tradicional *tanka* surgió un nuevo tipo de composición que se reconoce con el nombre de “estrofa encadenada” o, en japonés, *renga*. Esta consistía en una *tanka*, pero construida por dos personas, de las cuales una escribía los primeros versos —la estrofa de cinco, siete, cinco— y la segunda la completaba poniendo los últimos dos versos de siete (42).

Los conceptos de *haikai*, *haikú* y *hokkú* suelen confundirse porque poseen diferencias muy sutiles entre ellos. Los tres términos se refieren a una estrofa de 17 sílabas subdividida en un terceto con el primer y tercer verso pentasílabo y el segundo verso heptasílabo; generando una estructura de (5-7-5). Las diferencias entre estos términos son las siguientes: «...según Keene, *haikai* es el nombre genérico que se dio al tipo irregular de poesía que inicia Basho (1644-1694); *hokkú* era el nombre de la estrofa inicial de una *renga*; y *haikú* esta estrofa inicial independizada de la *renga* libre (o *haikai no renga*)» (Putzeys 45). Para una mejor comprensión respecto a las diferencias entre la poesía japonesa y su adaptación en idioma español es necesario abordar algunos aspectos referentes al contenido temático, al estilo y a la cultura japonesa en general.

Un término fundamental para comprender la función estética del *haikai* es el *kakekotoba*. Este concepto, denominado en español como *palabra eje* se define como «...la posibilidad de presentar dos o más contenidos conceptuales diferentes, de los cuales uno es el sentido propio de la palabra y el otro el fenómeno fonético que sus sonidos básicos sugieren» (20). Aunque sea posible definir el concepto de *kakekotoba*, su empleo poético no resulta muy eficaz en otros idiomas:

La unión de raíces invariables en la estructuración de las palabras y la limitación de los sonidos fundamentales del idioma son las causas más notables para que el japonés presente una respetable cantidad de palabras compuestas por lexemas comunes y ofrezca multiplicidad de homófonos, de homónimos y de repeticiones de los mismos sonidos básicos (20).

La reproducción del *haikai* en Hispanoamérica bajo los modelos del idioma español origina obras de características muy diferentes a su patrón original. «El carácter vago y

sutil propio de la lengua japonesa radica en las condiciones esenciales intrínsecas de la misma. Tal carácter, cuando se intenta verterlo en la estructura de otra lengua, pierde fidelidad con detrimento de la expresión y la belleza» (23).

La lírica nipona se compone de elementos que no pueden transcribirse fielmente al español «Aquí radica el poder sugestivo de la poesía japonesa, intraducible de manera satisfactoria y fiel a los idiomas occidentales, ya que ninguno de éstos tiene la posibilidad de la “palabra eje” en la medida que se da en la lengua japonesa» (31). En Occidente, el recurso que genera el efecto del *kakekotoba* es perceptible en la práctica del chiste, cuando, como un juego intelectual, manipula el recurso fonético y la expectativa del receptor: «...una palabra que, por similitud fonética, permite el traslado de una situación primera a otra distinta que deforma grotescamente la realidad del pensamiento enunciado inicialmente» (33). El concepto de «*kakekotoba*» en palabras de Putzeys:

Si hubiere de llegarse a una síntesis conceptual de las funciones de “*kakekotoba*”, se concluiría que es el elemento que proporciona al poema el carácter enigmático que hace que el significado claro o verdadero de los versos sea tan sólo de una aparente ingenuidad. Por otra parte, ofrece recursos aprovechables para aquellos que, por diversión o por habilidosa superficialidad, se interesan en hacer de las posibilidades retóricas su mayor y más significado empeño (Putzeys 21).

El carácter enigmático es fundamental en el pensamiento japonés: «La dificultad del castellano en proporcionar el correspondiente lírico de la “palabra eje” japonesa es la razón más poderosa para que la sugestión del *haikai* hispanoamericano difiera totalmente de la forma y sentido nipones. De ahí el sabor distinto de los poemas» (33). Algunas diferencias culturales influyen en el contenido de las reelaboraciones hispanoamericanas, por ejemplo, el carácter meditativo característico del poeta japonés: «Aquí encuentra cabida una serie de aspectos y características del pensamiento del individuo que incluyen su tradición filosófica, su gusto por lo refinado y su actitud meditativa frente al maravilloso y tranquilo espectáculo de la naturaleza» (21).

Para Putzeys, otro aspecto de estilo lo constituye la vaguedad: «El poeta nipón siempre opta por expresar, como entre la vaguedad de una voluta, la sensación de un

estado de ánimo en vez de declararlo directamente» (22). Este elemento prioriza el carácter de lo enigmático por medio de lo tácito: «La comprensión queda para el lector. Éste, guiado por su sentimiento, debe redondear algo que se le presenta enigmático y sugestivo, y no directamente expuesto con la facilidad que ofrece la enunciación clara de un contenido emocional expresado de manera plenamente inteligible» (30-31). Estas formas de interpretar el entorno emanan de una intrínseca concepción espiritual del poeta japonés derivada del apego a la tradición y las creencias religiosas:

Por otra parte, no usar el lenguaje directo y sencillo sino optar por el rodeo para la declaración de algo, no es sino una manera de eludir y dejar de lado la plasticidad de las cosas, para buscar en sus posibilidades múltiples su significación verdadera. Aquí podría establecerse una correspondencia con el pensamiento filosófico-religioso tradicional japonés, el *Budismo Zen*, que declara la falta de valor verdadero de las cosas del mundo, por fugaces, frente a la preeminencia de lo eterno (22).

Es posible hallar una relación evidente entre el estilo, el contexto cultural y el contenido de los poemas en el caso particular del japonés y el budismo zen: «... una relación votiva con la magia de su naturaleza, por cierto bastante diferente a nuestro trópico» (24). Esta serie de características como la contemplación de la naturaleza mutan en las reelaboraciones hispanoamericanas por el contexto de sus escritores.

El *Budismo Zen* exalta las altas virtudes de la contemplación y de la meditación frente a las cosas de la naturaleza. Su enseñanza “pretende llevar al hombre al Satori, es decir, aun conocimiento místico, fulminante, del yo como idéntico en su raíz con el fundamento del ser, de tal manera, que el hombre configure el presente en vista de la eternidad” (35).

Respecto al estilo característico de la expresión oriental, la poesía japonesa aspira a un mensaje sintético: «Al poeta japonés interesa la evidencia de la concepción lírica que, una vez expuesta en pocas palabras, debe quedar ahí, sin desarrollo posterior, sin renovaciones ni ripios» (27). Junto a la esencia sucinta de su mensaje, se pretende encontrar y transmitir un sentido de moderación, quietud y nostalgia: «No solamente la poesía participa de estos rasgos: en la prosa narrativa son características la tranquilidad, el sosiego, el equilibrio y la misma tenue melancolía» (28). Es considerable la divergencia entre la sutileza del poeta nipón, conocido en Japón como *hai-jin*, y las características disímiles que adquiere el *haikai* en Hispanoamérica:

Tal característica, como se verá adelante, significa una dirección diametralmente opuesta a la poesía del *hai-jin* hispanoamericano, ya que mientras el poema japonés se muestra con tonos nostálgicos, melancólicos, tristes o discretamente jubilosos, nuestros *haikaístas* se caracterizan por la chispa, la rapidez y la trepidante expresión de imágenes vivas y ligeras, picantes y jocundas (27-28).

El *hai-jin* tenía una serie de normas por cumplir para lograr una obra admirable. No bastaba al poeta nipón con las reglas matemáticas de conteo silábico, también debían respetarse otros aspectos sobre el contenido relacionados a la naturaleza:

Las estrofas debían guardar relación entre sí, de modo que el sentido quedara encadenado siempre con la anterior. El *hokkú* que iniciaba la *renga*, debía aludir a condiciones geográficas y de la topografía del lugar, y hacer referencias a “las flores que vuelan o las hojas que caen de las hierbas y árboles propios de la estación”, o bien aludir a “la nieve, el calor, el frío o el cuarto de la luna” (43).

Con la emoción de un reto ingenioso para el *hai-jin* se continuaron acumulando normativas para aumentar el interés técnico de la creación en concursos intelectuales; no obstante, conjuntamente, reducían la libertad expresiva del poeta sencillo:

En cuanto al mundo de la temática —según expresa Keene— la flor de cerezo no debía aparecer antes de determinado punto; las alusiones al otoño y a la primavera habrían de repetirse en por lo menos tres estrofas sucesivas a partir de su aparición, pero no debían abarcar más de cinco; mientras que el verano y el invierno solo requerían una alusión (44).

A finales del siglo XIV, la acumulación de normas, dificultad práctica y rigurosidad expresiva, propiciaron flexibilizaciones que popularizaron el *haikai* con mayor libertad estilística: «De esta manera, la “estrofa encadenada” llegó a alcanzar un “sabor paródico, humorístico y al mismo tiempo la denominación de *haikai no renga*”» (44). El interés por la escritura de *haikai* en occidente surge a principios del siglo XX. Algunos de los movimientos artísticos en occidente que colaboraron con la simpatía por las manifestaciones orientales fueron el simbolismo y el modernismo. En este contexto el movimiento simbolista contribuye ampliamente a que las formas japonesas sean apreciadas en Occidente:

Así, el credo simbolista decía que las palabras, como signos sonoros, son “símbolos” de correspondencias entre el espíritu y las cosas, en tanto que la realidad, como imagen del universo, no puede ser externa y superficial sino interna y profunda, de manera que el lenguaje directo no es el instrumento propicio para expresar la poesía (Putzeys 51).

Los simbolistas aspiraban expresarse por medio de recursos poéticos de mayor subjetividad y sensibilidad. Estos nuevos mecanismos los encontraron en las expresiones orientales: «Las características de la poesía japonesa eran, precisamente la sugestión, la forma sintética, el hondo lirismo, el aborrecimiento por lo discursivo, el uso de “palabras almohadas” para disfrazar la dureza de los nombres corrientes de las cosas, estimados como prosaicos» (52). *Makurakotoba* o «palabras almohadas», según su traducción, es una figura retórica utilizada en la poesía japonesa: «Las “palabras almohadas” consisten en una forma de epíteto fino y delicado que sustituye la nomenclatura corriente y vulgar de las cosas» (33).

Por otra parte, el movimiento modernista también manifestó su propio interés temático en el exotismo y el orientalismo: «Estas “japonerías” eran, sin duda alguna, el resultado de la actitud preciosista, tan reconocido como modernista, y del entusiasmo por lo lejano y exótico, que en este caso —para la genealogía castellana del *haikai*— cobra tanta importancia significativa» (61). El movimiento modernista dio mayor preponderancia a una figura americana que a sus homólogos representantes del viejo continente «Desde el modernismo, América marcha ya no a la zaga de España en los rumbos de la creación. Darío, patrimonio americano aunque en formación foránea, se convierte en su época en maestro en el mundo de habla castellana» (68). Este fenómeno propició una mayor participación de escritores americanos en las expresiones literarias hispanoamericanas y con ello, la incorporación de elementos culturales hispanoamericanos en sus textos.

La incorporación de la escritura de *haikai* en Hispanoamérica es producto de dos elementos: la escritura y publicación de los primeros *haikai hispanoamericanos* por parte de José Juan Tablada y los antecedentes literarios de formas cortas en España y América. Por una parte, la tradición literaria de composiciones cortas y sintéticas de otras culturas asociadas a la literatura hispanoamericana es visible desde la influencia mozárabe y del castellano primitivo:

Por su brevedad, bien podrían juzgarse como antecedentes del *haikai* en lengua castellana muchas y variadas estructuras poéticas antiguas, entre ellas la kasida árabe-andaluza, la “sarga” medieval, la moaxada con su copla romance o su “jarchya” mozárabe, el epigrama, la saeta, la copla popular, la seguidilla, los estribillos de los zéjeles y villancicos, la propia forma de estrofa zejelesca —que ya se encuentra en Juan Ruiz y en las cantigas de Alfonso X—, el “lay” (estrofa de seis versos hexasílabos), la “esparza” (composición que sintetiza todo un pensamiento en una sola estrofa y que se ha considerado como antecedente del madrigal y el epigrama) y otras composiciones más del pasado literario castellano (Putzeys 57).

Asimismo, en textos y expresiones americanas prehispánicas es posible encontrar la brevedad y la esencia expresiva del *haikai*. Putzeys menciona, en una nota al pie, cómo otros antecedentes prehispánicos podrían permanecer en el inconsciente americano y en su simpatía estética por obras breves: «El Inca Garcilaso de la Vega, en sus *Comentarios reales*, nos habla sobre cánticos quechuas breves, y llevando más allá la observación, nos podemos percatar del sentido poético en los nombres que nos ofrece el *Popol-Vuh* y que encierran verdaderas imágenes, con un sentido de brevedad y síntesis» (58).

Otras tendencias afines y más cercanas a la aparición del *haikai* en Hispanoamérica fueron las publicaciones de las greguerías, una forma humorística inicialmente publicadas por el español Ramón Gómez de la Serna en su obra *Greguerías* (1917), según Putzeys: «La diferencia que existe entre la forma de *haikai* y la greguería está en su intención. Mientras ésta queda expresada por creador en la fórmula “Humorismo + metáfora = greguería”, el *haikai* occidental se podría expresar como “Lirismo + metáfora”, lo cual pone en claro la diferencia esencial» (63-64). Es posible confundir las greguerías y el *haikai hispanoamericano* cuando este último no posee el tono melancólico y lo reemplaza un aspecto ingenioso o cómico.

Otros autores cercanos a esta época comenzaron a cultivar nuevas composiciones con evidente proximidad al *haikai* por su brevedad, como los *Epigramas americanos* (1928) de Enrique Díez-Canedo o las *Candelillas* de Max Jiménez. El principal precursor del *haikai hispanoamericano*, el escritor mexicano José Juan Tablada, fue un gran admirador de la cultura nipona: «Ya desde su época de modernista de fin de siglo, Tablada mostró una afición constante al exotismo de las lejanas realizaciones líricas

orientales» (73). Tablada llega a Japón en 1900 bajo un cargo consular, después de estudiar la cultura y las manifestaciones literarias japonesas, integra algunas de sus características a sus obras con el uso deliberado de variantes como la temática y la estructura: «Tablada, consciente de que la forma tiránica de las 17 sílabas y la retórica nipona no podría observarse con éxito en su lengua, se acogió al verso libre y se refugió en la temática propia de su ámbito americano» (73). Putzeys también se refiere a la temática y la representación de lo natural:

La temática rigurosa de la lírica japonesa no se repite —salvo casos esporádicos— en la expresión americana, principalmente porque las condiciones de la naturaleza difieren en grado sumo; en cambio, se incorpora el ambiente que es propio, con toda su flora y fauna, con todas sus circunstancias geográficas y emoción que conllevan (Putzeys 79).

Por otra parte, el recurso del *kakekotoba* y el enigma del mensaje desaparecen por completo. Este recurso es reemplazado por el ingenio de la imagen creada entre dos elementos que se descifran por el título:

La zona enigmática que tanto gusta a los japoneses no tiene la importancia que se esperaría en los hispanoamericanos, que llegan a resolver de antemano el “misterio” mediante el uso de títulos, para cada composición, que vienen a ser el complemento enunciativo de lo expuesto en los versos; de esta manera se soslaya el concurso intelectual del lector, aunque se le reemplaza con la emoción que de los textos líricos recibe (Putzeys 79).

Por todos los motivos anteriores es posible determinar que el «...*haikai* hispanoamericano coincide con el japonés únicamente en la sugestión, en la brevedad y en el lirismo. Es decir, en su intención» (80).

4.2. Representación de la naturaleza en los *Haikai* de Flavio Herrera

Flavio Herrera reconoce la influencia de José Juan Tablada como precursor del *haikai hispanoamericano*. Desde esta perspectiva, según Putzeys, Flavio Herrera recibe también la esencia de la propuesta estilística y temática: «Sensorialidad: ésta es la mecánica primera del *haikai* de Tablada. Así, son los sentidos los que, mediante el

vehículo comunicador de la función perceptiva, ofrecen al espíritu lírico los objetos de toda la plenitud tropical» (82). En los *haikai* de Tablada, la representación de la naturaleza deja de lado la relación simbólica del pensamiento japonés, los animales que selecciona y los atributos que les otorga se alejan de la tradición nipona y adquieren rasgos vanguardistas latinoamericanos:

El *haikai* mexicano, fuente primera para Flavio Herrera —según él mismo señalara—, nace bajo el influjo de cierta sensorialidad que sin duda Tablada importó del modernismo. Es la evidencia del trópico manifestada a través de los sentidos que, a manera de antenas, reciben la profundidad musical y la vibración cromática americana. El istmo —desde Tehuantepec hasta Panamá— tiene la inminencia marina, de cara a la selva, de fauna magnífica y de especies vegetales exuberantes (Putzeys 81).

En el momento en que Flavio Herrera publica sus *haikai* posee una plena conciencia de la diferencia entre la aspiración estética japonesa y la nueva propuesta americana. La representación del trópico al que pertenecen Tablada y Herrera se suma a las tendencias estéticas de la vanguardia occidental y se presenta como un manifiesto ideológico en el prólogo de su obra:

En cuanto a la conciencia de estas apreciaciones, Flavio Herrera ha expresado al respecto en el prólogo de *Cosmos indio*: “El *haikai*, conforme el canon nipón, no se acomoda a la frondosidad latina, y de ahí que poetas franceses, españoles y americanos le hayan soslayado la identidad métrica y, cediendo a la exuberancia temperamental y a las razones de morfología lingüística, hayan roto el molde clásico nipón”. Y más adelante agrega, para la estimación del género en el continente: “Por eso el *haikai* (flor exquisita de invernaderos remotos) tiene que ser en nuestros climas una variedad nueva” (Putzeys 87).

4.3. Lista de *haikais* analizados de Flavio Herrera

Seguidamente se presentará una lista de los *haikai* de Flavio Herrera³⁴ que se analizarán para comprender los antecedentes de las representaciones de la naturaleza en su novela *El tigre*. De la obra titulada *Trópico* (1931) se extraen los *haikais* de las siguientes secciones: «Historia natural», «Los *haikais* del amor y la ternura» y

³⁴ Todos los *haikai* en esta investigación han sido consultados de la obra «El *haikai* de Flavio Herrera» de Guillermo Putzeys.

«Dioramas». De «Historia natural»: «Trópico», «Gaviotas», «Los loros», «El sinsonte», «Los cuervos», «La cigarra», «La jirafa», «La piña», «El maíz» y «El azafrán». De «Los haikais del amor y la ternura»: «Contraste», «Vínculo», «Amanecida» y «Amargura». De «Los haikais de la gracia»: «Pax» y «Ruego». De «Dioramas»: «Aurora», «La finca», «Los volcanes», «Promesa», «Milagro», «La marimba», «Presentimiento», «Dolor del árbol», «¿?» e «Identidad». De «El mar»: «Alma de marineros», «Una vela», «Zarpe», «La canoa» y «Crepúsculo en el mar».

De la obra titulada *Sinfonías del trópico* (1932) se extraen los *haikais* de las siguientes secciones: «Los haikais de la ilusión», «Micro radios», «La montaña» y «La huerta». De «Los haikais de la ilusión»: «Para Ella», «Su cabeza», «Su cuello», «Su brazo», «Sus senos» y «Su sonrisa». De «Micro radios»: «El haikai», «Visión cubista del trópico», «Playa», «Alba», «Experiencia», «Hechizo», «Al irse», «La cabellera», «El maíz», «Evidencia», «La gotera», «El cohete», «La lámpara» y «La ciénaga». De «La montaña»: «El sol», «Humo», «Escudo», «Potreros», «Mediodía», «La tarde (I)», «La tarde (II)», «El faro», «Vía Láctea», «Conchas», «Llovizna», «El sauce llorón», «La bahía», «Ojos de india», «La chirimía», «Canela», «El palo de caucho», «Duda», «La magnolia», «El pino y Tierra fría». De «La huerta»: «Los limones», «Las mariposas», «El zanate», «La fresa», «La víbora cascabel», «La lechuza», «El guardabarranca» y «El trópico».

De la obra titulada *Bulbuxyá* (1933) se extraen los siguientes *haikais*: «Luna del alba», «El sapo», «El topo», «El palo de jícara», «El bambú», «El cafeto», «Las luciérnagas», «Las cigarras», «Las noches», «Destino», «Sololá», «II», «III», «La tarde», «Ojos glaucos», «Los sauces», «La mazorca» y «Los cipreses».

De la obra titulada *Sagitario* (1934) se extraen los siguientes *haikais*: «Palín», «La dádiva», «La tumba», «La cerca», «La llovizna», «Opio», «Identidad», «Vaquería», «La aurora», «Sedol», «La Vía Láctea», «Güipil», «Galope», «Elan», «La sonrisa del ciego», «La mora», «El girasol», «El clavel», «El trigo», «La urraca» y «Luciérnagas».

4.3.1. Los haikais de *Trópico*

Desde el título de la obra, *Trópico*, es perceptible la importancia que posee el espacio geográfico en cada una de las composiciones. Las subdivisiones como «Historia natural», «Los haikais del amor y la ternura» y «Dioramas» implican una clasificación temática de las obras. Respecto a la estructura de los *haikais*, se han expuesto previamente las similitudes y diferencias de las creaciones de Flavio Herrera con género auténtico japonés. En Herrera el *haikai* no posee un número restringido de sílabas, palabras, versos o estrofas. En algunos casos se reduce a dos palabras o cuatro si se toma en cuenta la parte titular. En otros casos se comporta como un terceto con rima consonante entre el primer verso y el tercero; sin embargo, el autor no se limita y experimenta con todo tipo de variaciones en el cómputo silábico de los versos y las estrofas.

En «Historia natural» se presenta un contenido temático relacionado a la flora y la fauna. El *haikai* titulado «Trópico»: realiza una adaptación del enigma del *kakekotoba* por medio de la imagen del sol que se esconde entre las montañas y un bebé que descansa entre los pechos de una nodriza como analogía del atardecer. La personificación del sol-bebé sucede por la construcción «loco de sol» para describir el sentimiento de estar acalorado y el desplomar «la cabeza de oro» como metáfora del crepúsculo: «Loco de sol, desploma la cabeza / de oro sobre las mamas / de su nodriza. La pereza». El final del texto, que utiliza la resolución «la pereza» como respuesta a una adivinanza adquiere mayor significado con el título. De esta forma, se traduce el ejercicio ingenioso del *haikai* como una concatenación de imágenes «Trópico-sol-pereza». La sensibilidad del poema radica en la relación «bebé-sol» y «madre-montaña» como una personificación de la naturaleza y la relación de maternidad como un acto divino y sagrado.

En «Gaviotas»: «La mano cándida del cielo / deja caer al mar / hecho jirones su pañuelo»; se representa a las gaviotas como «jirones» de un pañuelo. El mecanismo conceptual por el cual se describe esta imagen es a través de una relación entre cielo y mar; por medio del vuelo y el reflejo de la gaviota. El punto de encuentro del animal que «cae» genera la fusión visual de gaviota en el cielo y gaviota en el mar; posible por medio del reflejo del agua. Asimismo, se relacionan los conceptos de «naturaleza-creación-divinidad» por una «mano cándida del cielo» asociada a lo divino-cielo y mano-artista-creador que coloca el objeto «jirones de pañuelo-gaviota» en el «espacio-cielo-mar», es decir, «naturaleza-objeto visual artístico».

El *haikai* «Los loros»: «Pájaros vegetales», posee su atractivo como ejercicio intelectual al lograr sintetizar una emoción o percepción estética de una fusión entre seres animales y atributos vegetales por la similitud del color de su plumaje y las plantas.

En «El sinsonte», «El cristal criollo de su canto / exprime el monte que amanece / empapado de llanto», se presenta una descripción poética de la aurora y el canto de un ave. Este animal se caracteriza por cantar con mayor fuerza al aclarar el día, por este motivo el poeta crea la relación entre el rocío del monte y las lágrimas por medio de la acción de conmoverse y por el cantar del ave. De esta manera, se personifica al monte y se le atribuye al ave la capacidad fantástica de conmover su entorno. La relación que surge entre arte, belleza y naturaleza se construye por medio de la relación entre las palabras «sinsonte-canto-cristal-monte-empapado-llanto». En los textos anteriores se presenta el ideosema «*naturaleza divina versus humanidad profana*».

En el *haikai* «Los cuervos», «Son papeles quemados / que arremolina el viento», se presenta una descripción metafórica de la apariencia de las aves negras al volar por medio de la impresión visual que genera el papel carbonizado llevado por el viento. La percepción del poeta sobre su entorno natural se simboliza estéticamente como un enigma. El enigma se presenta resuelto al lector, a modo de adivinanza, con la respuesta en su propio título.

En «La cigarra», «Quinina de los trópicos. Cristal / agrio de sol. Termómetro que estalla / en un escándalo musical» Se presenta la similitud física entre los trozos de la corteza del árbol de la quinina y el aspecto de la cigarra. Asimismo, es posible que se vincule el uso de la planta como un agente contra la fiebre y el atributo de «termómetro». Se relaciona el estallido de un termómetro por el calor del trópico con el sonido que emite la cigarra. La quinina en estado líquido se relaciona con el sabor agrio de su esencia y la apariencia cristalina que se le atribuye al termómetro que a su vez posee la cualidad de estallar con el exceso de calor.

En «La jirafa», «No pudo ser culebra», se presenta un juego entre la apariencia de dos animales por su longitud. El texto carece de otros atributos característicos del *haikai*; únicamente presenta una comparación jocosa y sencilla entre dos elementos.

En «La piña», «¿Quién puso empenachadas / cabezas de caciques / en panoplias de espada?», se presenta el *haikai* como un interrogante humorístico en referencia a la apariencia de un fruto y la unión de tres objetos: una cabeza, un penacho y una panoplia. La referencia a las cabezas de caciques con sus penachos pierde el sentido grotesco al estar introducido como una interrogante o un hallazgo «¿Quién puso...». La relación semántica no deja de tener un fuerte referente al ámbito bélico «panoplias de espada», de modo que un fruto tropical adquiere la apariencia de una superposición de elementos con referencia histórica grotesca «cabezas de caciques-panoplias de espadas» con un efecto estético mordaz y surrealista de vanguardia. Se presenta el ideosema «*indígena versus europeo*».

En «El maíz», «La mazorca sonrío cuando siente / —cuajada en perlas de oro— / la fortuna del indio entre los dientes» en este *haikai* se personifica la mazorca al atribuírsele la capacidad de sonreír por la similitud de los granos del maíz con los dientes y las perlas. La acción de cuajar como sinónimo de granar metaforiza los granos amarillos como el oro, fortuna y felicidad del indio. La síntesis de la imagen se encuentra en el ámbito de la agricultura, la economía, la felicidad y el pasado histórico de la cultura

indígena. Se presenta el ideosema «*indígena riqueza natural versus extranjero carencia natural*».

En «El azafrán», «El cabello del sol cuando era niño», se compara la apariencia física de los estambres de la flor del azafrán con el «cabello del sol», por su tono rojizo. La textura de los filamentos se asemeja al lanugo o cabello de los niños recién nacidos. El poeta asocia el color y la textura de un producto natural con un elemento metafórico asociado a lo humano y lo natural-divino «niño-sol».

En «Los haikais del amor y la ternura» su contenido temático asocia las relaciones afectivas con metáforas sobre representaciones de los animales.

En «Contraste». «En un nido tan blanco / aquel pájaro negro... / —Mi cabeza en tus manos—» Se asocia la cabeza del yo lírico a un pájaro negro y las manos de otro ser a un nido blanco. Esta correspondencia de pájaro-cabeza se relaciona a una frase popular en la literatura «tiene pájaros en la cabeza» para referirse a una persona loca, soñadora, fantasiosa o enajenada. Esta metáfora sustituye los pensamientos por pájaros que vuelan o revolotean sin un destino fijo. Aunque remite libertad de pensamiento, el ave de color negro se asocia a lo negativo como «pensamientos oscuros» y el nido «tan blanco» a un lugar pulcro, de protección y cuidado.

En «Vínculo», «Todas las tardes al decirme adiós / algo que es tuyo no se va. En el nido / de mi oído / queda temblando un pájaro: Tu voz», reitera la idea del pensamiento como un pájaro en la cabeza. En esta ocasión, la voz se materializa en un «pájaro temblando» dando mayor énfasis a la vulnerabilidad o ternura del animal y el sentimiento de protección dentro de su nido-oído-pensamiento. En este *haikai* se destaca la rima entre el segundo verso «nido» y el tercer verso «oído»; y el primer verso «adiós» y el cuarto verso «voz».

En «Amanecida», «Tu cabeza y la mía en la almohada. / —Pájaros ateridos / que atrapó juntos la nevada—», se comparan las cabezas de dos amantes descansando sobre la almohada con dos pájaros entumecidos a causa del frío. El frío de la madrugada,

la claridad del amanecer y la blancura que generalmente se asocia a las almohadas generan la conexión simbólica con la nevada. Nuevamente toma importancia la rima entre el primer verso y el tercero: «almohada» y «nevada».

En «Amargura», «¡Y pensar que tus manos / que son mías, tan mías, / serán de los gusanos!», el yo lírico manifiesta su preocupación de perder al ser amado. Se presenta el motivo de la relación afectiva con un sentido de apropiación del otro. La amargura procede de la posibilidad de perder irremediablemente aquello que se ama por la muerte ineludible del ser amado. Los gusanos simbolizan la muerte y la descomposición de los cuerpos. La relación creativa del poema se haya nuevamente en la rima «manos-gusanos» y la riqueza estética en el impacto de la imagen amorosa con el giro inesperado de la muerte logrado en un texto breve.

En «Los haikais del amor y la ternura», lo estéticamente bello y frágil se simboliza por medio de aves y los elementos relacionados a ellas. Los atributos de libertad y la relación de «lo alto» o «superior» transmiten un sentido positivo al amor. En el caso de la asociación con los gusanos se presenta una clara referencia a «lo bajo», lo terrenal y al subsuelo. El gusano se asocia directamente con la muerte y la descomposición. A partir de la relación entre humanidad-pensamiento, naturaleza-amor y muerte; en los textos anteriores se presentan los ideosemas «*naturaleza suprema versus humanidad inferior*» y «*razón humana versus instinto natural*».

En «Los haikais de la gracia» se muestran metáforas simples sobre estados de ánimo y representaciones de la naturaleza.

En «Pax», «No vi en tus ojos zarcos / pasar hoy ni un fantasma... / ¡El mar limpio de barcos!», se relaciona el color celeste de los ojos con el mar y la ausencia de barcos con la paz. La intervención del ser humano altera la pasividad natural y la referencia metafísica de los fantasmas se podría asociar en contraposición al título «Pax» en problemas o preocupaciones.

En «Ruego», «Cierra los ojos un momento / para que salgan las palomas / sin pena de hallar cuervos», se contrapone a la paloma con el cuervo. El simbolismo del cuervo es muy amplio en la historia, en este texto se excluye la perspectiva nórdica y griega sobre las cualidades positivas del cuervo y por la contraposición que se presenta se alude solamente a la perspectiva cristiana. En el pasaje sobre el diluvio bíblico, Noé envía a un cuervo y a una paloma para cerciorarse de la posibilidad de hallar tierra firme. El cuervo no regresa simbolizando el mal augurio y la paloma retorna con una *rama* de olivo simbolizando la esperanza. En el *haikai* «Ruego», se solicita confiar «cerrar los ojos un momento» para liberar la esperanza sin temor a los pensamientos negativos. Se presenta el ideosema «*esperanza versus desesperanza*».

En «Dioramas» se expone un contenido variado de imágenes vanguardistas con asociaciones estéticas de la naturaleza y elementos cotidianos. Por otra parte, se presenta una clara crítica de la intervención dañina de la humanidad en el ambiente natural.

En «Aurora», «Toda la madrugada / está temblando de un cantar / salpicado de leche en la majada», se establece una relación entre el color claro de la aurora y la leche. Asimismo, la hora habitual de ordeño del ganado y la apariencia desde la lejanía del ganado en la majada con gotas de leche salpicadas en una superficie. El temblor y el canto que se le atribuye a la madrugada se asocian al movimiento que sucede al aclarar los primeros rayos del sol y animar las actividades de un nuevo día.

En «La finca», «Gota de azogue cada techo / de zinc. / La presa se desangra /con la daga del sol en medio pecho», se vuelve a presentar una mirada área y lejana de un espacio extenso. Los techos de zinc se visualizan como gotas de azogue en la superficie de la finca. La finca se personifica como un ser viviente que se «desangra» por medio de la imagen de la presa de agua que a su vez es provocada por los rayos del sol que semejan a una daga penetrando en la tierra. La cantidad de imágenes y la síntesis de múltiples sentidos en un texto breve son las características más significativas de la

propuesta del *haikai* centroamericano de Flavio Herrera. Se presenta el ideosema «*finca naturaleza profanada versus selva naturaleza virgen*».

En «Los volcanes», «Termómetros que miden / la fiebre de los trópicos», se personifica a los trópicos y se les atribuye la capacidad de sentir fiebre. Los volcanes se presentan como instrumentos que miden su fiebre y se asocian las altas temperaturas del ambiente tropical con la temperatura que mide el termómetro de los cuerpos febriles. En el poema se relaciona la apariencia física de los dos elementos «volcán-termómetro», el color generalizado de los termómetros con su indicador de color rojo que asciende con las altas temperaturas y las erupciones volcánicas. El recurso de la sustitución de imágenes naturales con elementos cotidianos y la vinculación o hibridación de ellos con otros elementos tecnológicos fue una práctica común en el periodo de vanguardia. Este tipo de representaciones son perceptibles en las obras del arte futurista y surrealista. Se presenta el ideosema «*naturaleza vida versus humanidad enfermedad*».

En «Promesa», «El cielo dice al agua: Sube / para amarnos arriba / cuando el sol te haga nube», se personifican algunos elementos naturales como el cielo, el sol y la lluvia para describir en una breve historia o promesa de amor a través del ciclo del agua.

En «Milagro», «Árbol seco. ¿No has caído / porque en las puntas de tus dedos / aún tienes un nido?», se refiere a la naturaleza como un «milagro» al describir cómo un «árbol seco», después de haber perdido su capacidad de regenerarse, aún sostiene la vida de otras especies como soporte de sus nidos. Se personifica al árbol metaforizando sus ramas como dedos y su estado erguido como un acto de voluntad.

En «La marimba», «Esqueleto de animal / antediluviano. Aún canta / con la columna vertebral», se refiere a la similitud física de un instrumento musical con la osamenta de un animal primitivo. También existe una posible relación entre el origen africano del instrumento y los hallazgos arqueológicos de mayor antigüedad encontrados en el continente africano. La representación corresponde a un ejercicio ingenioso y creativo. En este texto se presenta el texto cultural del diluvio y se asocia el canto y el arte a la vida.

En «Presentimiento», «Pájaro pensativo, / ¿en qué jaula leíste / la suerte de tus hijos?», se presenta el pensamiento asociado al pájaro que permanece encerrado en una jaula. La metáfora pájaro-pensamiento conduce al elemento contenedor jaula-cabeza, como una preocupación que no puede liberarse. El destino de un pájaro enjaulado es negativo para su libertad y la de sus futuras crías. El verso que menciona «la suerte de tus hijos» implica un mal presagio para futuros pájaros-pensamientos-experiencias.

En «Dolor del árbol», «Dolor de estar sembrado / oyendo hablar del cielo / al viento y a los pájaros», se le atribuye a una planta; el «árbol», dos condiciones asociadas a la humanidad. En este caso en particular se le atribuye la capacidad de escucha y comprensión. Siente «dolor» a partir de percibir experiencias por medio de la comprensión del lenguaje. Metafóricamente, los elementos naturales del cielo, los pájaros y el viento se asocian al vuelo, lo celestial y a la libertad. La conexión con la tierra se simboliza negativamente como permanecer atrapado «dolor de estar sembrado». En estos textos se presenta el ideosema «*naturaleza ocio libertad vida versus civilización trabajo esclavitud muerte*».

En «¿?», «Nube que emigras. ¿A dónde? / ¿Sabes qué terrón se abrasa / y qué raíz tiene sed?», se genera una pregunta retórica dirigida a la nube sobre su voluntad y capacidad para encontrar el lugar adecuado para depositar la lluvia. Se presenta la posibilidad de preservar la vegetación al verter agua para apaciguar el fuego o para regar las raíces de las plantas. Se presenta el ideosema «*naturaleza sabia versus humanidad ignorante*».

En «Identidad», «En las tablas del muro / los ojos del pino / lloran la amputación de la montaña», por una parte, se manifiesta el dolor de ser transformado y exiliado violentamente de su lugar de origen «amputación de la montaña»; por otra parte, se presenta el dolor de ser herido, convertido y utilizado para beneficio de otros: un «pino» convertido en «tablas del muro». En relación con el título «identidad», la representación de la naturaleza genera una sutil relación entre habitantes de una región que son

aniquilados o desterrados de su lugar de origen y los árboles talados con atributos humanos. Se presenta el ideosema «*naturaleza herida versus humanidad dañina*».

En «El mar» se asocia muy sutilmente experiencias relacionadas a la vida cerca del mar y metáforas sobre la naturaleza y el paisaje.

En «Alma de marineros», «Una ilusión de tierra en mares quietos / y una ilusión de amor / en los burdeles de los puertos», se vincula la seguridad y felicidad que proporciona la «ilusión de tierra firme en mares quietos» con la satisfacción de los marineros y su «ilusión de amor» en los burdeles de los puertos. La palabra «ilusión» presenta un espejismo de la realidad interpretada de forma equívoca. Se presenta el ideosema «*naturaleza seguridad versus humanidad insegura*».

En «Una vela», «¿Quién puso su pañuelo / a secar en el límite / de la mar y el cielo?», se emplea con fin estético la comparación, por medio de la apariencia, de un objeto cotidiano y el paisaje natural.

En «Zarpe», «Sonó el ángelus llamando pasajeros. / En aquel barco negro de la noche / iban a bordo todos los luceros», se asocia la oración del ángelus a una llamada de pasajeros, implicando un llamado religioso o espiritual. El título «zarpe», junto con la descripción de «barco negro de la noche» con «todos los luceros» abordo, remite la partida espiritual de los pasajeros. Las personas generalmente se metaforizan como estrellas en la noche al fallecer y el barco negro simboliza la muerte. De esta manera se describe la muerte como el zarpe de un barco en la noche estrellada.

En «La canoa», «Con las alas sin plumas, / pájaro ya no vuelas / enredado en la espuma» se compara la imagen de una canoa a las alas de un pájaro. En los textos anteriores se presenta el ideosema «*naturaleza vida versus humanidad muerte*».

En «Crepúsculo en el mar», «Un cantar marinero / cuelga su hamaca soñolienta / del clavo de oro del primer lucero...» se compara el «primer lucero» de la noche con un clavo de oro. En ambos *haikais*, «La canoa» y «Crepúsculo del mar», se presenta un ejercicio estético que compara un objeto cotidiano con un elemento natural.

Campo morfológico y lectura sociocrítica de *Trópico*

En *Trópico* se identifica un campo morfogenético constituido la representación de la naturaleza asociada a lo divino, lo indígena, la riqueza, la superioridad, el instinto, la esperanza, la vida, la sabiduría y la seguridad. En contraparte, lo humano se asocia a lo profano, lo europeo, la carencia, la inferioridad, la razón, la desesperanza, la enfermedad, la ignorancia, el daño, la inseguridad y la muerte. Se presenta el texto cultural del diluvio que asocia el canto y el arte a la vida. En un ideosema complejo de «*naturaleza ocio libertad vida versus civilización trabajo esclavitud muerte*». La finca corresponde a un espacio de naturaleza ultrajada, presente en el ideosema «*finca naturaleza profanada versus selva naturaleza virgen*».

4.3.2. Los haikais de *Sinfonías del trópico*

De *Sinfonías del trópico* (1932) se extraen los *haikais* de las siguientes secciones: «Los haikais de la ilusión», «Micro radios», «La montaña» y «La huerta». De «Los haikais de la ilusión»: «Para Ella», «Su cabeza», «Su cuello», «Su brazo», «Sus senos», «Su sonrisa» y «Sus ojos». De «Micro radios»: «El haikai», «Visión cubista del trópico», «Playa», «Alba», «Hechizo», «Al irse», «La cabellera», «El maíz», «Evidencia», «La gotera», «El cohete», «La lámpara» y «La ciénaga». De «La montaña»: «El sol», «Humo», «Escudo», «Potreros», «Mediodía», «La tarde», «El faro», «Vía Láctea», «Conchas», «Llovizna», «El sauce llorón», «La bahía», «Ojos de india», «La chirimía», «Canela», «El palo de caucho», «Duda», «La magnolia», «El pino» y «Tierra fría». De «La huerta»: «Los limones», «Las mariposas», «El zanate», «La fresa», «La víbora cascabel», «La lechuza», «El guardabarranca» y «El trópico».

En el título «Sinfonías del trópico» se asocia el término de una composición musical compleja a la percepción artística del trópico. Además, remite a que cada elemento en el trópico posee el material estético para inspirar obras poéticas complejas al poeta. Las subdivisiones son «Los haikais de la ilusión», «Micro radios», «La montaña» y «La huerta»; cada una de ellas implica una clasificación temática de las obras. De «Los haikais de la ilusión» se presenta una serie de *haikais* que plasman una descripción de la belleza corporal por medio de comparaciones con elementos de la naturaleza.

En el *haikai* «Para ella», «De todas, la más dulce y la más bella. / ¡Cariño de esta mujer, / amor que ha sido a mi vida / lo que es sol de amanecida / a rama por florecer!».

En «Su cabeza», «Áurea. Fina. Quimérica: / En una sola espiga / El milagro de América», se compara la belleza de la cabeza y la cabellera dorada con alguna planta como la espiga del trigo, sin embargo, «El milagro de América» alude a otro tipo de plantas con características similares como el verolís de la caña de azúcar o la inflorescencia del maíz. Se presenta el ideosema «*naturaleza americana milagrosa versus naturaleza extranjera común*».

En «Su cuello», «¿Sabían los huleros / que hay también otro tallo / con jugo de luceros?», se compara el cuello de una persona con el tallo de un árbol. La metáfora presenta una referencia a la savia que se extrae del árbol para fabricar el hule, el color blanquecino se describe como un líquido preciado «jugo de luceros» por su valor histórico, industrial y mercantil.

En «Su brazo», «Entre la vida hostil, / su frenesí —Paréntesis / de marfil—» se comparan tres elementos a modo del enigma del *kakekotoba* por medio del título y la metáfora «paréntesis de marfil». La forma de las extremidades al abrazar se asemeja al paréntesis. El brazo conforma una barrera contra la hostilidad de la vida. Se reiteran los elementos del valor mercantil, la belleza y la blancura en el elemento del marfil. De los textos anteriores surge el ideosema «*naturaleza producto versus humanidad productora*».

En «Sus senos», «Yo vi la maravilla / del doble plenilunio / en dos magnolias sin mancilla» se presenta una comparación de los pechos con dos elementos naturales: la luna llena y las magnolias. El atributo de estos elementos es la blancura, la belleza, la grandeza, la pureza y por ende la virginidad. Se presenta el ideosema «*virginidad versus impureza*».

En «Su sonrisa», «Sólo un segundo / pone en hacerse almendra / la poesía del mundo» se presenta la relación entre el elemento de la poesía, la sonrisa, la almendra y el tiempo. La almendra posee una cáscara dura que protege un fruto blanco y pequeño. El conjunto de semillas, sin su cobertura, se asemeja a los dientes. Uno de los principales productos derivados de las almendras consiste en la preparación de leche de almendras; un proceso relativamente sencillo y rápido. Los elementos del tamaño, forma y color de la almendra se asocian a la poesía y la sonrisa. La sonrisa representa la belleza estética y sencillez natural en la relación sonrisa-almendra, que, en algo pequeño, contiene la inmensidad de la expresión artística «la poesía del mundo». La esencia del *haikai* contiene la representación de lo eterno natural en la captación de un elemento espontáneo. Se presenta el ideosema «*belleza artística versus fealdad monótona*».

La representación de naturaleza se describe en la mayoría de las ocasiones en su condición originaria; en otras se relaciona como un producto derivado que adquiere su valor para la humanidad desde la perspectiva de su impacto económico, mercantil e industrial como el hule o el marfil. De la sección denominada «Micro radios» se destaca la relación entre dos términos primeramente «radio», comprendido como la línea recta que une el centro de un círculo con cualquier punto del borde de su circunferencia y el área circular que forma. El concepto de radio como áreas circulares asociado al término «micro» remite a la idea de pequeños mundos o espacios que se delimitan entre sí.

En «El haikai», «Emoción. Síntesis. Bruma. / Todo el milagro del mar / en una gota de espuma» se define la propia esencia del haikai como la síntesis de la emoción y la «bruma» como algo enigmático que debe esclarecerse. Se describe la captación de la

inmensidad en una muestra minúscula como «Todo el milagro del mar» por medio de «una gota de espuma». Se presenta el ideosema «*sencillez versus complicación*».

En «Visión cubista del trópico», «Pino. Pirámide. Volcán. / Visión cubista del trópico / ya estilizada en los croquis / de los mayas. —Yucatán...» se refiere a la corriente vanguardista del cubismo que representa los objetos de la naturaleza desde las figuras geométricas aduciendo un origen mucho más antiguo desde la estética de los códices y los planos arquitectónicos de la concepción geométrica en la cultura maya como la pirámide del templo de Kukulcán en la zona arqueológica de Chichén Itzá de Yucatán o en la propia naturaleza los volcanes y los árboles. Se presenta el ideosema «*pasado maya versus presente vanguardia*».

En «Playa», «Mangle. Arena y espuma y, tierra adentro, / el alma de los trópicos / en los volcanes nos salió al encuentro» se menciona una descripción general de los elementos naturales de la playa tropical y se personifica el trópico representando la manifestación física de su alma por medio de la erupción volcánica. Se presenta el ideosema «*naturaleza vida espiritual versus modernidad carencia espiritual*».

En «Alba», «Esa lágrima colgada / de las pestañas del faro / la enjugó la madrugada» se describe el efecto del carámbano o formación cónica y delgada del agua congelada debido a la helada de la madrugada como la metáfora de una lágrima de los faros. Se presenta la personificación de un objeto inanimado de la ciudad conmovido por el efecto del alba junto con los elementos relacionados a la noche y el amanecer como el frío, la oscuridad la quietud y el silencio.

En «Hechizo», «Zarpan como sin ganas / los barcos... / —Tus ojos en la solana—» se compara la lenta salida de los barcos con la apreciación del paisaje «tus ojos en la solana» como un hechizo que detiene la atención y el paso del tiempo.

En «Al irse», «Dejó una huella tan leve... / Y, acaso por no borrarla, / Noviembre no trajo nieve...» se representa de forma sutil la huella del recuerdo por una partida y se le otorga conciencia a una estación del año personificada por el nombre del mes de

noviembre que decide no cubrir con nieve, como metáfora del olvido, la reminiscencia de la huella. En los textos anteriores se presenta el ideosema «*naturaleza conforta versus tecnología entristece*».

En «La cabellera», «Media noche cerrada / sobre la frente, abierta / como una madrugada» se simboliza la cabellera como la oscuridad de la noche y la luz de la madrugada como la parte del rostro que se descubre.

En «El maíz», «Brotó hecho granos en tus dientes de oro / el único tesoro / que no atraparon los conquistadores» se representa la resistencia indígena simbolizando la felicidad y la riqueza a través del maíz como los «dientes de oro» de la sonrisa. Se exalta el orgullo cultural y la riqueza no arrebatada a los pobladores originarios por parte de los conquistadores por medio de la identidad cultural del pueblo en un fruto autóctono y la sonrisa como símbolo de felicidad y belleza. Se presenta el ideosema «*nativos propietarios versus conquistadores ladrones*».

En «Evidencia», «Esa carcoma en algún mueble / intuyendo en mi carne / la inminencia del gusano» la naturaleza recuerda «evidencia» la fragilidad de la vida y la proximidad de la muerte por medio del tópico literario de *memento mori*. La madera representa la vida y la carcoma en la madera recuerda al yo lírico el proceso de descomposición de los cuerpos que realizan los gusanos. Se presenta el ideosema «*vida versus muerte*».

En «La gotera», «Un hipo de cristal» se personifica un fenómeno natural como el constante sonido que produce una gota al caer sobre una superficie con características de los seres vivos como sonido de las contracciones involuntarias del diafragma conocidas popularmente como «hipo». El cristal se asocia al agua por su transparencia y su función contenedora de líquidos en los artefactos elaborados de este material. Asimismo, se describe cierto timbre de las vibraciones como sonidos cristalinos cuando recuerdan el efecto sonoro de la vibración del cristal.

En «El cohete», «Pez volador / entre las aguas del cielo, / perdido al picar el sol» se presenta una comparación con características surrealistas e ingeniosas de la inversión espacial del mar y el cielo. El cohete se describe como un «pez volador», símbolo de la ambición la humanidad por trascender sus límites alcanzar el sol. El sol, desde los ejemplos de la mitología griega como Faetón e Ícaro corresponde a una de las mayores representaciones divinas que alecciona a la humanidad sobre la medida y los límites de la humanidad. El hombre en su afán de alcanzar atributos divinos muere como un pez «perdido al picar» un anzuelo. Se presenta el ideosema «*humanidad agresiva versus naturaleza pacífica*».

En «La lámpara», «En una jaula de cristal / tiembla un canario» se simboliza un artefacto artificial como la luz parpadeante de una lámpara por medio de un elemento natural como un canario tembloroso «en una jaula de cristal». Se presenta el ideosema «*naturaleza libre versus humanidad captora*».

En «La ciénaga», «Hipnosis con que sella / su inminencia un abismo. / Ojo sin párpado. —Lo mismo / el de la víbora y la estrella—» se describe la ciénaga como una trampa de un ojo sin párpado que hipnotiza a su presa. El líquido pantanoso se asemeja al ojo de una víbora igualmente peligroso y llamativo como las estrellas. En este caso, la referencia a otros elementos naturales enriquece la multiplicidad de significados por las posibles asociaciones con otros elementos en un texto tan sintético como el *haikai*.

En la sección denominada «La montaña» se representa a los elementos naturales desde la perspectiva de los pobladores que conviven en cercanía con la naturaleza.

En «El sol», «El trópico se esponja en un priápico efluvio / cuando —hecho una pelota— sobre las serranías, / salta un tigre magnífico, quimérico y tan rubio / que con su piel enciende el chispazo del día» el primer verso describe la fertilidad de la biodiversidad tropical. Seguidamente se describe la síntesis del calor del sol y el trópico representado por la condición de una esponja en forma de «pelota» sobre las montañas. El sol se simboliza por medio de un animal poderoso y sagrado como un tigre ígneo que salta y

enciende el día. En los textos anteriores se presenta el ideosema «*naturaleza imponente versus humanidad vulnerable*».

En «Humo», «¿Son las fogatas de la ranhería / o es que la mecha de la noche / mal apagada, está tiznando el día?» se describe el humo provocado por el ser humano en «las fogatas de la ranhería» desde la perspectiva del artista plástico como el efecto de tizar el paisaje del día con «la mecha de la noche» un atributo artificial para un elemento natural con un fin estético.

En «Escudo», «Sobre un potro salvaje iba desnudo / un indio —en pelo— hacia el riñón del llano / y ese día, en el cobre americano, / calcó la finca su mejor escudo» se describe la representación de un escudo que representa «la finca» desde la identidad americana exaltando su pasado indígena y mestizo al retratar un indio desnudo cabalgando a pelo un potro. La relación íntima de una naturaleza primitiva se incrementa al plasmarlos desnudos en su forma natural y primitiva. Se presenta el ideosema «*belleza indígena versus belleza extranjera*».

En «Potreros», «Medio día. Vibración / cromática del potrero. / Macollas de zacatón / donde se enroscan las víboras / como reatas de vaquero / en la testuz de un ternero» se describe a las víboras como una vibración cromática y se le compara con las reatas. Elementos naturales y elaborados por el ser humano se entremezclan y fusionan en recursos de personificación y cosificación para crear imágenes desde una estética vanguardista que invierte la lógica realista y retrata situaciones surrealistas.

En «Mediodía», «Locos de sol, en la llanura / los caminos / pintan las curvas de su calentura» se le atribuye rasgos de seres vivos a un objeto inanimado como los caminos. Se relaciona su forma irregular con la percepción vacilante de un ser que experimenta alteración de sus sentidos por las altas temperaturas de la calentura o la insolación.

En «La tarde (I)», «Se va muda y ojerosa / con el peinado deshecho. / El sol —la última rosa— / se le marchita en el pecho» se personifica a la tarde como una mujer ojerosa, muda y con el peinado deshecho. El cabello suelto simboliza la noche que cae

sobre la tarde y el sol es una rosa que se marchita sobre su pecho. La belleza de la naturaleza se representa personificada mediante la belleza de una mujer. Se presenta el ideosema «*naturaleza erótica versus humanidad púdica*».

En «La tarde (II)», «El charco salta en astillas. / Ulula una flauta de un solo agujero, / el sapo le da —en cuclillas— / buenas tardes al lucero» se sustituyen elementos naturales por artefactos o residuos derivados de la naturaleza. Se simboliza la salpicadura del agua como astillas que saltan y un animal que ulula como una flauta. El sapo adquiere conciencia y lenguaje, atributos humanos, para dar las buenas tardes al lucero.

En «El faro», «Avanza en la ribera / con una pata en las espumas. / —Para volar, sólo espera / que le salgan las plumas—» se retrata un objeto inanimado con atributos animales. Primeramente, se le otorga la posibilidad de avanzar, esperar y volar; asimismo se le atribuyen rasgos animales como patas y plumas. El faro se metaforiza como un objeto híbrido en proceso de metamorfosis para convertirse en ave.

En «Vía Láctea», «Cicatriz / de la pista en que la tierra / rueda su grano de anís» se presenta la comparación de la galaxia con una cicatriz y una pista a partir de la observación de su aspecto en dos perspectivas desde la tierra. La conciencia del yo lírico sobre la dimensión del planeta y su tamaño en proporción con la galaxia se simboliza por medio de la comparación con un grano de anís. En los textos anteriores se presenta el ideosema «*sustitución natural versus ocupación humana*».

En «Conchas», «¿Ninguno sabe qué pena / llora el mar? / Cada mañana / brillan, hechas porcelana, / sus lágrimas en la arena» se personifica el mar y se le atribuye el sentimiento de tristeza y llanto por la comparación de las lágrimas con el brillo de las conchas sobre la arena.

En «Llovizna», «Guillotina de cristal. / La cabeza de la tarde / lleva una estrella que le arde / prendida en el lagrimal» se describe un fenómeno natural por medio de un artefacto como la guillotina. El filo de la hoja de metal se sustituye con la fragilidad del

crystal por su apariencia y consistencia. A la tarde se le otorga de cierta corporeidad «La cabeza de la tarde» y la tristeza mantiene una relación entre la lluvia, la lágrima y la acción de la decapitación. Se presenta el ideosema «*naturaleza existe versus humanidad interpreta*».

En «El sauce llorón», «Toda su languidez / es por el narcisismo / de besarse los pies» se personifica al sauce llorón como un ser vanidoso y narcisista. Describe la forma de sus ramas y hojas colgantes mediante la metáfora de querer aproximarse a sus raíces-pies para besarlos. La apariencia que se le asocia a la planta remite al intertexto del mito de Narciso.

En «La bahía», «Ribera dócil. Palmar. / Cóncava como un sexo / para la brama del mar» se asocia la formación natural de la bahía con la apariencia física de la concavidad del sexo femenino. La belleza de un espacio oculto a la vista general de la playa se relaciona al tabú de la exposición de los cuerpos. El erotismo que se le atribuye al mar desde la antigüedad se asocia a la «brama del mar» y la costa como un encuentro amoroso. Se presenta el ideosema «*naturaleza erótica versus humanidad racional*».

En «Ojos de india», «Su padre era alfarero / y, al hacerlo, untó el barro / con la sangre de un lucero» se describe la composición de los ojos de una persona indígena desde el texto cultural del mito de la creación de seres de barro como se presenta en la mitología maya y en el *Popol Vuh*. Los elementos sagrados de la sangre y el lucero representan la belleza y la divinidad desde la perspectiva de mitología maya por la importancia que poseían los astros y la sangre en esta cultura. Se presenta el ideosema «*naturaleza crea la humanidad versus humanidad crea el arte*».

En «La chirimía», «—Eructo de maíz—. / A un miserere indígena / se le constipa la nariz» se describe el sonido del instrumento musical de la chirimía de manera despectiva y burlesca por el timbre nasal que produce. Asimismo, se relaciona su origen con el consumo de maíz como símbolo de identidad de un pueblo desde la asociación con un

gesto grotesco como el eructo. Se presenta el ideosema «*arte cristiano hermoso versus arte indígena grotesco*».

En «Canela», «Línea. Aroma. De esbelta casi vuela. / No sé si es tu cintura / o si es un tallo de canela» se presenta un juego de palabras que relacionan la descripción de una mujer y de un tallo de canela. Se presenta el ideosema «*femenino natural versus masculino artificial*».

En «El palo de caucho», «Al zanzarlo, los huleros / le ven saltar de las venas / un surtidor de luceros» se personifica al palo de caucho, su savia se describe como sangre y su apariencia blanquecina se asocia a la luz de los luceros. La relación entre caucho y el lucero coloca una mayor atención al interés mercantil por adquirir el producto de la savia que por el daño producido a la planta. La asociación económica se genera por el término descriptivo de «surtidor». Se presenta el ideosema «*naturaleza herida versus humanidad agresora*».

En «Duda», «¿Será potro o potranca? / Amaneció la yegua / con dos cascos de lodo sobre el anca» se describe el despertar sexual desde la naturaleza de un equino que evidencia el acto por el rastro de lodo sobre sus ancas.

En «La magnolia», «Volatiza su spleen. / —Sulamita desnuda— / en el harén del jardín» se describe como una planta melancólica. Por relación con el intertexto bíblico de «Sulamita», se le atribuyen otros rasgos como belleza y pasividad; otros autores como San Juan de la Cruz le confieren características de una espiritualidad erótica que se evidencia en los términos «desnuda» y «harén del jardín». En los textos anteriores se presenta el ideosema «*naturaleza erótica versus humanidad púdica*».

En «El pino», «Con el delirio de la altura / ardes en llama cónica tan pura / que más que vegetal eres divino» se asocia la altura del árbol a un plano divino por una conexión celestial e ígnea «ardes en llama cónica tan pura». Se presenta el ideosema «*naturaleza divina versus humanidad profana*».

En «Tierra fría», «Bruma. Cumbre. Soplo andino / triangulizando en la mente / la neurastenia del pino» se presenta una relación entre el clima, la ubicación geográfica y la naturaleza en la percepción humana. Se presenta el ideosema «*frío negativo versus calor positivo*».

En la sección denominada «La huerta» se presentan descripciones ingeniosas de especies animales y frutos o plantas a modo de adivinanzas. La resolución del enigma se presenta en el título de cada *haikai*. En algunos casos la rima forma parte fundamental en la construcción de estos textos.

En «Los limones», «Hasta el sol se les oxida / mojado en sus lagrimones» se presenta la relación entre cuatro elementos «limón», «sol», «óxido» y «lágrimas». El limón posee la cualidad de retardar la oxidación en otras frutas. Asimismo, las gotas de limón sobre la piel generan manchas ante la exposición del sol. De esta forma el óxido se relaciona al sol y al fruto cítrico. El sabor ácido del limón y su reacción en la irritación de los ojos junto con su forma líquida se asocia a las lágrimas. Su forma circular y en muchas ocasiones su color amarillento podría relacionarse con la iconografía del sol. La relación entre los cuatro elementos se dispone a modo ingenioso y descriptivo del objeto seleccionado.

En «Las mariposas», «Al fin, / cansadas de ser flores, / se arrancaron del jardín» se comparan dos elementos naturales; uno animal y otro vegetal. La metáfora se construye por la similitud de lo efímero de sus vidas y la belleza de su constitución.

En «El zanate», «Es el hermano pobre / del señor clarinero», se representa un tema socioeconómico mediante especies animales en donde se establece una comparación entre dos términos «zanate» y el «clarinero». La oposición entre ambos, según el texto, radica en su clase social. El clarinero y zanate son términos de uso popular para identificar a la misma especie de ave *quiscalus mexicanus*. El ave nombrada clarinero se califica como «señor» y el zanate como «hermano pobre».

En «La fresa», «¿Es una lágrima de fuego / o sucedió que, en un tablón, / un pájaro labriego / sembró su corazón» se presenta una descripción simbólica sobre la apariencia física del fruto mediante elementos naturales y fantásticos como una lágrima de fuego o la comparación del fruto con el corazón. La relación sagrada y ritual entre el entierro- siembra de un cuerpo y su posterior cosecha en una nueva vida simbólica es un intertexto de mitos y cuentos fantásticos de múltiples culturas de la antigüedad como lo evidencia el *Popol Vuh* o algunos cuentos egipcios.

En «La víbora cascabel», «En jeroglífico sonoro, / sobre el pantano inerte, / un junco negro con tatuajes de oro / dibuja el monograma de la muerte» se describe su apariencia con otros elementos asociados a la cultura como jeroglíficos, tatuajes, monograma y dibujo. Por otra parte, el sonido característico de la serpiente cascabel y su cualidad venenosa se asocia al ámbito de lo mortífero: «la muerte» y «pantano inerte», y, sus colores, a lo divino y a la oscuridad: «tatuajes de oro» y «junco negro».

En «La lechuza», «El santo y seña de los brujos» se asocia lo mítico-cultural de la brujería y el ocultismo a un animal nocturno relacionado tradicionalmente a la oscuridad y a la sabiduría. El término de «santo y seña» se refiere a un código o contraseña militar para reconocer a los miembros del mismo bando. Se presenta el ideosema «*naturaleza poder oculto versus humanidad vulnerable ignorante*».

En «El guardabarranca», «El buche musical / de la montaña estalla / en gárgaras de cristal» se caracteriza a un ave por la descripción poética de su canto «gárgaras de cristal» y se asocia su comportamiento a su habitat «El buche musical / de la montaña estalla».

En «El trópico», «Dos maderos / en cruz, junto al camino. / Noche: ¿Quién fue el viajero / que no pudo llegar a su destino?» se asocia el trópico a la muerte. Los maderos y la cruz señalan el lugar exacto donde fallece una persona según la tradición religiosa cristiana. El trópico se asocia a un lugar peligroso para los viajeros que no conocen sus riesgos. Se presenta el ideosema «*trópico peligro versus civilización seguridad*».

Campo morfológico y lectura sociocrítica de *Sinfonías del Trópico*

En *Sinfonías del Trópico* se identifica un campo morfogenético constituido por una representación de la naturaleza vinculada a elementos como la belleza artística, la sencillez, el pasado maya, la espiritualidad, el erotismo y la belleza indígena. La naturaleza americana es considerada milagrosa, divina, imponente, peligrosa y un producto. Además, se le atribuye poderes ocultos y la creación de la humanidad.

La humanidad se asocia a la ocupación territorial, a conquistadores, ladrones, agresividad, muerte, carencia espiritual, modernidad y vanguardia. Es productora, impura, moralmente púdica, racional, profana, complicada y monótona.

Entre los elementos contradictorios, a la naturaleza se le atribuyen aspectos eróticos y virginales; elementos de vida, paz libertad y calor, además de peligro; la naturaleza tropical es positiva y la extranjera es fría y negativa; la estética indígena se asocia a lo grotesco en contraposición a la estética cristiana. Por su parte, los discursos contradictorios relacionados a la humanidad le atribuyen en algunos casos rasgos de vulnerabilidad e ignorancia y en otros casos actitudes agresoras. La humanidad crea arte a partir de la contemplación e interpretación de la naturaleza. La civilización brinda más seguridad, pero su tecnología entristece al ser humano. Los nativos son los propietarios y la naturaleza es ultrajada por lo extranjero; lo natural es sustituido por los objetos modernos.

4.3.3. Los haikais de *Bulbuxyá*

De la obra *Bulbuxyá* (1933) se extraen los siguientes *haikais*: «Luna del alba», «El sapo», «El topo», «El palo de jícara», «El bambú», «El cafeto», «Las luciérnagas», «Las

cigarras», «Las noches», «Destino», «Sololá», «II», «III», «La tarde», «Ojos glaucos», «Los sauces», «La mazorca» y «Los cipreses».

En «Luna del alba», «Al ordeñar, el vaquero / pringó un goterón de leche / las pestañas del alero» se compara la luna con una gota de leche por medio de la similitud del color blanco de los dos elementos naturales. El paisaje se interpreta metaforizado como un suceso casual y cotidiano. Se presenta el ideosema «*naturaleza producto versus humanidad consumidora*».

En «El sapo», «En su oboe minúsculo / rebalsa haciendo gárgaras / el chorro del crepúsculo» se representa al sapo por medio de una descripción de su conducta. El croar se asocia al instrumento musical del oboe y los timbres líquidos y guturales por medio de los términos «gárgaras» y «chorro».

En «El topo», «Una vez halló en un pozo / caído un lucero. / Desde entonces el topo / se hizo minero» se presenta un *haikai* de estilo narrativo que justifica y asocia su hábitat subterráneo por medio de una conducta humana como la minería. Los diamantes se relacionan a «un lucero». El ingenio humorista presenta una situación caricaturesca de ambas conductas, la del animal y la del ser humano, al superponer ambas situaciones. En los textos anteriores se presenta la personificación de la fauna como un recurso literario tomado de la fábula. De los textos anteriores surge el ideosema «*naturaleza busca belleza versus humanidad busca riqueza*».

En «El palo de jícara», «Brazos horizontales / y, entre los dedos, presas / las rapadas cabezas / de caciques rivales» se personifica al jícaro como un ser con extremidades y su fruto se asemeja a cabezas humanas. El texto presenta una relación entre la planta, las culturas originarias y un antecedente histórico-bélico por la asociación de los términos «y, entre los dedos, presas / las rapadas cabezas / de caciques rivales». Se presenta el ideosema «*indígenas violentos versus naturaleza pacífica*».

En «El bambú», «Desemboca en el cielo / su río vertical» se describe la forma de la planta mediante un desplazamiento espacial de otro fenómeno natural como la

verticalidad del río. Para enriquecer el recurso vanguardista de la inversión lógica de los elementos, el autor utiliza el término «río vertical» en lugar de «cascada» u otro similar.

En «El cafeto», «Para rendir su secreto / suda gotas de sangre / el cafeto» se asemeja el fruto rojo del café con gotas de sangre. Se presenta el ideosema «*explotación natural versus humanidad usurera*».

En «Las luciérnagas», «Plumas de las estrellas» se relaciona la caída de plumas de las aves y su revoloteo en el aire con la percepción del vuelo y la luz que emiten las luciérnagas.

En «Las cigarras», «Está rechinando el sol» se presenta una metáfora del insecto atribuyendo su sonido a otro elemento natural como el sol, probablemente debido a una confusión entre las cualidades de las cigarras y las luciérnagas.

En «Las noches», «Túneles de la vida. / Entre dos relámpagos: tarde / y amanecida», se recurre a la esencia de la tradición del *haikai* japonés para describir un sentimiento de eterna continuidad de la naturaleza «las noches» por medio de un elemento fugaz por medio de la metáfora «relámpagos» para describir las transiciones de la «tarde» y la «amanecida».

En «Destino», «¿Sabe la flor que por ella / se resigna la raíz / a no conocer la estrella?» se personifica a la raíz de las plantas como un ente individual que decide permanecer en el subsuelo con el fin de dar el sustento a la flor. La acción se atribuye como una resignación, es decir, algo que no se desea y sin embargo se soporta. La consecuencia negativa consiste en limitarse de la posibilidad de conocer la estrella como símbolo positivo de luz y belleza. Se presenta el ideosema: «determinismo versus indeterminismo».

En «Sololá», «Mengalita de chal. / Con los pies —Tzanjuyú— / de cristal» se describe un lugar por medio de atributos culturales de sus habitantes como una india con su vestimenta «Mengalita de chal» y un lugar «Tzanjuyú» con pies de cristal. El cristal es un elemento recurrente en Flavio Herrera para simbolizar el agua. Etimológicamente

Sololá proviene del kakchikel «tzol» retornar, «ol» partícula de continuación y «yá» agua (Tzololyá = retorno al agua). En «Sololá II», «Laguna: / Abres tu jícara azul / para el chorro de la luna». Se simboliza la laguna por medio de un artefacto de origen natural como la jícara que se utiliza para contener líquidos y se fusionan otro elemento como la luna mediante la percepción de su reflejo en el agua «el chorro de la luna». En «Sololá III», «Emoción ancestral / hecha lágrima. Lago: / suspiro horizontal» se relaciona el elemento natural del lago con la tradición sociocultural «emoción ancestral» y la percepción humana: lágrima y suspiro.

En «La tarde», «En un síncope amarillo / la tarde ensaya sus gonces / oxidados de grillos» se describe la tarde por medio del detenimiento «síncope», los sonidos «grillos» y el color «amarillo». Los grillos se vinculan con la palabra «gonces» que se refiere a «goznes» o «bisagras» y el amarillo del atardecer se relaciona al óxido.

En «Ojos glaucos», «El mar, el mar de todos, / para ser sólo tuyo / se acurrucó en tus ojos» se simboliza la coloración y apariencia del glaucoma ocular con un elemento natural como el mar y se vincula de manera poética la afección con una relación afectiva mediante las palabras: «ser sólo tuyo» y «se acurrucó».

En «Los sauces», «En el ojo / del remanso / ponen la barba en remojo» se personifica a los sauces presentándolos como seres vetustos que sumergen sus ramas y hojas «barbas» en el agua. Esta relación proviene de la frase popular «poner las barbas en remojo».

En «La mazorca», «Feliz / de ser india, sonrío / la mazorca de maíz» se asocia el orgullo identitario del indígena con un producto tradicional. Los granos en la mazorca se asemejan a una boca sonriendo.

En «Los cipreses», «Neurastenia afilada / para clavar al paisaje / su mística puñalada» se simbolizan los cipreses como puñales que se clavan en el paisaje.

En esta obra se presentan personificaciones de la naturaleza y asociaciones con elementos no naturales con fines estéticos. Las metáforas son más atrevidas y propias

del impulso vanguardista que mezcla elementos cotidianos que no poseen una tradición poética con elementos naturales. Se realiza una mayor cantidad de menciones al espacio geográfico, histórico y cultural de Guatemala.

Campo morfológico y lectura sociocrítica de *Bulbuxyá*

En *Bulbuxyá* se identifica un campo morfogenético constituido por la relación entre naturaleza como un recurso y la humanidad como un agente consumidor. La naturaleza busca la belleza estética, mientras que la humanidad aspira a la obtención de riquezas materiales. Se presenta una mención a la corriente filosófica del determinismo. El pasado indígena se representa asociado a la naturaleza y sus representaciones suelen ser eróticas en el caso de la feminidad y bélicos en el caso de lo masculino.

4.3.4. Los haikais de *Sagitario*

De la obra titulada *Sagitario* (1934) se extraen los siguientes *haikais*: «Palín», «La dádiva», «La tumba», «La cerca», «La llovizna», «Identidad», «Vaquería», «La aurora», «Sedol», «La Vía Láctea», «Güipil», «Galope», «Elan», «La sonrisa del ciego», «La mora», «El girasol», «El clavel», «El trigo», «La urraca» y «Luciérnagas».

En «Palín», «Cromáticas vibraciones. / Asalto de fruta al tren. / Sólo los senos de una india / —par de mameyes sazones— / se quedan en el andén» se presenta una comparación entre los senos de una india y unos frutos «par de mameyes sazones». Se utiliza el recurso metafórico de la naturaleza para referirse de forma erótica al cuerpo. «Palín» es el nombre de un municipio guatemalteco, su etimología proviene del poqomam *Pa'laq ha'* que significa «agua en calma»). Se presenta el ideosema: «*india fruto versus hombre consumidor*».

En «La dádiva», «Astros —Celeste trigo— / caen como limosna / en los charcos mendigos» se describe el reflejo de los astros en los charcos como trigo y monedas. Se presenta el ideosema: «naturaleza riqueza versus humanidad menesterosa».

En «La tumba», «Alvéolo irremediable / donde la abeja del silencio / va acumulando olvido...» se simboliza la muerte como una abeja que acumula el silencio y el olvido de los cementerios; las fosas donde se entierran los cuerpos se metaforizan como las celdas de una colmena.

En «La cerca», «Cerca de alambre. Pauta virgen / para la escala de las golondrinas» se le otorga importancia estética a un elemento inanimado como la cerca por su asociación con el reposo del vuelo de las golondrinas.

En «La llovizna», «Toca como sin ganas / —mujer que va olvidando— / mis ventanas...» se personifica la llovizna como una mujer y la relación estética se crea por medio de la relación entre el golpeteo de la lluvia en el objeto inanimado de la ventana. Se presenta el ideosema: «*naturaleza mujer versus civilización hombre*».

En «Identidad», «Agua y sal. Lágrima y Océano. / Por el alma de cristal, / y por la amargura: Hermanos» se relacionan elementos naturales como El océano, el agua y la sal con otros elementos relacionados al sentimiento de la tristeza como las lágrimas y la amargura.

En «Vaquería», «Ras con ras por el potrero / brama el sol en llamas de oro. / ¡Todo el día los vaqueros / para enchiquerar un toro!» se presenta una relación entre dos elementos naturales: el toro y el sol. El sol y el toro se convierten en un solo elemento «brama el sol en llamas de oro», los vaqueros se enfrentan al calor y a la furia del animal que se fusionan en una sola imagen.

En «La aurora», «La estocada / de oro del primer gallo / corta el ombligo de la madrugada» se presenta una relación entre el amanecer como un ser vivo que nace y el canto del gallo como un cuchillo que corta su cordón umbilical.

En «Sedol», «El pensamiento en bruma. / Vaivenes... Ritmo... Luego, / ¿Me columpio o navego? / Niebla... Algodón... Espuma» se simbolizan los efectos de una droga con algunos elementos naturales como la «bruma», «niebla», «algodón» o la «espuma». Se presenta el ideosema: «*naturaleza inconsciencia versus civilización razón*».

En «La Vía Láctea», «Anaconda está saliendo / del cascarón de la noche» se compara la apariencia de la galaxia con una enorme serpiente que sale «del cascarón de la noche».

En «Güipil», «Todo el milagro de abril / cogido en un bastidor / donde la india teje — Flor / y pájaro— su güipil» se menciona «el milagro de abril» en referencia a los colores de la primavera bordados en los trajes tradicionales indígenas. La vestimenta se asocia a un lienzo por los tintes y formas de los tejidos. Esta consideración del elemento aborigen como una obra artística presenta una reivindicación de la expresión artística de la cultura indígena. Además, la primavera remite al momento de fertilidad y reproducción de la naturaleza. Se presenta el ideosema: «*india fertilidad versus extranjera infértil*».

En «Galope», «El potro / llena el camino de paréntesis» se representa un animal mediante sus huellas simbolizadas como un signo de puntuación.

En «Elan», «Todo alienta, dura, brilla. / Seres y plantas de ahora / místicamente elaboran / su mañana en la semilla» se presenta una totalización de la vida por medio del símbolo de la semilla. El término «elan» significa «impulso vital». Se presenta el ideosema: «*naturaleza vida versus civilización muerte*».

En «La sonrisa del ciego», «Dios peregrina en su faz / como cuando en la noche / vuela una estrella fugaz» se representa un gesto de alegría con el avistamiento de un fenómeno natural. La asociación de la sonrisa del no-vidente podría remitir a la idea de la ceguera como motivo de desgracia y tristeza. En el pasado, este tipo de discapacidad implicaba imposibilidad para laborar y una vida de mendicidad; como es perceptible en el *Lazarillo de Tormes*. La dificultad de avistar una estrella fugaz se asemeja a la posibilidad

de captar «la sonrisa del ciego». Se presenta el ideosema: «*naturaleza divina versus humanidad profana*».

En «La mora», «Se madura en la boca / —Ay, las fincas— / de las rancheras criollas» se relacionan las cualidades físicas del fruto con el proceso de madurez. También, remite a cierta similitud entre los labios de las mujeres y el color del jugo de las moras. Dado la sintaxis, la selección de palabras, el estilo y la interjección «ay», se sugiere la metáfora de las bocas como fincas «de las rancheras criollas». Se presenta el ideosema: «*mujer fruto versus hombre consumidor*».

En «El girasol», «Su nostalgia solar / es cada día un viaje / en el mismo lugar» se describe el movimiento natural del girasol personificándolo como un acto racional y voluntario por el sentimiento de nostalgia.

En «El clavel», «Con eco español, / estalla en la tierra / la risa del sol» se presenta una relación directa de la flor con su origen mediterráneo al ser reconocida como la flor nacional de España. Se describe por medio de la acción de estallar por su forma y color. Asimismo, se metaforiza como «la risa del sol». Se presenta el ideosema: «*naturaleza extranjera agresiva versus naturaleza criolla pasiva*».

En «El trigo», «Hierve y fulge: Oro en crisol. / .¡Y su química divina / de volver bíblica harina / la paganía del sol!» se establece una distinción a partir de tradiciones espirituales y religiosas; el sol se atribuye como un símbolo del paganismo y el trigo como un elemento bíblico. También se relaciona el proceso de fotosíntesis y crecimiento de la planta al proceso de la metalurgia simbolizando lo natural por medio de artefactos creados por la humanidad. Se presenta el ideosema: «*cristianismo criollo versus paganismo indígena*».

En «La urraca», «Pájaro de cine; / soguilla y copete / tizado de hollín» se describe un animal por su apariencia como un caballero con traje formal. Por su gran inteligencia y capacidad de imitar la voz humana se le asocia al ámbito de la actuación y del espacio cinematográfico: «Pájaro de cine; / soguilla y copete».

En «Luciérnagas», «¿Qué mano está raspando / fósforos en la noche?» se relaciona un insecto con un elemento inanimado y artificial. El vínculo entre ambos reside en la capacidad de generar luz por cortos periodos de tiempo. Se sugiere una relación entre una mano humana que enciende el fósforo y una mano divina que crea la naturaleza.

Campo morfológico y lectura sociocrítica de *Sagitario*

En *Sagitario* se identifica un campo morfogenético constituido por atributos que relacionan a la naturaleza con un ámbito divino de riqueza, vida y un estado de inconsciencia. En contraparte, la humanidad se representa menesterosa, racional, inerte y profana. Se presenta una división entre la naturaleza criolla pasiva y la naturaleza extranjera agresiva que se potencia con la separación entre el paganismo indígena y el legado cristiano del criollo y la tradición española. Finalmente, se asocia a la naturaleza con lo femenino indígena con atributos como fruto de consumo y fertilidad; y a lo masculino como consumidor.

Lectura sociocrítica de los *haikais*

En estos *haikais* se combinan elementos de la naturaleza y la vida rural. El autor valora y asocia objetos inanimados de la vida cotidiana del campo por medio de su relación con los elementos naturales. Se presenta una evolución en el procedimiento creativo de influencia vanguardista con elementos surrealistas, impresionistas y simbolistas.

Según Putzeys, el haikai de Flavio Herrera muestra influjos de expresiones vanguardistas y algunas previas al periodo de vanguardias. En el caso del romanticismo, se menciona «la devoción por la naturaleza», el subjetivismo del «yo» como centro del cosmos creacional» y la «predilección por lo local y lo criollo»; del modernismo, se

destaca «la elegancia expresiva», «la nota plástica» y «las abundantes sinestesias»; del simbolismo, el ideal creativo sintético, la imagen poética y el «aborrecimiento de rípios retóricos y de lo discursivo, en la eufonía de los vocablos»; y, del estridentismo, la incorporación de términos «poco propicios para poetizar» (259).

Respecto a la adaptación de la tradición nipona del *haikai*, se prioriza la imagen producto de la intuición poética producto del desarrollo ingenioso de la captación instantánea y totalizadora; conservando la descripción emocional por medio de elementos naturales, que, en el caso de Herrera, corresponden a elementos del trópico.

4.4. Representación de la naturaleza en *De sierra adentro*

Según Ariel Batres, sobre la publicación del cuento *De sierra adentro*:

...es un cuento escrito por Flavio Herrera en 1919, en su finca Paxamán. Fue publicado en 19 de enero 1924 en *El Imparcial*, incluyendo la ilustración que lo acompaña. No forma parte de ninguno de sus libros anteriores ni posteriores a tal fecha; *La Lente Opaca* (1921), *El hilo del sol* (1921), *Ceniza* (1923) o *7 Mujeres y un Niño* (1961) (Batres, 20 rábulas 319).

El texto se abre con algunas referencias sobre representaciones de la naturaleza que ejercen influencia sobre la humanidad. Desde la ubicación temporal del relato: «Fue por el filo del alba», se presenta un término asociado al amanecer de naturaleza polisémica. La expresión «el filo», comúnmente se comprende como «al borde de» o «poco antes de», sin embargo, persiste en el vocablo una doble alusión metafórica remitiendo al borde de un instrumento punzocortante. La sed del grupo de viajeros se representa por medio de un gusano que pica. El gusano, como se ha comentado con anterioridad, se asocia al ámbito de la muerte y la descomposición: «Sueño, no lo teníamos; pero sí un gusanillo que nos picaba en la garganta pidiéndonos algo» (319). Se potencia de esta manera el ideosema de «trópico peligroso versus civilización segura».

Seguidamente, se describe la sensación de frío: «el frío nos calaba³⁵», comprendiéndose la acción como un objeto o elemento que penetra en otro cuerpo. En ocasiones, el entorno se representa de forma poética: «Era un senderito angosto y sinuoso que se escurría entre matorrales perlados del rocío de la madrugada»; algunas veces de forma hermosa y otras de manera oscura: «Las hojas heladas me rozaban el rostro como manos de fantasmas» (319). Se presenta de esta forma el simbolismo de la selva como un espacio de características semejantes al inframundo potenciando el ideosema de «*tropical peligroso versus civilización segura*».

La aparición de un hombre en la oscuridad se asocia directamente con la huida de un ladrón, mostrando como hecho frecuente el robo de ganado a otros habitantes más poderosos de la comunidad: «—Patrón, ha de ser un cuatrero. Por aquí comienzan los pastos del alcalde.... No respondí por buscar en la penumbra el camino que se hurtaba a los ojos cubiertos de hierbajos» (319). Se presenta el ideosema de «*ser humano victimario versus naturaleza torturada*» y el ideosema «*ley versus delito*».

En cuanto a las representaciones sociales, se marca claramente la diferencia de rangos entre el patrón o señor de la hacienda y los peones. El valor de cada personaje se estima a partir de sus bienes. El ser más vulnerable entre todos los personajes es la mujer representada por Fernanda: «Aquí está el Sr. de Pajocán. Levántese y denos dos tragos de café.... Fernandaaa....!» (320). La forma de referirse a las personas y a los animales plantea cierta ambigüedad en el trato. El mismo relato establece una leve similitud entre el delito del cuatrero con el robo de ganado y el daño a Fernanda: «—Patrón, es la cría que mama. La madre ha de estar dormida....» (320).

Al final del relato se presenta un misterio que se esclarece por medio de una descripción macabra, bajo la fuerte influencia del estilo literario del romanticismo del siglo

³⁵ *Calar*, def. v. tr. 2.2. La Real Academia Española, 2021. dle.rae.es/calar. may. 2022. Se define como: «Dicho de un instrumento, como una espada o una barrena: Atravesar otro cuerpo de una parte a otra».

XIX³⁶. El monstruo y miedo no provienen de asesino ni de la apariencia física de la víctima. La descripción monstruosa recae en el bebé «aquel rapacín mudo e hipnótico, aferrado furiosamente a los senos de la muerta...» (321). Finalmente, se presenta el ideosema de «*muerte versus vida*».

Campo morfológico de *De sierra adentro*

El texto contrapone un espacio tropical peligroso; sin embargo, el peligro radica en las relaciones humanas instintivas por saciar los impulsos primitivos. La muerte de la madre expone la vulnerabilidad de lo femenino ante la violencia de lo masculino. Se potencian los opósitos «*hombre/civilización/muerte versus mujer/naturaleza/vida*» que conducen al ideologema «instinto de supervivencia» en el trópico.

Lectura sociocrítica de *De sierra adentro*

Debe recordarse que el cuento fue escrito en 1919; sin embargo, la transición entre el efecto terrorífico del romanticismo y las nuevas tendencias del naturalismo y el vanguardismo generan un cambio en la actitud del narrador.

El asombro no parte de las descripciones grotescas con el fin de horrorizar al lector sobre un peligro inesperado, tampoco plantea un acontecimiento inexplicable y sobrenatural. La descripción sombría del cuerpo decapitado y la explícita descripción del gesto son completamente racionales y realistas. La aceptación del cruento hallazgo no consigue impactar al narrador; contrariamente, parece normalizar el hecho violento. El detalle que el propio narrador califica como espantoso, reside en observar al infante aún con vida mamando de los senos de su madre fallecida.

³⁶ Una descripción similar sucede con el hallazgo de las víctimas en el relato *Los crímenes de la calle Morgue* de Edgar Allan Poe (1841).

Es significativo que el hallazgo no genera lástima por las víctimas la madre como un ser querido que perdió la vida o el niño que será huérfano y se encuentra en una situación desafortunada; tampoco se describe como una situación de asombro y alegría por hallar al bebé aún con vida. Lo que más inquieta al narrador es el impulso humano, salvaje y natural del bebé por conservar su vida, es decir la falta de racionalidad en la humanidad y la máxima expresión de su instinto primitivo de supervivencia:

Lo que ví entonces no lo olvidaré en toda mi vida. Recuerdo que temblé como nunca había temblado ante el misterio. No por aquel cuerpo desnudo que remataba en el cuello en un muñón sangriento, ni por aquella cabeza cortada a cercén. Cabeza de medusa salvaje suspendida por los cabellos del camastro con los ojos desorbitados en un extravío de locura. Lo que me traspasó la médula con un ramalazo de espanto era aquello que se movía sobre el cuerpo de la víctima. Aquel rapacín mudo e hipnótico, aferrado furiosamente a los senos de la muerta... succionando, chupando la vida de un cadáver... (320-321).

5. Conclusiones preliminares sobre la representación de la naturaleza y las identidades como antecedentes de *El tigre* de Flavio Herrera

A partir del análisis de las publicaciones iniciales de Flavio Herrera se concluye que el subgénero lírico del haikai fue un modelo ampliamente utilizado por el autor, y, en sus textos, las representaciones de la naturaleza constituyen un factor esencial. Los elementos tradicionales del haikai nipón se desarrollan de un modo «tropicalizado» en el haikai hispanoamericano al combinar rasgos tradicionales de la lírica breve con una estética vanguardista de un estilo más novedoso y experimental. Se percibe la omisión de los modelos de estructura silábica japonesa como una de las alteraciones al patrón original, además de la sustitución del carácter enigmático por imágenes vivas, picarescas e ingeniosas a través de juegos de palabras y metáforas que se asemejan a elaboraciones lúdicas como la adivinanza y el chiste. La rima y la musicalidad constituyen un aspecto fundamental en la composición de los haikai. El carácter meditativo y sutil del oriente se transforma por la contemplación de la naturaleza tropical y se describe como la

captación instantánea de un entorno asombroso, espontáneo, ocurrente, divertido, convulso, fogoso e impredecible.

En *Trópico*, se presentan algunos haikai cercanos al estilo de la adivinanza. El título constituye la resolución de una síntesis compuesta por la concatenación de dos o más imágenes. Mediante la brevedad se desarrolla el atractivo estético de la amalgama ingeniosa con elementos desiguales en un producto artístico novedoso. Estas composiciones desarrollan correspondencias sensoriales entre lo divino, la personificación de la naturaleza y la percepción artística del entorno natural. Además, a través de recursos estéticos de vanguardia se asocian objetos modernos y cotidianos a elementos de la naturaleza como la flora y la fauna. Por otra parte, se presenta una clara crítica de la intervención dañina de la humanidad en la manipulación del entorno natural. En cuanto a los discursos sobre construcción identitaria, se metaforiza la destrucción de los árboles con el exterminio de los habitantes autóctonos.

En *Sinfonías del trópico*, se vincula el entorno natural a la expresión artística. En ocasiones, la naturaleza se simboliza en su condición originaria; en otras, se relaciona como un producto de valor material para la humanidad; además, se metaforiza la belleza corporal humana y la eternidad por medio de la captación de un elemento espontáneo natural. En cuanto a la relación con la humanidad, la historia, la cultura y la identidad, se genera una correspondencia estética vanguardista de la «visión cubista» con elementos tropicales, la cultura maya y el espacio geográfico de Yucatán. Las referencias a lo indígena son idealizadas como la creación divina de la raza relacionada al arte y la alfarería. Por otra parte, la naturaleza tropical es descrita como un entorno fértil y magnífico. El surrealismo se presenta como una amalgama aleatoria de objetos naturales y artefactos modernos por medio de figuras retóricas como la cosificación y la personificación.

En *Bulbuxyá* se mantiene en algunos textos la esencia de la tradición japonesa del haikai para describir un sentimiento de eternidad o continuidad de la naturaleza por medio

de la captación o descripción de elementos fugaces. En la serie de haikais denominados Sololá se describe el espacio geográfico a través de la personificación. El espacio se relaciona con la cultura de sus habitantes con recursos como la vestimenta indígena.

En *Sagitario* se representa eróticamente el cuerpo humano mediante la metáfora de la naturaleza. Además, algunos objetos indígenas como los tejidos son descritos y reivindicados desde la valoración estética. Se encuentran influencias estéticas de las vanguardias como el surrealismo, el impresionismo y el simbolismo en los textos.

En cuanto a la narrativa, en el cuento *De sierra adentro*, se presenta una mixtura y transición de estilos. Del romanticismo se presentan descripciones grotescas y la estética narrativa de la leyenda; del realismo la explicación racional al concluir el relato y del naturalismo el determinismo, el impulso salvaje y el instinto de supervivencia.

6. Análisis comparativo sobre los antecedentes de la representación de la naturaleza en Max Jiménez y Flavio Herrera

Desde las primeras publicaciones de ambos autores, los espacios naturales se asocian de forma positiva al amor, la introspección, la meditación y el proceso creativo o reflexivo del artista. La tecnología y los objetos cotidianos de la modernidad provocan el asombro, la fascinación, y una atracción suspicaz en la percepción del artista; además, adquieren atributos amenazantes, negativos y crueles para la humanidad y el entorno natural. También, se desarrolla la representación del «hombre-bestia» como un ser humano dañino, de conductas crueles y rasgos monstruosos adquiridos desde la infancia; y estos atributos se encuentran relacionados a un instinto primitivo por el dominio del entorno o la supervivencia.

Las figuras retóricas que invierten o sustituyen las cualidades humanas, vegetales, animales o naturales se utilizan con el fin de acentuar o disminuir el impacto de la crítica

social. Los principales discursos morales se encuentran asociados a la fidelidad, el matrimonio y la familia. Las conductas amorales son asociadas al instinto primitivo-animal por medio del tópico de civilización y barbarie.

En cuanto a la construcción de las identidades, la belleza femenina centroamericana se describe mediante la erotización de elementos naturales. Se valora positivamente la tradición indígena y los elementos relacionados a la modernidad se presentan con asombro y desconfianza. La naturaleza, la espiritualidad y la añoranza o idealización del pasado confluyen en las referencias a los mitos tradicionales, el cristianismo y al quehacer artístico.

Las caracterizaciones de las identidades centroamericanas, norteamericanas y europeas se metaforizan por medio de la referencia a una determinación geográfica y climática.

En las obras de Flavio Herrera y Max Jiménez es posible identificar formas diversas de representar la naturaleza como la estética vanguardista, la crítica social, lo grotesco, la sátira, la descripción poética, y el pensamiento reflexivo.

CAPÍTULO 3

REPRESENTACIONES DISCURSIVAS SOBRE LA NATURALEZA Y LA IDENTIDAD EN *EL TIGRE*

La novela *El tigre*³⁷ se estructura en 31 secciones. En cada una de ellas se presentan distintos estilos narrativos que utilizan el diálogo a modo de obra dramática, descripciones poéticas, la síntesis del *haikai*, la influencia de los cuadros de costumbres y otras experimentaciones de géneros y estilos característica de la propuesta más contemporánea de la novela vanguardista. Además, la obra acompaña sus textos con ilustraciones que retratan algunos acontecimientos de la narrativa por medio de grabados y xilografías.

Cada una de las tales secciones funcionan como pequeños capítulos organizados y titulados de la siguiente forma: «La llegada», «Concepción», «La procesión», «La zarabanda», «La visión», «La fiesta», «La comedia», «Margarita», «Husmeo», «El trópico», «Caza de hombres», «La captación maravillosa», «Oración», «El velorio», «Centauro», «Historia», «Venteando presa», «Motivos», «Lo que va», «Él», «Ellos», «El efluvio del monte», «La jungla», «El vértigo», «La oferta vana», «Acoso», «La huella», «Carta de Ortiz», «Otra huella», «La emoción tropical» y «El último zarpazo». El texto despliega una estructura cíclica que inicia con la contemplación serena y la descripción de una situación cotidiana; gradualmente, los conflictos se intensifican y desembocan en acontecimientos violentos, negativos, grotescos y salvajes. Este ciclo se repite en varias ocasiones a lo largo de la novela como si los personajes estuvieran determinados a sufrir los mismos ciclos de violencia y desgracias. A diferencia de otras lecturas críticas que han asociado las conductas de los personajes a un determinismo naturalista, en este documento se presentará una lectura distinta.

³⁷ Se utiliza la edición: Herrera, Flavio. *La trilogía del trópico. El tigre, La tempestad, Caos*. (Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, 1994), tomo I.

La hipótesis que se plantea consiste en ubicar el impulso violento e irracional de los personajes en un conflicto interno de autopercepción. Los personajes adquieren conductas violentas en un intento por sobrevivir a los peligros que amenazan su seguridad. Lejos de ubicar el riesgo en el entorno natural, los impulsos primitivos provienen de un conflicto interno en la construcción identitaria y autopercepción de cada personaje. La lucha se genera por medio de un temor heredado, por una desconfianza profunda e instintiva hacia el otro y en la confusión impulsiva de la indecisión se presenta un desdoblamiento conductual entre civilización y barbarie.

1. Estudio de los ideosemas en *El tigre*

El primer ciclo inicia con «La llegada» y finaliza en «La comedia», aquí la diversión y las prácticas sociales se ven interrumpidas por un acto de violencia menor que consiste en un disparo previsor en desafío al orden y la autoridad. El segundo ciclo inicia con «Margarita» y se extiende hasta «La captación maravillosa» donde se muestra la fascinación de Fernando por poseer a Margarita y como adversarios de esta posibilidad se presentan Luis y Ortiz. Esta prohibición junto con el levantamiento colectivo de la indiada contra el caporal y los enviados de Los Tamarindos despierta el instinto violento del tigre en Fernando con la consecuencia del disparo a Ortiz. El tercer ciclo es más corto inicia con «Oración» y culmina en el capítulo «Centaurio» con el rapto de Feliciano y la transformación de Tío Bacho. El cuarto ciclo inicia con «Historia» y culmina con «La jungla». En este ciclo se presentan dos historias paralelas, la primera de la posesión de las tierras y la segunda, el deseo de Luis por Alicia que culmina con el despertar del tigre en Luis y la violación. El quinto ciclo inicia con «El vértigo» y culmina con el capítulo titulado «La huella»; en esta sección se presenta el impulso sexual desmedido de Fernando y de Luis que los conduce a actuar de manera irracional; posteriormente son

confrontados por personajes femeninos, Fernando huye por una amenaza de muerte y Luis asume las consecuencias de sus actos ante la petición de Pilar. El sexto ciclo que comprende la «Carta de Ortiz» y «Otra huella», consiste en una llamada de atención a Luis sobre la situación de la finca y su conducta deshonesta. Por otra parte, por motivo del hallazgo de Fernanda, Luis comprende el peligro inminente que produce el desafío a su hermano. Y el séptimo ciclo cierra la narrativa con los capítulos «La emoción tropical» y «El último zarpazo» que expone a Fernando en su metamorfosis de tigre y presenta el enfrentamiento entre ambos hermanos.

En la primera sección «La llegada» se describe el espacio como un entorno rural y la naturaleza se representa por medio de recursos estéticos de la poesía cercanos al ingenio de la vanguardia y el haikai. La primera frase que introduce la novela presenta una premonición cíclica de los acontecimientos. El sol; elemento divino, circular y cíclico, desde lo alto «se despeña». Culmina su función diaria, según el imaginario de la humanidad, de ente portador de luz, calor y vida a la naturaleza para dar paso a la noche. La descripción del ocaso es la comparación de los tonos rojizos del cielo con los de la sangre de «un tigre herido». La primera frase evoca el eco mítico de las culturas indígenas en una leve distorsión de dos elementos, por una parte, la sangre como elemento divino y sagrado se utiliza como un elemento estético de tradición europea y el animal sagrado y autóctono americano del jaguar se reemplaza con el término de «tigre» endémico del continente asiático. De esta manera se percibe un primer conflicto entre los discursos sobre la identidad americana formada por los elementos imaginariamente criollos, y, por otra parte, los elementos estilísticos y estéticos de otras tradiciones provenientes del exterior, como el continente europeo y asiático. Esta misma frase había sido utilizada como un haikai titulado *El sol*: «El trópico se esponja en un priápico efluvio / cuando —hecho una pelota— sobre las serranías, / salta un tigre magnífico, quimérico y tan rubio / que con su piel enciende el chispazo del día» (Putzeys 314). En este caso anterior, el haikai presenta a un sol-trópico-tigre lleno de fertilidad y vitalidad que «salta»,

«enciende», «magnífico» y «príapico». En la introducción de la novela *El tigre*, se reemplaza el elemento vital por elementos agónicos: «Por las aristas de la cordillera el sol se despeña cauteloso y dando sangre como un tigre herido» (Herrera, F. *El tigre* 25). Este fragmento muestra el ideosema «*pasado decadente versus modernidad emergente*».

Seguidamente se describe una interacción entre los elementos creados por la humanidad y las representaciones de elementos naturales con atributos de personificación. El humo de la ranchería, metonimia del fuego de la humanidad, menciona «suben a picar las primeras estrellas» (25); como una referencia del mito prometeico de la humanidad que al obtener y manipular el fuego acceden una serie de posibilidades que los vuelven más independientes y cercanos a los dioses. Se identifica el ideosema «*naturaleza divina versus humanidad profana*». La intervención humana profana el estado natural de las cosas y lo modifica para la puesta en escena de los acontecimientos.

A partir de esta parte se inicia la presentación de los primeros elementos morfogenéticos que pueden identificarse al inicio de la novela y que remiten a la representación teatral carnavalesca. El texto presenta «las primeras estrellas conmovidas por la tristeza de los sapos» y «Parejas de loros, con cháchara roída de erres, pasan gritando el drama de la puesta». Se destaca la relación entre la naturaleza y la estética dramática teatral. Las estrellas y los sapos se conmueven y sienten tristeza; las parejas de loros poseen una doble función de público espectador con su «cháchara» expectante y de actores o presentadores del «drama de la puesta». El campo semántico destacado remite a un doble sentido propio de los *haikai* hispanoamericanos que entremezcla ámbitos como «drama» = obra dramática y «drama» = acontecimiento trágico; con otro elemento como «puesta» = puesta de sol/ocaso y «puesta» = puesta en escena.

La siguiente descripción corresponde a elementos de la naturaleza representados por medio de sus sonidos. Los animales se comportan como el público que corre a tomar

su asiento en una función o la orquesta que en un rito caótico previo al inicio de una obra afina sus instrumentos: «Allá por los corrales, puntas de vacas corren y se aprietan entre el ladrido de los perros y la cacofonía de las esquilas. Un borrico de felpa, junto al corral, se desgañita en un rebuzno aserruchando el filo cándido de la tarde...» (25). Finalmente, «la tarde» cumple la función del acomodador que es el último en salir, lo hace de forma silenciosa, es el portador de la luz y encargado de apagar el último elemento lumínico que separa al público en la oscuridad de la realidad y lo inserta el silencio e incertidumbre previo al inicio de la presentación «...la tarde que, hipnotizada, se va de punta de pies tras el recuerdo de sol».

En el párrafo siguiente a modo de acotaciones, se presenta la descripción de la escenografía y los personajes: «Un rancho junto a la cocina. Techo pajizo con las pestañas tiznadas de humo. En el fuego hace gárgaras la olla donde se cuece el maíz. En torno del hogar discurren la mocha del rancho; mayores y mozos. Tisiquín, un criollo enteco, entra al rancho dando un respingo» (25).

Se describe el diálogo, en estilo directo, de un primer grupo de personajes pertenecientes a los grupos más bajos de la estratificación social: un caporal, unos mozos y dos criados llamados: Tisiquín y la Mocha. Estos personajes carecen de nombre propio y solo se nombran por medio de apodos, sobrenombres o su condición social; su ocupación o un aspecto físico como su juventud.

Los personajes de este grupo socioeconómico se presentan de forma caricaturesca enfatizando aspectos como el lenguaje y pensamiento poco elaborado junto con una conducta sencilla e infantil con tendencia al alcoholismo y el festejo.

El nombre «Tisiquín» podría referirse a la condición física de una persona enferma de *tisis* (tuberculosis), es decir, alguien delicado y de aspecto endeble descrito como «criollito enteco»; además se acentúa despectivamente su valor al agregarle el sufijo «-ín» que en el español funciona como una reducción del valor del referente. El personaje «Tisiquín» se encarga de anunciar a los demás personajes sobre la llegada de don Luis,

se le atribuye analfabetismo y su función es la de mensajero: «Lo sé. Hoy vino carta. Yo la traje y oí cuando la leía el patrón. Mañana viene don Luis con otros señores invitados» y de la preparación de la fiesta. Cumple fielmente con su desempeño como mensajero al entregar la carta a los destinatarios; sin embargo, transgrede la confidencialidad de la información al comunicar el contenido de la carta a los otros personajes. Tisiquín, como se ampliará en ejemplos posteriores, es un ayudante que no ayuda, un mensajero que no guarda el mensaje, un cobarde fiel, una especie de vasallo como Sancho Panza que no se encuentra a la altura intelectual o física de su señor y adquiere atributos más cercanos a animal de carga y mensajero que a un compañero de batalla. Tisiquín es un niño inocente con trabajos de adulto o un viejo infantilizado. Es como el niño entusiasmado por el festejo que se adelanta y no se contiene a dar las noticias a la persona indicada: «Mañana llega don Luis», «Mañana llega también la marimba y el trago», «Si pues. El de los patrones ya vino en unas cajas. Lo mandó don Luis...» «Cuatro barriles. Dos mulas lo traen». Se extrae del apartado anterior el ideosema «*serviente inferior versus dueño superior*».

El significado de «La mocha» remite al uso coloquial del término «mocho» como una persona o animal que carece de algo, un cuerno, una extremidad o de poco cabello en su cabeza. El personaje revela una separación de clases entre un «ellos» y un «nosotros». La clase de «ellos» se conforma por «el patrón, don Luis y los otros señores invitados», el grupo de «nosotros» lo componen «Tisiquín, La Mocha, un caporal y los mozos». El texto representa una carencia expresiva del personaje mediante el recurso del diálogo en el que se enfatiza la diferencia de clase al utilizar contracciones en la representación de su forma de hablar: «Par'ellos». La Mocha posee consciencia de su clase y desconfía que se le otorguen los mismos privilegios a su grupo destacando el trato diferenciado mediante una comparación de sus actividades con las de los animales: «Nosotros aquí siempre fregados y trabajando como animales...» (25). Se potencia el ideosema

«*sirviente animal versus dueño humano*» y se vincula a un nuevo opósito «*animal inferior versus humano superior*».

El caporal no se menciona con nombre propio solo se le denomina por medio de su posición jerárquica «Un caporal» y se limita a imaginar la fiesta sin expresar detalles: «Buena parranda va a haber». A los mozos tampoco se les otorga un nombre propio y se representa con el único interés en el consumo de alcohol en exceso: «¿Trago pa nosotros...?» y «Mucho guaro». En las acotaciones se describe poéticamente por medio del narrador una reacción caricaturesca del mozo «—(En escorzo sandunguero salta rubricando el aire con el machete). «¡Aju juy jajay... Y qué chupa nos pondremos...!». Se identifica el ideosema «*sirviente animal impulsivo versus dueño humano racional*».

Luis presenta la contradicción del mestizo: moreno y esbelto en su apariencia física vestido al modo del jinete europeo. «Descabalga un jinete moreno y esbelto: casco gris, breeches y botas jinetas. Suelta el bridón al espolique...». Este personaje es el encargado de presentar a sus compañeros: «El licenciado Monteros... El chato Ortiz, poeta de vanguardia y estudiante crónico... Juan Lagos, de la tierra del pinolillo... Todos gente conocida y buenas firmas» (26). Se presenta el ideosema «*sirviente invalidado versus dueño validado*».

A todo el grupo se le otorga cualidades de valor: Montero «licenciado», Ortiz «poeta» y «estudiante», a Juan Lagos se le hace referencia sobre su lugar de procedencia y se menciona su nombre y apellido; finalmente se les califica como «gente conocida y de buenas firmas». La expresión «buenas firmas³⁸» implica un campo semántico muy significativo para este estudio. Las «buenas firmas» refieren al ámbito comercial, a las negociaciones y contratos. La firma puede ser «buena» cuando proviene de una persona confiable, con crédito, que cumple con honor sobre los términos de un contrato y es honesta. De esta manera queda definido que la diferencia entre un grupo y el otro es la

³⁸ Buena firma, def. f. 1. La Real Academia Española, 2021. dle.rae.es/firma. may. 2022. Se define como: «En el comercio, persona de crédito».

clase socioeconómica a la que pertenecen. Se identifica el ideosema «*servil malo versus patrón bueno*».

En cada descripción de la naturaleza y el paisaje, el narrador acude a un lenguaje poético propio de la vanguardia e inclusive previamente utilizado en muchos de sus *haikai*, «El sol de la tarde reverbera y las ardillas que esponjan su gracia eléctrica mordiendo trocitos de banano», imagen empleada previamente en su *haikai* de *Sínfonías del trópico* titulado *La ardilla* «es una esponja eléctrica» (Putzeys 242). Las imágenes describen una confluencia armoniosa entre el entorno natural y las construcciones arquitectónicas sencillas de sus pobladores. Los términos «gajo», «vega», «empalmar» «puro» y «esmeralda» remiten a elementos económicos y geográficos. Los productos abarcan elementos frutales, de fertilidad de la tierra, procesos de producción y valoración de recursos naturales: «La casa de finca en un gajo de colina. Donde las vegas se empalman con el monte. A oriente, el cono puro del volcán. A occidente, la llanada de esmeralda pálida» y «Por el camino que desemboca en los patios de café» (Herrera, F. *El tigre* 26). La naturaleza es, a nivel discursivo, un bien productivo que debe administrarse. Esta práctica se percibe en los primeros textos y testimonios escritos desde la mirada del explorador colonial que busca en el entorno el valor productivo de la tierra. Del fragmento anterior se extrae el ideosema «*naturaleza producto versus humanidad consumidor*».

Los signos que incorporan elementos fabricados por el ser humano se circunscriben al campo arquitectónico rural: «Un rancho junto a la cocina». «Techo pajizo con las *pestañas tiznadas* de humo», «Caserón de estilo colonial. Piedra y cal. Techo de barro ya tiznado por el sucio dedazo de los años. Corredor espaciado hacia los cuatro horizontes» y «Del artesón cuelga el papel de china en flecos de colores. En los pilares, adornos de palmas y verdascas de bambú» (26).

Respecto a los elementos significativos de representaciones sobre cultura e identidad se menciona un elemento culinario: «En el fuego *hace gárgaras* la olla donde se

cuece el maíz» y otros elementos referentes a la música, la vestimenta y las formas de celebración.

Antes de especificar los fenotextos referentes al ámbito artístico y a las celebraciones, es preciso destacar la diferencia socioeconómica entre los recién llegados y los habitantes del pueblo. Los criados son descritos como «indiecitos arrapiezos» que esperan a los visitantes en «ruedos [...] entre vítores, rechiflas y alaridos» y posteriormente «la peonada, en semicírculo, aclama con una punta de asombro en el cibaque de las máscaras». Como contraparte, los visitantes se describen como «una tropilla de jinetes entre torbellinos de polvo», «destaca un alazán», «Descabalga un jinete moreno y esbelto: casco gris, breeches y botas jinetas. Suelta el bridón al espolique —un indiecito sin camisa— y sube por las gradas hasta donde el grupo familiar lo espera con mueca de regocijo y de llanto. Estallan besos. Frases entrecortadas por la emoción. Tumulto de abrazos» (26). Los recién llegados ostentan su superioridad en una entrada llamativa, por sus caballos y vestimenta.

El campo semántico fenotextual presenta una serie de lexías que remiten al ámbito bélico y a la celebración. La confluencia de ambos junto a la acción del recibimiento remite al regreso de los guerreros tras una batalla victoriosa. Seguidamente se agrupan los términos a modo de ejemplo: «alegría» «fiesta», «cohetes», «vítores», «rechiflas», «alaridos», «tropilla de jinetes entre torbellinos de polvo», «estalla/estallan», «frases entrecortadas por la emoción», «tumulto», «bombas», «estampido», «aclama», «casco», «botas», «regocijo», «llanto» y «corchazos de champaña».

En cuanto a la celebración, se mencionan las decoraciones, preparativos, emociones, juegos pirotécnicos, música y mascarada: la «Alegría cromática de la fiesta. Cohetes. Globos de colores [...] entre vítores, rechiflas y alaridos», «...el grupo familiar lo espera con mueca de regocijo y de llanto. Estallan besos. Frases entrecortadas por la emoción. Tumulto de abrazos», «La marimba estalla gangueando un blues. Las bombas, con estampido cóncavo, simulan corchazos de champaña...» y «la peonada, en

semicírculo, aclama con una punta de asombro en el cibaque de las máscaras» (26). Factores como la máscara, la simulación, la contradicción de la «mueca de regocijo y de llanto» y la fiesta que involucra a toda la población, indican claramente la presencia de los elementos característicos de la cultura popular en la teoría propuesta por Mijaíl Bajtín sobre la carnavalización. Se identifica el ideosema «*peonada admira versus dueños ostentan*». Este ideosema plantea el ideologema del *poder* como un rasgo que determina la conducta de los personajes.

En los capítulos «Concepción» y «Procesión», se presenta la apreciación estética y descripción de una tradición religiosa. La festividad se define como la «víspera de Concepción» y consiste en un oficio religioso que se celebra al anochecer³⁹. El texto realiza una descripción estética que sintetiza distintos elementos en imágenes, como el procedimiento de creativo del *haikai*; e integra signos propios de temáticas asociadas a lo bélico, lo erótico, lo religioso y la descripción rural natural.

El capítulo «Concepción» describe la imagen poéticamente como un cuadro de costumbres con efectos descriptivos propios del surrealismo. El ambiente es mágico y onírico: «Milagro de luz en las montañas en esta anochecida, víspera de Concepción. Aire untado de leche —la del plenilunio— la sierra, de tan suave, borrándose en la irrealidad de un sueño» (27).

Se simboliza la iluminación de los caminos por parte de los fieles como una «coronación de estrellas» en una clara referencia de estructuras morfogenéticas relacionadas al campo semántico militar «tropa [...] coronada de estrellas» y una cercanía espiritual de lo humano con lo divino por medio de la purificación ejercida por la lluvia del cielo que limpia al campo como metonimia de la humanidad del sudor de su trabajo: «En las faldas, la tropa de las fincas coronadas de estrellas. Las que arrancó del cielo la llovizna empujada por la tarde para limpiar el campo del sudor labriego» (27).

³⁹ Véase Brenda Martínez, «Hoy se celebra la fiesta de la Inmaculada Concepción de la Virgen María» *Prensa Libre*, 8 dic. 2015. Web. <https://www.prensalibre.com/vida/escenario/se-cumplen-60-aos-de-coronacion-pontificia-de-inmaculada-concepcion-de-san-francisco/>

Ambos símbolos evocan un referente de ritos primitivos que divinizaron los astros y la lluvia. La conexión espiritual católica de la población se simboliza a través de un rito con huellas paganas ancestrales como el fuego, las estrellas y la lluvia. Estos elementos logran una confluencia en el rito por la acción humana. Los cohetes, metonimia de la humanidad, ascienden al cielo «con ganas de ser luceros» y tras detonar en el aire regresan «aquerenciados con la tierra». De esta forma, los elementos naturales divinizados por la tradición pagana: fuego, agua, aire y tierra poseen un papel protagónico en el imaginario simbólico del ritual religioso: «Cohetes candongos que montan con ganas de ser luceros y, en mitad del viaje, dando un estornudo se revuelven aquerenciados con la tierra». Se potencia el ideosema «*naturaleza divina versus humanidad profana*». El rito permite la cercanía de la humanidad a su espiritualidad y al plano divino que escapa de lo terrenal por medio del festejo y la liberación de su penitencia que es el trabajo. Por este motivo, también se degrada al trabajador y se potencia la posición superior del propietario que se aleja del plano laboral.

El rito humano aspira a una conexión espiritual mediada por los elementos naturales y las percepciones sensoriales. La percepción visual se nutre de la iluminación del camino, los fuegos artificiales y otros aspectos que serán estudiados a mayor profundidad durante «La procesión»; las expresiones musicales se involucran en las percepciones auditivas y son descritas como una experiencia caótica más cercana a la seducción y carnaval que a una práctica sublime y parsimoniosa: «Ganguero de chirimías. Contumacia de tamborcillos taconeando a las puertas de los ranchos. ¡Escándalo musical de las campanas espabilando el frío allá en los arcos de las torres con tozudez acrobática!» (27).

El rito parece ser una celebración y recompensa a la perseverancia que podría referirse a una serie de ámbitos según las referencias como: una persistencia a la creencia religiosa «Y una fragancia bíblica en el alma y en las cosas que, en esta noche, ungen de gracia niña su perseverancia!», al trabajo en el campo «para limpiar el campo

del sudor labriego» o a mantenerse en pie y con vida «...espabilando el frío allá en los arcos de las torres con tozudez acrobática!...» (27).

En «La procesión» la narrativa regresa a un recuerdo sobre lo acontecido en la tarde antes de la ceremonia nocturna; temporalmente se presenta un viaje al pasado: «En la tarde fue la procesión de la virgen por las callejas de la finca». Es significativo destacar el uso del término «virgen» con letra minúscula que intencionalmente podría dar un doble sentido a la frase como la procesión de una representación de la divinidad o de una virgen común por las callejas de la finca.

La descripción de la ceremonia personifica los objetos inanimados como los ranchos en un campo referente al embellecimiento que continuamente adquiere tonos eróticos: «Los ranchos se recortaron las pestañas y en el vano de las puertas y las ventanucas cuelgan como lenguas cortinitas rojas» (28). La ornamentación remite a la tradición antigua de decorar los prostíbulos y «barrios rojos» con este color asociado al erotismo y a las prácticas sexuales. Según María Teresa Gómez-Limón esta tradición es muy antigua y se practicó en muchas partes del mundo: «El origen del nombre se debe, entre otros, a los farolillos de papel que colgaban fuera de los prostíbulos, ya que el color rojo ha sido asociado durante milenios con la prostitución» (Gómez-Limón 335).

Las imágenes previas de las «lenguas cortinitas rojas» en las puertas y la estilización de las «pestañas» de los ranchos se potencian con los símbolos como «en el anda florida», «las mejillas de rosicler» y la respuesta del sol que «de soslayo ríe con un guiño pagano» constituyen un campo de elementos que se aproximan más a un rito pagano de fertilidad y seducción que a una ceremonia religiosa conservadora.

Las flores como elemento de la fertilidad y la fecundación de la naturaleza, junto al «sol» y a su símbolo representativo; el «oro», que manifiestan la persistente tradición indígena en las prácticas colonizadoras de la religión católica. El palimpsesto o superposición entre ambas tradiciones sellan su complicidad y unión en «la capa carmesí recamada de oro» por medio de la relación de seducción entre la risa de soslayo con el

«guiño pagano» del sol y el sonrojar de las mejillas de la virgen: «En el anda florida, pasa la virgen con las mejillas de rosicler y la capa carmesí recamada de oro donde el sol de soslayo ríe con un guiño pagano» (Herrera, F. *El tigre* 28). Se fortalece la relación de sentido entre los ideosemas «*celebración carnavalesca versus prohibiciones penitentes*» y «*ocio versus trabajo*».

Se reiteran una serie de términos asociados a lo bajo y en algunas ocasiones adquieren atributos fálicos o eróticos: «el pito de caña va adelante», «...topetea huyendo el canchinflín entre las zancas de los fieles», «bordón», «retoña un brote», «frucción», «hinchidas de miel», «derritiéndose en una líquida fuga».

Las expresiones artísticas, los festejos y vestimenta se aproximan a descripciones grotescas y del carnaval popular:

El pito de caña va adelante con un pájaro cantando entre el cañuto. Atrás va rezongando el tamborcito. Tras el palio, la peonada en un cuajaron de gracia alegre y puntillista. El indio, calzón de dril. La criolla almidonada con listón de seda chillándole en la greña. El aire tiembla sonoro de gritos y campanas. Azulenco de pólvora y de incienso. Fuegos artificiales: Regocijo de estrellas. Parpadeos cromáticos y rabiosos. Danza de esmeraldas. Lluvia de granates. Late el cohete chino y topetea huyendo el canchinflín entre las zancas de los fieles (28).

Las formaciones discursivas que se encuentran en contradicción en este apartado corresponden a la belleza estética de la tradición religiosa y el fervor espiritual con las descripciones eróticas asociadas a la naturaleza, propias de la tradición intertextual de la lírica:

El rezo es un bordón de colmenas hinchidas de miel bíblica. En los ojos cerriles retoña un brote de inocente misterio. En las almas hay una frucción de anhelos cándidos. Aliento de redención y de alegría. Un infantil reflejo de purezas. Eco bendito de emoción cristiana. Júbilo en las cosas. Rebato de almas rústicas a volteo feliz como las campanas. El cuadro tiene un decoro de milagro en un retablo que hubiera retocado un pintor ingenuo sobre la pátina mística y severa del coloniaje (28).

Estas zonas conflictivas son más visibles cuando se descubre la relación que tienen los elementos que interactúan como es el caso de la virgen (imagen europea de

castidad), y la marimba (instrumento musical de origen africano). La confluencia adquiere una mayor complejidad al atribuírsele rasgos indígenas al instrumento africano en lo que se representa como un elemento característico de la identidad criolla guatemalteca: religión católica, arte indígena y africano (ignorado o silenciado). Se distinguen los ideosemas «*impulso salvaje versus medida racional*» y «*sur pagano impulsivo primitivo versus norte religioso medurado moderno*».

La imagen describe las notas musicales como el múltiple nacimiento de aves y la anatomía del instrumento como un organismo vivo que destila fluidos sonoros satisfactorios. Religión, espiritualidad, naturaleza, arte y tradición se entremezclan en el deleite festivo de toda la población en una hibridación de su identidad: «Pasa la virgen y en la marimba —barca indígena— rompen unánimes la cáscara un millón de pájaros y por el buche de los bajos fluyen las escalas derritiéndose en una líquida fuga de eles que se insurgitan, se atropellan y se alzan en trémulas fruiciones. ...¡Concepción!» (28).

En «La zarabanda» se utiliza un término propio de la música y la danza. Es importante aclarar que el mismo término posee definiciones contradictorias según el contexto en la tradición académica de la historia musical se define como una danza lenta y solemne del periodo barroco; y, por otra parte, en el uso popular guatemalteco del término se refiere a un baile con gran alborozo de indios y negros. Beatriz Rossells atribuye al término «zarabanda» el siguiente origen:

Existe también la hipótesis del origen novo hispano (Panamá, Guatemala, México), ésta última sustentada recientemente, se basa en el expediente de un proceso inquisitorial contra Pedro Trejo (español) autor de la “Zarabanda a lo divino” (1556) considerada blasfema. Muy diferente es el caso de la hipótesis de la zarabanda en la cultura africana del Nuevo Mundo, esencialmente en Cuba, cuya naturaleza es étnico-religiosa de función social y ritual, y representa una verosímil ascendencia africana, pues zarabanda es un sincretismo congo-lucumí (Rossells 243).

Se describe el escenario de una celebración de «los indios» de carácter popular. Esta primera descripción se encuentra cargada de palabras referentes a la naturaleza y al campo arquitectónico: «...instalada en un galerón del beneficio de caña. Techo de zinc y

pilarones de ladrillos sin repello de cal. De pilar a pilar, a guisa de barrera, palos de laurel amarrados a pilotes con bejucos de chaperno. De la vigería del techo cuelgan flecos de colores y verdascas» (Herrera, F. *El tigre* 29). Los elementos de construcción del indio son tomados de los recursos naturales, materiales baratos y poco asegurados: «techo de zinc», «ladrillos sin repello de cal», «palos de laurel amarrados [...] con bejucos de chaperno» y «sentados en montones de bagazo» (29).

Las costumbres indígenas son incomprendidas por la mirada exterior. La simbiosis con la tierra y los elementos estructurales de la naturaleza se interpretan como pobreza, desorden y se comparan los movimientos de «la peonada» con un animal cargado de atributos negativos por la tradición cristiana: «Aponado el suelo de tierra desnuda. La peonada en ruedo que se desbarata y se rehace elástico como los anillos de las culebras». La representación de la serpiente es constante en el texto y tendrá una asociación con la renovación y el comportamiento cíclico y constante del tiempo y las acciones «...se rehace elástico como los anillos de las culebras». Los personajes son colectivos «la peonada» o «las rancheras», cuando se menciona alguno se le atribuye un adjetivo despectivo «el indio senil» y de su vestimenta se destaca lo sucio «colgado del refajo el racimo de los rocíos». Se menciona la poca iluminación del lugar; detalle significativo si se considera la tradicional asociación semiótica de la oscuridad a lo oculto, misterioso y negativo: «En los tendales sin foco, candiles se entreveran y las llamas lucen con palpitación atónita y temblequeante». Se produce el ideosema «*grupo versus individuo*» y «*plano colectivo público versus espacio individual íntimo*».

El interés por los detalles constructivos se presenta como una descripción de lo criollo inestable, desordenado y caótico en contraposición con la estabilidad, el orden y la lógica que se le atribuye a lo exterior representado por medio de los visitantes, lo europeo y norteamericano. Desde la mirada moderna, la conexión natural del ser humano con la tierra se rechaza y se mira despectivamente. Según el discurso textual, los indios poseen

una conexión más cercana con los elementos naturales y conservan una serie de prácticas asociadas a los elementos grotescos de la cultura popular.

La descripción carnavalesca de la bebida se describe por medio del desorden en el reparto de las bebidas alcohólicas. Para Bajtín «La materia fecal y la orina personificaban la materia, el mundo, los elementos cósmicos, poseyendo algo íntimo, cercano, corporal, algo de comprensible (la materia y el elemento engendrados y segregados por el cuerpo). Orina y materia fecal transformaban al temor cósmico en un alegre espantajo de carnaval» (Bajtín 274). Algunos signos diseminados del carnaval asocian la bebida a la orina «Allá en el perol de las mieles la oferta de la chicha y, sobre bancos, tres barriles — los de aguardiente. Otro, derribado, orina un caño alegre y rollizo que el indio ayudante pasa por el embudo al garrafón encamisado de paja» (Herrera, F. *El tigre* 29) y el mal empleo o la inversión del uso de los utensilios como meter las tazas por los ojos en lugar de beber por la boca «Caporales despachan a la indiada que se apretuja y asalta metiendo las tazas por los ojos a los servidores» (29).

Según las descripciones de la voz narrativa, los personajes carecen de lenguaje y se les atribuye un dialecto incomprensible y desordenado de fonemas «El dialecto se desbarata en un siseo cortado de eles, de chees y de jotas». La falta de lenguaje junto a otros elementos como el babeo, el olor desagradable, la incapacidad para expresarse artísticamente por medio de la danza o la música describen a los indios en un plano más cercano a los animales que a los seres humanos. No son capaces de cantar y su canto se compara a sonidos animales o quejidos: «Hostiga el aire una tufarada de tabaco, sudor y aguardiente y bailan los indios con ritmo tedioso y exasperante; con automatismo de fantoches. Los brazos sueltos, caídos en balanceo desarticulado» (29). Los atributos conductuales y físicos con los que se describe al colectivo remiten a las representaciones de obras plásticas del medioevo y renacimiento que describen el infierno con seres híbridos con rasgos animales, vulgares, sucios, glotones, lujuriosos, tendidos por el suelo, heridos y desmembrados.

El indio con la barba en el pecho, la baba pringando la camisa, los ojos en tierra y el sombrero derribado sobre una oreja. La india con el refajo cogido en los dedos, la cara greñuda y el crío ovillado entre el rebozo puesto en hamaca sobre la espalda. La pesadilla se mece en un son coreado por todos con un grito largo, mitad canturria, mitad gemido. Es un alarido represado en nostalgia. Un trémolo desolado que recuerda el ululato de coyotes allá por las barrancas a la anochecida. De repente este sollozo apacigua se salpica de gritos salvajes y sobre el hormiguelo de las cabezas relampaguea un lengüetazo de acero y cae un indio con la cabeza abierta de un machetazo...(29).

En reiteradas ocasiones signos presentes en este capítulo construyen un escenario grotesco, infernal; un inframundo de pesadilla y de caos: «La escena tiene una estupefacción de pesadilla». La mirada del personaje externo «El chato Ortiz» los juzga como seres sin vida «dan la impresión de que no viven» o «Parecen fantasmas. Pantomima de sombras...»; aunque el narrador lo califica como un comentario pedante, comparte el discurso transindividual del barbarismo indígena a lo largo de todo el capítulo: «El chato Ortiz, apostilla pedante: —Pantomima de sombras. Gritan, saltan, lloran, y se matan; sin embargo, dan la impresión de que no viven. Parecen fantasmas. Pantomima de sombras...» (29). Se abstrae el ideosema «*colectivo actúa instintivamente versus individuo piensa racionalmente*»

En el capítulo titulado «La visión» se amplía la perspectiva de los foráneos por medio del diálogo entre los personajes Luis, el licenciado Monteros, Domínguez y el Chato Ortiz. Es relevante el título con respecto a la idea de la perspectiva de los foráneos como una mirada engañosa y subjetiva. En la transición entre el capítulo «La zarabanda» y «La visión» las acciones continúan sucediendo en el mismo espacio y momento, sin embargo, se percibe una clara distancia entre los acontecimientos que rodean a los indios y el espacio que ocupan los visitantes. Es significativo que en el mismo desarrollo de los sucesos no se mencione nada más sobre el indio herido por el machetazo en los acontecimientos del capítulo anterior, la única referencia corresponde al comentario del Chato Ortiz. Ellos miran desde lejos y no se mezclan más que en casos estrictamente necesarios o por propia voluntad: «Luis. El licenciado Monteros. Su colega Domínguez. El

Chato Ortiz, todos fisgaban desde un rincón la zarabanda» (33). Se presenta el ideosema «*apatía ante el sufrimiento indígena versus simpatía ante el sufrimiento foráneo*».

En contraposición a la descripción peyorativa del apartado anterior, este capítulo centra toda la atención sobre la descripción positiva de una sola india; sin embargo, debe analizarse cuidadosamente cada uno de los atributos para comprender el verdadero valor que se le ha concedido al personaje.

El personaje aparece como un espejismo, su llegada no se ubica espacial ni temporalmente. La impresión de su presencia se compara a la descrita en los textos antiguos elaborados por los primeros conquistadores: «Entonces fue el prodigio. Sin ver de dónde, sin saber cuándo apareció en escena una india magnífica. Un instante cobró el cuadro incerteza de alucinación. Una india magnífica solo cantada en la gloria de una recordación florida de esas que escribían los poetas soldados cuando la conquista» (33).

En la descripción dada por el narrador, hay referencia directa al intertexto de la obra *Recordación Florida* de Fuentes y Guzmán. Este elemento aporta algunos aspectos significativos para la comprensión de «la visión» desde la perspectiva del «forastero». Según esta perspectiva se presenta una primera hipótesis que se someterá a estudio constante a lo largo de toda la obra: lo indígena se valora en su aspecto primigenio como una edad dorada; que existió una «raza» digna de admiración que correspondía a los primeros habitantes previo encuentro con los conquistadores europeos. En este estado primigenio, el esplendor de la «raza» era digno de belleza, orgullo y reconocimiento. Esta hipótesis lleva, por contraposición, a suponer que en la actualidad del discurso el valor de lo indígena se ha deteriorado, ha perdido los elementos que una vez los constituyeron como una «raza» digna de reconocimiento. Se forma el ideosema «*pasado indígena valioso versus presente indígena deplorable*».

Para Aníbal Quijano el término de «raza» se encuentra intrínsecamente relacionado con el proceso de conquista y colonización:

En América, la idea de raza fue un modo de otorgar legitimidad a las relaciones de dominación impuestas por la conquista. La posterior constitución de Europa como nueva

id-entidad después de América y la expansión del colonialismo europeo sobre el resto del mundo, llevaron a la elaboración de la perspectiva eurocéntrica de conocimiento y con ella a la elaboración teórica de la idea de raza como naturalización de esas relaciones coloniales de dominación entre europeos y no-europeos. Históricamente, eso significó una nueva manera de legitimar las ya antiguas ideas y prácticas de relaciones de superioridad/inferioridad entre dominados y dominantes (Quijano 203).

Este pensamiento de dominación ideológica y cultural puede resumirse bajo el término de «colonialidad», que en palabras de Josef Estermann se define como: «...toda una serie de fenómenos desde lo psicológico y existencial hasta lo económico y militar, que tienen una característica en común: la determinación y dominación de uno por otro, de una cultura, cosmovisión, filosofía, religiosidad y un modo de vivir por otros del mismo tipo (Estermann párr. 8).

Las características positivas que se le atribuyen a esta nueva india corresponden a su aspecto físico y su conducta. Sobre su aspecto físico se destaca la simetría de sus rasgos y se le compara con elementos naturales como frutos y minerales: «La cara, en óvalo perfecto. Ovalo trigueño. La naricilla corta y fina. La boca de mora. El ojo de almendra. Pepita de capulín. La greña en bandos». La mirada del extranjero, al igual que la referida en el intertexto de la Recordación Florida, corresponde al criollo que mira desde la voz del conquistador, por medio de una mentalidad colonial y se basa en la valoración del referente como un objeto de consumo, por ejemplo: la tierra es «rica» porque produce frutos que puedan consumirse. En este caso la india «es magnífica» porque sus rasgos la convierten en un potencial objeto de consumo. Las metáforas la constituyen como un recurso natural «boca de mora», «ojo de almendra» y «pepita de capulín». Es magnífica en la medida en que pueda ser consumida y adquirida. Se construye el ideosema «*mujer región consumo versus hombre colonialista consumidor*».

Respecto a su conducta, se valora su actitud virginal, «solemne», «litúrgica» y «desdeñosa», porque se interpretan como una garantía de su disponibilidad para adquirirla. Si la india tuviera pareja, bailara y conversara con los demás indios no tendría el mismo valor. Lo que se estima de esta india, a diferencia de todas las demás,

corresponde a su aspiración de separarse de lo indígena. Aquello que la delata como indígena es descrito de forma peyorativa por el narrador como los colores «chillones» de su vestimenta: «Bailaba, bailaba. Esbelta. Solemne. Litúrgica. Entre el pulgar y el índice de las manos, cogido por los flancos el refajo opulento, el refajo quimérico. El refajo de seda en que chillaban los verdes, los vermellones, los ocres, los corintos» (Herrera, F. *El tigre* 33).

Esta india es capaz de «bailar», a diferencia de los indios en el capítulo anterior, porque sus movimientos corresponden a la clase social con la que se identifica el narrador o el observador foráneo. Posee valor, porque no desea integrarse, aspira a ser otra, a negar su identidad para adquirir una diferente: «Bailaba, aristocrática, desdeñosa. Mirando sobre el hombro a toda la indiada» (33).

Hasta aquí se ha analizado la interacción de opósitos entre una clase social (clase alta/clase baja) o una «raza» (indio/foráneo) pero no se ha mencionado aún a profundidad el aspecto del género (hombre/mujer). Desde tal perspectiva, los atributos positivos que se le señalan se asocian a su asilamiento, docilidad, silencio e ignorancia: «...bailaba sola. Aparte. Muda. Sonriente. Sellando en la sonrisa el destino de muerte de su raza que no sabe a dónde va...» (33). Esta «visión» de la india se presenta en el texto como una inversión del texto cultural de *La cenicienta*. En el cuento fantástico una muchacha humilde desea verse distinta para asistir al baile y poder «calzar» en un estrato social al que no pertenece. En «La visión», la india desprecia a su propia «raza», se inviste, disfrazando su apariencia, imitando conductas de otro estrato social.

La estructura discursiva en este capítulo se hace más compleja al intervenir en el diálogo las voces de los visitantes y la opinión del mayordomo. La imagen de la india «la visión» se revela engañosa conforme indagan más en su vida. Ella no se percibe a sí misma como la perciben los otros. Este problema se tratará ampliamente más adelante, cuando se analice a profundidad el conflicto discursivo de autopercepción e identidad del personaje Luis. Por ahora bastará con señalar que la india padece el mismo complejo de

Luis, que corresponde en la incapacidad de reconocerse claramente integrando la mirada del otro y en construcción con el otro; junto a la autopercepción de la imagen fragmentada previa a la fase del espejo y la asimilación del reconocimiento propio en el reflejo de la imagen.

El diálogo que se transcribe corresponde a los comentarios de los hombres que según el desarrollo discursivo del texto poseen un valor superior a los indios. Al inicio del capítulo se presentan cuatro de ellos y en el diálogo al final de capítulo se introducen otros dos personajes: «Don Juan» y «Bruno, el mayordomo». Don Juan se presenta unos capítulos más adelante como el padre de Luis y Bruno, el mayordomo, más adelante se menciona como personaje secundario al prestar la casa para el velorio del hijo de Adela.

Los visitantes; representados por el licenciado Domínguez, el licenciado Monteros y el chato Ortiz, se expresan embelesados por la visión de la india. Sus comentarios respectivamente: «—Caray, caray, caray...», «—¡Yo me casaba con esta india!» y «— ¡Ay, mi madre! Si esta de veras es india, es lo mejor de tu finca. Perdón viejo; pero es cierto». Cada intervención presenta un aumento de intensidad en el asombro y la valoración del piropo iniciando con la interjección de sorpresa, la aspiración matrimonial-posesiva y culminando con el piropo de la valuación y la disculpa. En el aspecto gramatical, se destaca la conjugación verbal del copretérito «yo me casaba» y no el condicional, el presente o el futuro. El uso del copretérito implica un cambio de opinión entre el deseo pasado y el presente o futuro que no concluyen la acción. En el caso del chato Ortiz, manifiesta incredulidad sobre la procedencia étnica de la india y le atribuye una cualidad de objeto o propiedad de la finca: «Si esta de veras es india, es lo mejor de tu finca». Se forman los ideosemas «*mujer objeto valuable versus hombre sujeto valorador*» y «*mujer india devaluada versus mujer extranjera valorada*».

A los personajes que se les asigna un nombre propio se les atribuye mayor valor en el argumento narrativo y pertenecen a un grupo diferente al de los colectivos, por

ejemplo: «indios» o «indiada». En este caso, los visitantes tienen una mirada y opinión distinta a los residentes de la finca: Don Juan y Bruno, el mayordomo.

Don Juan define a la india como la «mascota de la finca». El término mascota⁴⁰ posee una doble connotación: como figura u animal representativo, talismán o amuleto de buena suerte; y por otra parte, como un animal de compañía. Esta animalización de la india potencia los términos «esbelta», «solemne», «desdeñosa», «aparte» y «muda». En el uso común del término, considerar a una persona como mascota implica un atributo peyorativo.

Bruno, el mayordomo, amplía la apreciación, en esta ocasión contraria con la percepción de los otros: «—Vive con el tenedor de libros, que's es un alemán, pero no se roza con los demás indios. Dice que descende de las princesas de Atitlán. Señor, tengo ochenta años... he andado por tantas fincas; pero en mi vida he visto una india más chucana» (33).

Los aspectos más significativos del aporte del mayordomo radican en los detalles sobre la vida de la india. Advierte que vive con un hombre, sin embargo, es extranjero, alemán y culto; esto potencia la aspiración a diferenciarse de su tradición: «no se roza con los demás indios». Se menciona una suposición sobre la ascendencia real de la india puesta en duda por medio de la introducción «dice que», sin asegurar si es cierto o falso: «Dice que descende de las princesas de Atitlán». Esta referencia a las princesas de Atitlán adquiere sentido en el mito transcrito por José Dolores Gámez en su *Historia de Nicaragua desde los tiempos prehistóricos hasta 1860*:

Humahpú, hijo y sucesor de Jiutemal, fué no solamente un guerrero aventajado, sino también un sabio rey, á quien se atribuye el cultivo del cacao, y la manera de prepararlo como alimento.

Le sucedió en el trono su hijo, Balán Acab, amigo y pariente de Zutuhilebpop, rey de Atitlán ó Zutugil.

Reinaba entre ambos monarcas la mejor amistad, cuando el de Atitlán, abusando de la confianza y buena acogida de Balán Acab, se asoció de su favorito Iloacab, y cometió el rapto de las princesas Ixcumsocil y Excelispua, hija la primera y sobrina la segunda, del Rey del Quiché.

⁴⁰ Mascota, def. f. 1. y 2. dle.rae.es/mascota. may. 2023.

Una memorable y sangrienta guerra estalló entre ambos reinos. Las crónicas aborígenes se extienden en sus detalles y la llaman “la guerra de las princesas”. Algunos escritores modernos creen encontrar en la leyenda anterior muchos puntos de semejanza con la de la hermosa Elena, mujer del Rey Menelao, robada por el joven Páris, y que dió origen á la guerra de Troya (Gámez 28).

La india «dice que...» su ascendencia proviene de princesas indígenas, del pasado indígena que sí es valorado y renuncia al presente donde lo indígena se califica como un rasgo negativo. El mayordomo, Bruno, culmina su diálogo apelando a su amplia experiencia por las fincas y califica a la india con el término de «chucana»: «Señor, tengo ochenta años... he andado por tantas fincas; pero en mi vida he visto una india más chucana» (Herrera, F. *El tigre* 33). En ningún momento se describe algún rasgo étnico de Bruno, solamente se menciona su ocupación «el mayordomo» y se transcribe su forma de hablar utilizando contracciones: «que’s es un alemán». Estos rasgos lo acercan más al grupo de los criollos sencillos habituados a la vida con los indios que han adquirido algún tipo de jerarquía económica o social sobre ellos; como es el caso de Don Juan y Bruno.

Por este motivo se perciben las huellas de un recelo social hacia la india que pretende y no se identifica con sus pares. El término chucán⁴¹ en el uso popular guatemalteco significa «bufón». La percepción de lo indígena se completa en la expresión del narrador: «Sellando en la sonrisa el destino de muerte de su raza que no sabe a dónde va...». Lo indígena, según los capítulos analizados, se considera prestigioso en un pasado idealizado previo al proceso de colonización.

Una vez que los indios fueron colonizados perdieron su valor como raza. Su belleza es extraña y engañosa, es viable cuando se acerca a las conductas europeas; es decir, del colonizador. Se define el motivo de la «muerte de su raza» el no tener claro «a dónde va...». La relación con la construcción de identidad y los elementos de: «la muerte», «los fantasmas», «el disfraz» y «el bufón-chucana»; serán abordados más adelante por medio de la teoría sobre el carnaval y la cultura popular. Se potencian los ideosemas «*poder*

⁴¹ *Chucán*, def. adj. Guat. 1. Diccionario de ALEGSA, 1998-2021. definiciones-de.com/index.php. may. 2022. Se define como: «Bufón, chocarrero».

indígena mítico-histórico versus debilidad indígena actual» y «conocimiento vida versus ignorancia muerte».

En el capítulo «La fiesta», se describe a don Lencho Domínguez un político con aspiraciones de dramaturgo. El narrador indica la importancia de «la comedia» como «ritual» de las fiestas. Describe con detalle el montaje de los elementos dramáticos como el escenario: «...en un tramo del corredor, frente a los patios de café se armó el teatracho. Entarimado zancón. Bambalinas de petates y por telón, el paisaje de fondo del nacimiento cuando Navidad» (34). Este capítulo representa la estructura discursiva de la crítica artística en múltiples niveles: la crítica literaria y teatral extranjera sobre las obras locales y populares, la crítica literaria local de sus artistas criollos y la crítica literaria de un artista otro. El término despectivo «teatracho» define una imitación mal lograda del escenario. El ojo foráneo lo describe como un conglomerado de elementos desordenados, poco funcionales y de baja calidad. En el conjunto de elementos y en la descripción del personaje de don Lencho se percibe una construcción quijotesca. El recurso descriptivo de los elementos decorativos corresponde a la caricaturización burlesca del personaje, de la misma manera que en *Don Quijote de la Mancha* la fabricación de la armadura se constituye de elementos disímiles como la celada de cartón y barras de hierro. Además, por medio del recurso imaginativo se invierte su función real o presenta un uso erróneo de su funcionalidad inicial como la bacía de azófar de los barberos utilizada como yelmo por el personaje del Quijote. Otro recurso similar es la dislocación temporal de los elementos como el caso de la armadura desgastada de los bisabuelos, llena de moho y orín. Estos recursos discursivos corresponden a una inversión de valores revelados anteriormente por la teoría de la carnavalización bajtiniana. En el caso del «teatracho», se presenta, también, un conjunto de elementos disímiles en donde se valoran negativamente los elementos regionales mediante la comparación con los elementos de origen europeo.

En el «teatrucho», el calificativo de «Entarimado zancón» le atribuye una doble connotación. Por una parte, podría considerarse la tarima sobre unas «zancas»⁴² largas y delgadas que darían poca estabilidad a la estructura, de ahí el calificativo de «zancón»; por otra parte, el mismo término «zancón»⁴³ en el uso coloquial guatemalteco se refiere a una prenda de vestir, por ejemplo, una falda, que es demasiado corta. Seguidamente, se caracterizan las bambalinas y el telón de tradición estética europea por elementos criollos como los petates y el fondo del nacimiento. El nacimiento presenta el sincretismo pagano religioso de una comedia teatral y una actividad litúrgica tradicional que se efectúa durante las festividades populares.

La descripción arquitectónica se constituye como un elemento morfogenético potenciado por reiteración. Las estructuras discursivas del texto presentan la construcción criolla como endeble, poco estética, improvisada, ridícula, descuidada, atemporal, invertida e incoherente. Don Lencho representa la burguesía criolla. Estudia derecho y participa en la gobernación: «cabildo de los indios». Posee aspiraciones artísticas y cada año realiza obras cómicas para el pueblo. El lenguaje técnico utilizado por el narrador corresponde a la crítica literaria o crítica artística en general. No solo se insulta la obra del dramaturgo por sus recursos estéticos o el contenido de su obra; la descripción desarrolla una burla directa al personaje es el criollo «burgués» que aspira ser artista sin poseer talento. Todo lo que se relaciona al personaje se describe senil, ridículo y vulgar; hasta su inspiración con «las musas» se tacha como un acto censurable:

Don Lencho Domínguez cursó la abogacía allá en algún lustro inmemorial y, atrapado el título, metió los diplomas en un canuto de hojalata y se volvió a su pueblo a adobar con zurda doctrina el cabildo de los indios; pero, en los ocios del protocolo, cada año por Concepción, en contubernio con las musas, también adoba el folletón escénico. Guiñol espúrio de laya montaraz. Comedia de baba floja en que se enhuera el chiste. Regueldo acedo de zurrapa criolla (34).

⁴² *Zanca*, def. f. 2. coloq. La Real Academia Española, 2021. dle.rae.es/zanca. may. 2022. Se define como: «Pierna humana o pata de cualquier animal, sobre todo cuando es larga y delgada».

⁴³ *Zancón*, def. adj. Colombia – Guatemala. Oxford Languages, 2022. languages.oup.com/google-dictionary-es/. may. 2022. Se define como: «[prenda de vestir] Que es demasiado corta».

Su obra se califica de forma escatológica como un eructo o vómito criollo «reg[ü]eldo acedo de zurrapa criolla»; aunque se omite su contenido, se le otorgan dos adjetivos que por su campo semántico dejan una huella profunda de la asociación estético-ideológica que se le achaca al escritor. Más allá de su orientación política, «adobar con zurda doctrina el cabildeo de los indios», se le atribuye a la obra ser un «Guiñol espúrio de laya montaraz» es decir, un teatro de títeres-titiritero-falso asociado al término «laya» como instrumento para labrar la tierra y «montaraz» clara asociación con el campo o de la montaña. Estos elementos estéticos en contraposición a la selección de términos ostentosos del narrador oponen términos como «sencillo/elegante natural/sofisticado», «drama/comedia», «real/fantástico», «trabajo/ocio» y «campo/ciudad». La comedia se califica como «de baba floja que se enhuera el chiste». El elemento «baba floja» remite a varios campos como lo infantil, lo salvaje, la enfermedad, la vejez y la estupidez. En este apartado se potencia un conjunto de ideosemas que se agrupan de la siguiente forma: *«obra criolla malograda versus obra foránea ideal»*.

Continuando con el campo de la crítica, el mismo narrador que presenta una crítica severa a don Lencho, también exterioriza su reprobación a los críticos que no apoyan el arte criollo. Sin embargo, aunque los discursos conservan su contrariedad de «apoyo/desprecio» al artista, el tono satírico, sarcástico e irónico es evidente para determinar una clara diferencia entre lo estimable y lo reprochable:

Don Lencho dedica a su pueblo sus engendros y su pueblo natal, como todos los pueblos, ingratos donde quiera con el hijo insigne y preclaro, lo chotea con la chanza plebeya y la burda chirigota; pero don Lencho impertérrito, hasta sublime, engolándose en desdén olímpico prosigue su viaje hacia la gloria montado en una tortuga (34).

En «La comedia», se amplía la descripción del teatro y las carencias del montaje y del dramaturgo. El tono irónico del narrador continúa describiendo la escena con una serie de imágenes contradictorias que muestran el aprecio de la gente, la importancia que le brindan al artista y lo ridículo que resulta el montaje: «Al alzarse el telón el dramaturgo

ya está en escena, peripuesto» (35). La descripción de Don Lencho se detalla de forma ridícula y los términos que se ven involucrados en la degradación del personaje remiten al ámbito popular como la palabra «pescuezo», el deterioro por el paso del tiempo «chafado brillo de charol» o al campo natural como el «verdusco» del moho en el traje, sus atributos corporales «estropajo de la barba», «la nuez» o el desgaste natural «mordido en el talón» asociado al deterioro por alimañas: «Chaqué verdusco —antaño negro, cuando la licenciatura— En el pescuezo, a guisa de cuello, la chalina ceñida en nudo sobre la nuez. Pantalón a rayas mordido en el talón. Calcetín blanco y zapatos bajos con chafado brillo de charol» (35).

Los términos de representación de la naturaleza se potencian por la ubicación del público: «En un cabo de los patios de café se improvisó el patiecillo de butacas». La descripción de la audiencia situada según su escalafón social se relaciona, a través de los atributos, a dos áreas semánticas barbarismo-primitivismo y consumo-producción. La clase alta está asociada al consumo y producción por las palabras «flor y nata». El primer elemento implica belleza, delicadeza; y el segundo un elemento de producción como la nata de la leche. Cabe resaltar la etimología de la palabra «nata», que proviene del latín «*natus*» que, a su vez, transmite el sema «nacido» como derecho de clase social adquirido por familia o consanguinidad. Se establece el ideosema «*naturaleza primitiva negativa versus civilización moderna positiva*».

Por otra parte, la peonada se asocia a conductas primitivas como la agresividad y el desorden: «En primera fila: los amos y los invitados. La flor y nata del pueblo. El señor Alcalde. El comandante local. El secretario municipal... Atrás, la peonada agresiva y armando baraúnda» (35). El reconocimiento a don Lecho es falso y forma parte del montaje teatral al provenir de la claqué «Sale una voz de la claqué: ¡Viva don Lencho, vivaaaa!...» y su actitud es ridícula «El aludido sonrío y saluda con nerviosa pirueta. Luego, saca de un bolsillo de levitón una rolla de papeles».

La acción ridícula producto de la inoperancia de Tisiquín muestra la incapacidad de los personajes humildes de formar parte de una manifestación artística. El acontecimiento del relato remite, entre otros, a un texto cultural guatemalteco de los *Cuadros de costumbre* de José Milla titulado: «Nunca más nacimiento». En la obra antedicha, el personaje renuncia a sus esfuerzos artísticos por la falla técnica en el montaje escénico que lo involucra en la descomposición del escenario al igual que en la escena de don Lencho y Tisiquín:

En esto, inhábil el tramoyista, Tisiquín, deja caer el telón a destiempo y el palo del bastidor le da al dramaturgo en el coco menchón de la cabeza. Don Lencho se hurta al golpe sin éxito. Pierde el equilibrio y queda en cucas soltando una blasfemia:

—¡Caray, telonero baboso!...

Estalla la baraúnda de aplausos, chanzas y rechiflas.

Zumba el taconeo...

¡Viva don Lenchooo!... ¡Muera el telonerooo!... (35)

En esta parte la carnavalización de la escena adquiere su máximo esplendor. El palo del bastidor cae y esto produce una destrucción del límite escenográfico entre el público y los personajes, el dramaturgo expone el entramado teatral inquiriendo al telonero con «una blasfemia» y el público se une al espectáculo con «aplausos, chanzas y rechiflas», «zumba el taconeo» y la relación carnavalesca que asocia e involucra la muerte con la vida «¡Viva don Lenchooo!... ¡Muera el telonerooo!...». A este conjunto se une la ascensión al cielo de los aplausos, la «niña enharinada» con «teta saltona» y «el nalgario rotundo y temblón» que acaba por relacionar todos los elementos observados en los estudios de Bajtín sobre la función renovadora de lo escatológico y corporal asociado a la fertilidad y las celebraciones populares: «La escatología medieval es rebajada y renovada en las imágenes de lo “inferior” material y corporal absoluto» (Bajtín 274).

El título de la «comedia» implica una relación entre lo criollo y su imposibilidad de relacionarse aristocráticamente «La Princesa del Guayabal». La representación de lo criollo se encuentra descrita por elementos de la naturaleza como «Guayabal»; el encubrimiento de la identidad por medio del disfraz «una niña enharinada» y el grito

alzando sus alforjas diciendo «—¡Vengo de París!» que simboliza elementos grotescos criollos con la región europea:

Una bomba lleva un aplauso a los cielos y rompe la marimba en una diana estruendosa. Luego, cuando empieza la comedia «La Princesa del Guayabal», salta a la escena una niña enharinada. El pelo en bandos. La trenza a la espalda. La teta saltona bajo el percal de la blusa y el nalgario rotundo y temblón.

Grita la niña, alzando unas alforjas:

—¡Vengo de París! (Herrera, F. *El tigre* 35).

La obra se detiene por la intrusión de un vándalo. Su entrada se representa por una serie de signos asociados a la naturaleza: «un torbellino», «un galope», «retumba el suelo en cada brote», «el patio de butacas», «potro engrifado», «lo sienta por la grupa mientras lo remos delanteros bolean en el aire»; a estos elementos se asocia directamente un jinete de actitudes bárbaras y caóticas: «locura», «Tumulto», «irrumpe [...] una montura con el jinete sin sombrero, la facha en desaliño y el pelo en los ojos», «El jinete, la rienda en la siniestra y en la diestra un pistolón, grita con ronco aliento de alcohol». Su intromisión corresponde a un llamado de orgullo hacia la finca «el Capulín», a un personaje «Chus Palencia» y a la desaprobación de las actividades «muera tanto chingado!...». Se establece el ideosema: «*arte criollo impropio versus violencia criolla natural*». El ataque culmina con el cese de la comedia y la reunión social:

De un disparo apaga el foco de la escena. Arrienda volviendo grupas y, en frenético arranque, se va por donde vino mientras un parpadeo de penumbras cruza el cuadro estremecido de espanto. Tiembla farolillos y candilejas entre fragor de gritos, alaridos, sillas derribadas y tumulto de carreras de espectadores en fuga (36).

El acontecimiento manifiesta una tensión en el poder de la autoridad. La ley se aplica según el infractor: «—Señor comandante: Es cuñado del patrón. Mejor sería levantar el por cuanto...». El comandante discute con el Secretario municipal sobre la posibilidad de atrapar al «bandido» e insiste sobre su autoridad «—¡Qué por cuanto ni qué puta! ¡Agárrenlo!...». La comedia se transforma en una violenta persecución que arranca la alegría de la fiesta y la transforma en temor por el peligro de la cacería.

Corren bultos ensabanados entre ruidos de armas. Hociqueando las piedras, los soldados arman las bayonetas en los fusiles y salen tras el jinete que, allá lejos, entre la noche amortiguada de estrellas, disparando el pistolón, se pierde sobre una huella de chispas que saca el potro lastregando las herraduras en los pedruscos del camino... (36).

El texto invierte la celebración de la risa y la transforma en temor y preocupación. Dada la imposibilidad de regeneración, el pueblo se condena perpetuamente a repetir su castigo de vivir en violencia. Este discurso contradictorio corresponde al concepto del carnaval y la cultura popular que consiste en el contexto latinoamericano en la descripción de la lucha y la resistencia contra la autoridad como en el caso de los forajidos. Para Bajtín «Lo temible se volvía ridículo. Ya hemos dicho que una de las representaciones indispensables del carnaval era la quema de un modelo grotesco denominado “infierno” en el apogeo de la fiesta» (Bajtín 74). Se presenta el ideosema del conflicto por el poder «*foráneo legisla versus criollo des/obedece*».

En el capítulo «Margarita» se muestra la descripción del personaje femenino como niña-flor o niña-naturaleza. Es una representación de elementos delicados, atractivos y engañosos. Margarita es luz y oscuridad a ojos de Luis. Con respecto a la claridad y delicadeza: «Bella y con nombre de flor, —Margarita— sencilla, discreta, humilde como esas margaritas que salpican en mayo la llanada. Percal ingenuo y rústica alpargata. Y, bajo el percal oloroso a romero, el cuerpo juncal» (Herrera, F. *El tigre* 37). La blancura de la flor y el «percal» asociadas a Margarita remiten a la juventud «discreta», la inocencia, virginidad y delicadeza: «Ella dobla la cabeza como un tallo en el viento» (38); sin embargo, estos elementos son cuestionados en reiteradas ocasiones por Luis.

Al igual que se valora la india en el capítulo «La visión», el valor de Margarita es tazado por Luis a partir de su castidad y procedencia socioeconómica. Las menciones sobre los elementos criollos de Margarita como su color de piel se asocian al erotismo y al despertar sexual: «Carne trigueña de quince años en cuya línea el trópico anticipa la turgencia venusta y la obscura y picante desazón del sexo» (37). La oscuridad de

Margarita despierta los deseos de consumo del personaje masculino: «La crencha es media noche en las barrancas. Boca breve y jugosa como las moras en sazón. Los ojos inmensos y la mirada líquida, lejana, pensativa y con una renunciación de atardecer» (37). Margarita, por su origen étnico y socioeconómico, se compara con un producto desechable: «Es la criolla triste que crece sufriendo el atisbo del fruto fácil y la pedrea del ojo lascivo. La hembra a la que no se le da ni se le pide amor y tras la entrega, se le arroja lo mismo que el bagazo de caña a los montes» (43). Se conforma el ideosema «*naturaleza mujer territorio vulnerable versus civilización hombre colonialista transgresor*».

El encuentro entre Luis y Margarita expone la primera aparición de la dualidad presente en cada personaje. Luis flirtea con Margarita en una especie de regresión infantil. El texto cultural de los cuentos de hadas, específicamente el de *Caperucita y el Lobo* se despliega por medio de una serie de elementos como el «cesto» de frutas, la visita por una aparente enfermedad, la mentira o dobles propósitos, lo que se dice y lo que se calla, la desconfianza, la mención de los «dientes» y la sonrisa, la niñez por medio de Margarita «la niña», el sonrojarse «Ella se pone roja y balbucea»; y el juego de preguntas y respuestas que pretenden descubrir el engaño en el otro. Este juego reduce los elementos mórficos al ámbito del engaño y la desconfianza; y el temor de ser cazado o devorado por el otro. Se genera el ideosema «*mujer víctima presa-fruto versus hombre agresor depredador*». Margarita es valorada como un producto de consumo una niña-frutal:

Luis alzó la cabeza viendo pasar por la puerta una sombra de golondrina. Era —enfrente— Margarita. Erguida. Esbelta. Sonriente. Fina la cintura. —Tallo de canela brotado en el milagro de los trópicos. —La crencha arrollada a la cabeza. Una amapola en las mejillas y una mora en la sonrisa tras la que brillaban los dientes como trocitos de coco. Traía en las manos un cesto de frutas. Se detuvo azorada, tímida:

- ¿Se puede, don Luis?
- ¡Hola, Márgara, adelante!
- ¿Le gusta a usted la fruta?
- Sobre todo si viene de tí.
- Le traigo esta niñería... (37).

La regresión de Luis a la niñez, en términos freudianos, es una forma de representar su lucha «totémica», por medio de la metáfora y el recuerdo se revela el deseo y la prohibición: «Luis, al volver a verla, sintió esa alegría de los niños que, inesperadamente, encuentran un día en un rincón algún juguete que había olvidado...» (37). Para Freud: «Casi en todos los lugares donde rige el tótem existe también la norma de que *miembros del mismo tótem no entren en vínculos sexuales recíprocos, vale decir, no tengan permitido casarse entre sí. Es la exogamia, conectada con el tótem*» (Freud 13-14).

Luis, al retroceder a su infancia renuncia a sus deseos sexuales por Margarita: «Pasó la mano suavemente por la cabeza de la peona como un hermanito mayor. A ratos se sentía otra vez niño» (Herrera, F. *El tigre* 41). La considera como una «hermanita» imponiéndose a sí mismo la prohibición del incesto. Sin embargo, el deseo edípico del *Ego* lo transforma en el ser indómito/hombre bestia incontrolable que tanto teme. Esta primera aparición es sutil y solamente arrebató un beso con torpeza y vergüenza. La dualidad de Luis consiste en el ser racional y la irracionalidad del deseo que se debaten en un mismo cuerpo. Se forma uno de los ideosemas que se potencian con mayor fuerza en las obras de análisis que consiste en el «*impulso versus prohibición*».

El impulso primitivo no se encuentra determinado por el entorno como lo consideraron otros críticos en su momento. Es un padecimiento inherente al personaje. El ser humano intenta controlar su conducta y sus deseos por medio de las prohibiciones de las normas sociales, sin embargo, sus impulsos primitivos del deseo siempre formarán parte de su ser y la fragmentación de la dualidad despierta un estado de psicosis en los individuos. Según Rodrigo Cordero, Freud encuentra una relación entre el totemismo y la neurosis: «Investigando el concepto de totemismo en los clanes australianos, da con una serie de pistas que lo conducirán a interpretar el origen de las religiones y de algunas neurosis como la neurosis obsesiva» (Cordero 122).

Un segundo texto cultural en el capítulo es la «Desobediencia del hombre» y la adquisición de conciencia sobre el bien y el mal. Margarita ofrece un fruto a Luis y él accede a tomarlo: «— ¿Le gusta a usted la fruta? — Sobre todo si viene de ti» (Herrera, F. *El tigre* 37). Durante su niñez jugaron sin preocupaciones en el patio, imagen que remite al Jardín del Edén, y al crecer, ambos han desarrollado el deseo y con ello han adquirido la vergüenza y la culpa que proviene del conocimiento del bien y el mal, heredado por los aparatos ideológicos del estado y la educación religiosa. En este apartado se presentan dos ideosemas potenciados ampliamente en las obras de análisis: «*deseo versus culpa*» y «*confianza versus desconfianza*». El texto cultural bíblico y la doxa cristiana se ensamblan en la exclamación de sorpresa de Margarita, cuando Luis amenaza con inyectar a Margarita, cabe destacar que la inyección es un signo que remite a la penetración fálica, y ella reacciona exclamando «¡Jesús!» como un recordatorio para ambos de los principios morales del pecado.

Ella se pone roja y balbucea:

—No, don Luis, es otra cosa; pero me da vergüenza...

—¿Vergüenza conmigo? ¿Desde cuándo? ¿No te acuerdas cuando jugábamos juntos en este patio de enfrente?...

Cuando era chico y tú eras aún más chica?...

—Sí, don Luis; pero eso era antes. Ahora ...no sé; pero me da vergüenza.

—Pues te pondré una inyección para quitarte la vergüenza.

—¡Jesús!

—Entonces, comienza (38).

Margarita manifiesta sus intenciones y solicita a Luis una colocación en la ciudad de Guatemala para «salir del monte» porque teme ser abusada por Fernando «Tal vez usted en Guatemala por sus amistades sabe de alguna colocación... Yo quisiera emplearme en casa de alguna buena familia...en alguna tienda... Pero allá, porque aquí estoy acoquinada y, en cuanto paguemos, quiero salir del monte» (39).

Las estructuras mórficas de la desconfianza se potencian con la duda de Luis sobre las intenciones de Margarita y los temores del criollo se explicitan en tres categorías para

juzgar las acciones del «otro»: 1- la defensa del instinto, 2- recurso de la presa ante el acoso, o 3- asco de envilecerse.

Aprovechando los términos que proporciona el mismo texto es posible definir:

1- La «defensa del instinto» como la actitud de Fernando, actuar según los impulsos primitivos: obedecer a su apetito sexual sin importar el código moral, actuar siempre en propio beneficio para satisfacer los deseos del Ego y salvaguardando su propia existencia.

2- El «recurso de la presa ante el acoso» como las ansias de huir de Margarita o, como se aprecia posteriormente en el capítulo «Acoso», la defensa personal por medio de la violencia, como es el caso de Margarita atrincherada en la cabaña y armada con la escopeta.

3- El «asco de envilecerse» la negación absoluta de sus propios instintos que, en el caso de Luis, desarrolla un trastorno de personalidad donde separa su conciencia en una dualidad que lucha y cohabita el mismo cuerpo.

Luis desconfía de Margarita y pretende diagnosticar la actitud del personaje en los términos anteriormente expuestos para resolver el «enigma» de la confianza/desconfianza:

Luis tenía ante sí el enigma. ¿Ingenua o perversa? ¿Era la oferta velada en púdico remilgo o era un aliento sincero? ¿Recurso de la presa ante el acoso? ¿Asco de envilecerse o defensa del instinto, destello de pureza extraño en una de estas muchachas pueblerinas fáciles, manidas como fruto en la rama salida de la cerca? Dudaba. La vió con los ojos en el suelo. Se aproximó a ella y con voz casi tierna, le dijo:

—Márgara. Vas a ser franca conmigo. ¿No me ocultas nada? (39-40).

Estas conductas no son exclusivas de un solo personaje, se encuentran en una dinámica constante de selección según el momento y las dinámicas de acciones de los involucrados, pero algunos son más propensos de actuar en una misma línea. El elemento que todos comparten es la desconfianza hacia los demás.

Luis duda inclusive del testimonio de Margarita, apelando al «derecho» y a su condición de «médico» le sugiere la posibilidad de que sus deseos de huir del campo correspondan a ocultar un embarazo. Esta acción posee la intención de descubrir la verdad de las palabras de Margarita para tasar su valor como objeto de consumo que debe permanecer virgen y disponible. Margarita sugiere que todas las fincas las mujeres son igualmente acosadas y perseguidas como le sucedió a sus hermanas y externa su deseo de ser modista en la ciudad.

A medida que Margarita se constituye como una joven casta y con aspiraciones de clase alta, su valor como objeto de deseo crece ante los ojos depredadores de Luis. Su valía aumenta por su procedencia familiar, su rango social es producto de una mala administración económica de sus antepasados: «Ella creció en otro ambiente. Sin una fatalidad económica que redujo a miserias a los suyos, sería ahora, no una ranchera del Capulín, sino la dueña de Las Cruces. Una patrona sin duda preparada socialmente. Acaso educada como una señorita» (41).

La representación de la naturaleza remite a los instintos primitivos de Luis como un cazador que estudia a su presa instantes previos al ataque:

Por instantes la creía ingenua, pura y comenzaba a sentir por ella una afección delicada. Márgara. Flor de la finca. La criollita ranchera: Carne manida para el jayán rijoso que se embosca y asalta en un atajo. Margarita, con un alma escondida, insospechada, fina y mimando un sueño: vivir otra vida. Redimirse. Subir... (40-41).

La lucha de Luis por actuar éticamente y abstenerse de satisfacer sus deseos implica la racionalización de su conducta. Los impulsos primitivos no provienen de la naturaleza circundante. Es un llamado que deriva desde su propia existencia como ser humano, es la negación de su naturaleza animal, pero no es producto del entorno tropical.

Las representaciones y metáforas de la naturaleza se utilizan con intenciones poéticas para describir la belleza física y sutileza de ciertas conductas en los personajes «Entonces la vió como a esos pájaros que, roto el alón en el chubasco, caen entre el barro y ruedan a refugiarse en las cunetas de un camino» (41); en otras ocasiones,

describen las conductas primitivas que el ser humano intenta ocultar con su autopercepción racional de lo que debe aspirar la humanidad al separarse de la naturaleza animal:

La sangre, como un martillo, le golpea las sienes ¡aquel chirrido en sus oídos como el de las cigarras de la quinina cuando la fiebre! En su mente veía su propia vida como un poliedro rojo que giraba, giraba a voluntad... El iba enfocando las facetitas. Veía adelante... en el tiempo... ¿Qué sería de un bastardito suyo con Margarita? Y. allí en la misma finca... ¡Él también como Fernando!... ¡No! Como Fernando no. Aquel era el macho bestial. La pantera que salta sobre la presa. ¡El bramido de la lujuria y nada más! Esto, lo de él, era otra cosa. Era algo que no intentaba razonar (41).

Luis es incapaz de contener sus impulsos sexuales, a pesar de racionalizar su conducta y decidir actuar respetuosamente con Margarita, es traicionado por su doble «primitivo» amoral. Este es el primer suceso evidente de la confusión conductual y desdoblamiento o posesión de su doble representado por los impulsos primitivos:

—Y, ahora, muchacha, te vas, que tengo algo que hacer ya; pero, déjame darte un beso, duraznito. Y, violento, le cogió entre las manos la cabeza y le estampó, en la frente primero, un beso que quiso ser casto. Luego, la besó en la boca, en un aborollamiento del instinto. Después... volvió a besarla en la frente, con la melancolía del macho que renuncia ante el enigma de la hembra, sintiéndose torpe. Acaso-idiota... Sin saber si en la renuncia fue ridículo o delicado (42).

En «Husmeo» se menciona nuevamente la fiesta de los indios «zarabanda» y la descripción física de los presentes por medio de su vestimenta. En el primer ciclo de capítulos se presentó un énfasis en la construcción arquitectónica de sus casas, ranchos y lugares de fiestas; en este ciclo se enfatiza sobre su vestimenta:

Están en la zarabanda el indio mazorrero en mangas de camisa; de palma el sombrero y el calzón azul y, a la cintura, bajo una rolla del calzoncillo, la banda escarlata como la cresta de los gallos. La india del refajo chillón y el sufre bordado. El caporal de chaqueta—jerga momosteca—y bota vaquera, y la criolla almidonada, listón en la trenza sobre el chal bermejo como puñalada (43).

De su atuendo se señalan las siguientes palabras asociadas a la naturaleza, a lo grotesco y a signos bélicos: «escarlata como cresta de gallos», «refajo chillón», «chal

bermejo como puñalada». El capítulo se denomina «Husmeo» refiriéndose a la actitud de varios personajes que consiste en intentar satisfacer el llamado del deseo. Primeramente, Margarita fisga en el baile, seguidamente Fernando insta a Margarita a ceder ante sus intenciones, y, finalmente, Luis y Ortiz se interesan por el conflicto entre Margarita y Fernando por el deseo de poseerla. El interés de Ortiz por proteger y bailar con Margarita termina evidenciándose como una inquietud de conocer su pasado para tasar su valor en los términos de objeto de posesión.

Margarita es valiosa para Fernando, Luis y Ortiz porque es joven y hermosa. Genera mayor atracción en Fernando porque es «la única que se le resiste» y en el caso de Luis y Ortiz, se valora su pasado, su orgullo y su actitud que se distancia de los otros criados: «Raro entre gente así, pero ésta tiene una su altivez hurafña, cierta gracia rebelde. Es orgullosa en su pobreza. Pica más alto con la idea de ser más que los jayanes que la persiguen» (44). Fernando amenaza a Luis por la actitud de Ortiz en un acto que remite al marcaje territorial: «—La única cabroncita que se me resiste. Bueno; pero decile a tu amigo, ese señor chato, que se ande con tiento y que mejor baile allá arriba, en la casa, con esas tipas de ustedes» (43). Las representaciones discursivas describen a las mujeres como objetos de posesión y según sus atributos socioeconómicos pueden ser obtenidas por individuos que posean las características necesarias para adquirirlas: «—Nadie, ni la cosa es para una indagatoria; sin embargo, parece honrada y tiene su partido entre laboristas modestos y obreritos de pueblo. Hasta un alemán que administra una finca cerca le rascó el ala sin éxito. Si algo hubiera, tal vez estaría en mejor situación» (44).

El pasado de Margarita se narra como una tragedia familiar que consiste en una pérdida de su posición socioeconómica por una mala administración financiera producto de relaciones equívocas. Se destacan algunas estructuras mórficas o términos significativos como: «prosapia», «administraba», «criadita», «dejó tierras», «les bebió la herencia», «trabaja honradamente», las hermanas «son tres», «cose», «mi madre la

prefiere y ha querido emplearla» y «cobrado la pernada...»; todos estos elementos remiten a textos culturales que ayudará a definir el significado del capítulo en los términos del dote femenino que consiste en sus cualidades sexuales como valor de consumo.

El texto cultural que se construye a partir de los elementos corresponde a los cuentos de hadas y princesas que vienen a menos por un personaje externo a la familia natural, como una madrastra, que consume el poder y la riqueza de la herencia. En el caso de su padre: «Don Timo, su abuelo, fue dueño de *Las Cruces*. Aquí cerca, colindando con nosotros. El Gato le administraba la finca y conservó la prosapia con la criadita que le hacía el puchero y le calentaba el catre» (44) y en el caso de su madre «—Claro, en Guatemala. Don Timo las llevó. Las puso en Belén. Les dejó tierras; pero cuando el Gato lió el petate. la madre de éstas se lió también con un borrachón que les bebió la herencia. Ahora están en la lipidia» (44).

Margarita es una Cenicienta, una princesa venida a criada que aspira por medio de bailes y su belleza reclamar su antiguo rango social. Su sueño es ser modista, metafóricamente, es a través de los vestidos y la moda, que ella aspira a obtener su salvación. Según el personaje chato Ortiz, basta con un cambio en su apariencia; un disfraz, debido a que cumple con los atributos de provenir de una buena familia: «Esta muchacha, pulidita, estimada y mejor vestida, da el mate dondequiera. Tiene resabios de algo bien. Al fin viene de gente acomodada...» (45). En este capítulo se presenta también el peligro inminente del rapto y el abuso de la princesa. Margarita se encuentra en constante peligro por «la bestia» representada por Fernando: «—Un puerco sin estómago. En pleno día tumba a las indias en los cafetales. De noche, cuando laten los chuchos, es que aquél anda forzando puertas en la ranchería. Ya tiene un recuerdo. Un indio agraviado le descargó la escopeta encima. Sin embargo, con Margarita creo que no ha logrado...» (44).

Desde el análisis de los discursos sobre las representaciones de lo femenino, en los primeros capítulos de la novela es posible identificar la importancia de la belleza y la

castidad como elementos que no se encuentran asociados directamente a las doxas religiosas. El pecado no implica un temor verdadero. El mayor riesgo lo constituye el rechazo social. Una de las peores desgracias para los personajes femeninos consiste en carecer de belleza o ser objeto de abuso en caso de ser bella. El conflicto de fondo para la mujer es su valor como objeto de posesión para el hombre.

La mujer cuida su virginidad como una dote que aumenta su valor; sin embargo, el verdadero peligro no consiste únicamente en perder su virginidad, sino en el riesgo de quedar embarazada de un hijo fuera de un matrimonio: «Luego, comprendo que cualquier ricacho, un finquero por ejemplo, acaso sólo la busque para matar la brama y luego darle un puntapié dejándole algún crío» (44). Luis teme ayudar a Margarita porque al tenerla cerca se convertiría en un objeto de deseo que podría unirlo en un compromiso: «—No, viejo. Figurate un enredo de estos y, al final obligado: un hijo...» (45).

Finalmente, Ortiz negocia con Luis la posibilidad de obtener los favores de Margarita como una ofrenda en su condición de huésped remitiendo la conducta a tradiciones culturales de la antigüedad: «—Entonces, anfitrión espléndido, brinda con creces la hospitalidad y dame chance. Tú que sabes historia acuérdate que no sé que tribus de no sé dónde acostumbraban ofrendar al huésped con una doncella...» (45). La reacción de Luis se presenta como una metáfora premonitoria de su final: «Luis sintió esta última frase como una bala en el corazón» (45). Puesto que los personajes valoran a las mujeres como objetos, son incapaces de permitir a otros que consigan sus «objetos de deseo» y adquieren una actitud depredadora, consumista, acumulativa y desmedida.

En «El trópico» se exterioriza una serie de interdiscursos sobre las representaciones de la identidad europea, criolla e indígena. El capítulo se divide en una sección narrativa sobre la atención médica de los indios y un monólogo reflexivo sobre el trópico y sus características. Primeramente, se analizarán los discursos y las representaciones sobre el indio, el criollo-mestizo y el europeo. Luis representa el criollo mestizo, Tisiquín es un

niño indio criado bajo las costumbres criollas, los pacientes del consultorio son indios y Frau Glura representa al europeo en el trópico.

La descripción del «pabelloncito» de atención médica «recatado entre un grupo de palmeras» presenta un lugar inmaculado y divino. La cruz roja en la puerta implica un signo de doble significación en el ámbito de la salud y en el ámbito religioso. Los indios «ensabanados» esperan la llegada de Luis como su salvador. La descripción de Luis corresponde a la de un dios o sacerdote que iniciará un ritual: «A la puerta, una ringla de indios ensabanados esperando a Luis que llega con Tisiquín; se cala la montera ritual, se ciñe la gabacha y dice: —comencemos» (46). Se establece el ideosema «*ciencia conocimiento salud versus creencia ignorancia enfermedad*».

El lenguaje manifiesta la primera diferencia cultural entre el criollo y el indio. La barrera que divide a los dos grupos contrapone el pensamiento mágico al pensamiento racional: la ignorancia y el conocimiento. Tisiquín denomina al automóvil como «*andaso*» atribuyendo un movimiento mágico e incomprensible al mecanismo del vehículo. El sufrimiento del indio tampoco se describe ampliamente: «—El automóvil. A éste le rebanó el carcañal una rueda ayer cuando trajeron al cura..» (46). Esta frase es muy interesante, porque contiene una serie de elementos semióticos cargados de gran significación entre ellos. El automóvil representa el progreso tecnológico de la industria que corta, mutila o «rebana» el andar del indio. Dentro del coche se indica que «trajeron al cura»; es decir, la religión y la industria le pasan por encima al indio, lo dejan herido y es el a la institución médica a quien corresponde sanarlo. Se forma el ideosema «*primitivismo bienestar indígena versus modernidad exterminio indígena*».

El indio es descrito como un ser enfermo, desagradable y deforme «Luis sonrío al remoquete. Son indios de cara hinchada, fofa y lívida, con esa lividez de los limones maduros. Se presenta el ideosema «*indio enfermo grotesco versus foráneo saludable hermoso*». La carne transparente y las barrigas monstruosas y colgantes por la

uncinariasis» (46). El indio se describe como un ser inferior, infantil, ingenuo y extraño que carece de claridad comunicativa y oculta la verdad de sus acciones:

Interroga al primero:

—¿Qué sientes?

—No miramos, patrón. Ya estamos chocos. No comes nada. Te duele tu corazón.

Tisquín comenta: Señor, los indios le dicen corazón a la barriga.

—Pero, ¿tú comes tierra?

—No, patrón.

Un caporal ataja: —Todos comen tierra, señor. Este uno ya se acabó el repello de su rancho. Cargan las tierras hasta el matate. Mándelo registrar y vera...

Tisquín cachea el matate y saca entre los dedos, fragmentos de argamasa seca.

—¿Lo ves, indio salvaje?

El indio abate la cabeza y masca el alón del sombrero.

—¿Les han dado el remedio?

—Señor, ante de uno lo toman y luego lo vomitan de intento. Prefieren que el brujo les viva sacando el pisto.

—¿Y qué les hace el brujo?

—Sacarles dos quetzales por cada botella de cocimiento... (46-47).

Se puede distinguir dos discursos en conflicto: por una parte, lo evidente, lo que se dice; la autoridad criolla señala al indio como un ser inferior y a su conducta ignorante del conocimiento científico que posee la medicina. En estrecha relación a esta línea de pensamiento, se juzgan los tratamientos indígenas como una brujería y una estafa. Por otra parte, lo que se silencia, lo que el indio no puede o quiere decir; ante la desconfianza de lo que representa el criollo, el indio miente y oculta su pensamiento y sus creencias para no sufrir más humillaciones. La autoridad del criollo, investida por el poder legislativo, económico, religioso y cultural; señala, interroga y juzga al indio por sus acciones. Los culpa de su propio padecimiento.

Partiendo de estos interdiscursos, se identifica al indio en una situación de incertidumbre sobre su identidad. El discurso criollo le exige al indio que renuncie a su tradición, lo humilla y se burla de su cosmovisión imponiendo sus propios criterios. La memoria del indio debe luchar contra todos los embates de los aparatos ideológicos del estado (AIE), que califican lo indígena como un rasgo negativo. Su incertidumbre aumenta cuando el indio se encuentra padeciendo en soledad y debe enfrentar la traición de los propios miembros de su comunidad. Surge el enfrentamiento de la desconfianza

del «brujo» del pueblo indígena y la desconfianza los discursos criollos representados por las instituciones: ciencia, religión, poder político y económico.

La descripción grotesca del cuerpo indígena se intensifica con sus padecimientos por los riesgos laborales y las pésimas condiciones, como se describe en el indio que sufre una picadura de serpiente: «El indio, cadavérico, se desploma sobre una silla como un fardo, sacudiéndose en un temblor convulso, la boca, la nariz, los oídos, le dan hilos de sangre» (47). Primeramente, recibe la atención del brujo que agrava la situación; le chupa el veneno y le brinda alcohol. El médico criollo lamenta las decisiones tomadas por sus pacientes indígenas y la desconfianza que les genera la ciencia médica.

Frau Glura representa la percepción deshumanizada que poseen los europeos de los indígenas. Se describe de forma caricaturizada y grotesca como un personaje superficial, interesado únicamente en el consumo, la moda y las apariencias: «—Dogotog. Usted tiene víboga entega. Yo quiego piel. Linda paga zapatos y vestido. Mi magido saca piel y manda mi país. Locas mis amigas con piel víboga», el narrador presenta una frase moralizante: «Y así, sin ver que allí moría un hombre, Frau Glura, cerró la tragedia con un paso de sainete» (48). La frase se amplía como un monólogo interior de Luis que reflexiona sobre los motivos de la desgracia de los indígenas.

Primeramente, señala el estado decadente de la «raza» en relación con el entorno natural y el pasado histórico: «¿Raza?... estrangulada, retorcida, aplanada por la fatalidad del medio y la miseria biológica, el indio: homúnculo abyecto. Menos tal vez; larva equívoca oscilante entre dos únicas ansias: maíz y aguardiente y a cada instante, hombreándose sin saberlo con la muerte...» (48). Seguidamente responsabiliza al mestizo «...repudiado, escarnecido por el propio mestizo que le explota sus lacras sin redimirlo y, con pujos de casta, lo excluye olvidando que este indio está terciando en su propia sangre. Así, el mestizo es tan antisocial y acaso más inepto que el indio» (47).

El discurso, con tono crítico y derrotista, anhela una identidad nacional que integre al indio y al mestizo en un trabajo conjunto por intereses en común. Por otra parte, se

muestra el ideosema «*identidad mestiza simbiótica versus identidad foránea separatista*»

y, además, se señala el egoísmo como la razón de la separación de intereses:

Indio y mestizo: dos masas sin relación íntima, sin coherencia; encastilladas en mútuo egoísmo feroz, sin esa vinculación ideal de intereses y aspiraciones que afirma el sentimiento nacional. Por eso aquí se defrauda esa heroica, esa inmensa promesa de triunfo del mestizaje iberoamericano. Indio y mestizo laxos y canijos en la suntuosidad vital del medio donde todo retoña, se prolifera y echa vástagos en un segundo delirando en frucción genésica (48).

En el cierre del discurso cambia el tono del ensayo crítico de carácter histórico y político por un contenido mítico y vanguardista al estilo de prosa poética. La naturaleza no se representa como un elemento que predestina la conducta humana. La naturaleza es muerte, destrucción, vitalidad y renovación. Desde la teoría bajtiniana las tradiciones populares mantienen una cercanía mayor con los ciclos naturales y por lo tanto comprenden mejor el paso necesario de la muerte para la generación de vida nueva.

El final del capítulo describe el trópico como un entorno convulso de elementos naturales renovadores. El sol intenso y la lluvia inclemente castigan la vida a los habitantes, pero les retribuyen con un suelo fértil y nueva vida. Los elementos presentan un ciclo temporal que remite al texto cultural del diluvio. Se desarrollan en la siguiente secuencia: movimientos telúricos, cenit o esplendor solar, tormenta eléctrica y tempestad; calma y nuevo comienzo. Los movimientos telúricos remiten al génesis científico de la formación terrestre: «En este trópico bárbaro y grandioso donde la autoirritación, la autoestimulación de los elementos viven perpetuando una epopeya cósmica en un escenario de catástrofes geológicas» (48). La reiteración cíclica del día y la noche asocian el paso del tiempo y la permanencia de los elementos a una concepción atemporal e imperecedera. El sol se presenta como un signo trágico y despiadado: «¡Y así es cada día y por cuántos siglos ha de ser...! De mañana, las maravillosas fiestas de luz y la sinfonía de colores. Luego, la tragedia meridiana: Rabia solar. La combustión de la tierra cociendo la carne y el pensamiento» (48). El preámbulo de la tormenta eléctrica recuerda el anuncio de la tragedia, la oscuridad, el temor y el castigo divino: «La tensión

eléctrica del ecuador crepitando en las puntas de los nervios. Un nubarrón que se encrespa, se abullona y se distiende ya tiznado como una esponja empapada en tinta» (48).

La lluvia torrencial alude al diluvio bíblico: «El primer relámpago. El primer estampido y el cielo cuarteado, acribillado, deshilachado entre un delirio pánico y un derrumbamiento de pesadilla, mientras que brama el buche de los horizontes y otro diluvio bíblico guillotina los panoramas» (48). La calma después de la tormenta representa el fin del castigo. Un palimpsesto entre las creencias originarias precolombinas ancestrales y la tradición bíblica por la muerte simbólica a través de la «nupcia demoniaca» y el renacer del rito pagano en la fecundidad de la madre tierra: «Después —tras el colapso— la calma súbita. El cielo que vuelve a sonreír sin una lágrima, sin una sombra... Y la tierra, anegada, empapada, mordida de rayos como tras de una nupcia demoniaca; pero feliz, plena, con esa plenitud beatífica de la hembra fecunda. ¡Todo ha pasado ya...!» (48). Se genera el ideosema «*naturaleza destrucción regenerativa versus modernidad construcción degradante*».

El monólogo sobre el conflicto por el egoísmo de la raza indígena y mestiza seguido del discurso poético de la renovación plantea un nuevo despertar. La propuesta discursiva por medio de la representación de la naturaleza y el estilo poético procura un llamado a la unión y un «recomenzar» después de la tragedia: «La catástrofe ha sido un sueño La tragedia, un recuerdo. ¡Todo ha pasado ya, para, mañana... recomenzar!» (49).

En el capítulo «Caza de hombres» la naturaleza se representa por medio de la estética vanguardista del surrealismo que combina términos relacionados a elementos como el fuego, el aire, la tierra, el agua y la existencia del ser humano: «En las callejas mal regadas de pino asoma a trechos la arena como coágulos de sol» (50). Al sol, elemento ígneo, se le atribuye la cualidad de transformarse en líquido; de la fusión entre el sol y la lluvia, se genera la vida en la tierra: «Es uno de esos días en que el sol llueve a chorros anegando el mundo; rebalsando la vida; y la tierra y el alma se sienten recién

creados. El aire tiene una radiación metálica, hipnotizante; la luz, una palpitación encarnizada» (50). La vida se representa en la humanidad por medio del arte y la música en el viento: «El viento, con música de jácara está haciendo flecos en los platanares y les alborota el pelo a los pajonales. La fiesta del Capulín se alarga en zarabanda y mitotes» (50).

El modo como se describe la fiesta popular y la conducta del indio construyen una caricatura de la ignorancia ante la modernidad. El detalle de las prendas indígenas, con la falsa pedrería, los toldos, tinglados, juegos de azar, navajas y cuchillos remiten a un campo semántico sobre el comercio y el engaño: «Rincones abullangados. Toldos y tinglados con los juegos de la suerte —la lotería y el naípe.— La baratija, el abalorio y el dije de falsa pedrería juntando su brillo al relumbrón de la quincalla—navajas y cuchillos—en el tenderete de forros de petate» (50).

El indio se representa perpetuamente en un concepto estático y atemporal, como la fotografía de «la mueca del indio estupefacto»; como un colectivo ingenuo, ignorante y vicioso que fue sencillo de engañar durante la conquista, que continúa asombrándose por cuentas de vidrio y cambia su oro por baratijas:

Corros de feriantes en derredor de las ventas. Está el barbero ambulante con la silla al raso donde rapa al indio la mecha crinada. Está el charro con la jaula donde —a centavo— el canario saca en el pico el papelito de la suerte. Está el fotógrafo barato que fusila contra el telón —negro de hollín— la mueca del indio estupefacto. Tumultos ambulantes. El sol parpadea en los machetes y pica aquí y allá en la hojalata y el vidrio de las baratijas de las ventas al aire (50).

Las manifestaciones artísticas mestizas, de instrumentos europeos, africanos y precolombinos interpretados por indios se representan como una expresión enferma; y por lo tanto, condiciona la capacidad del criollo y el indio para crear obras hermosas. Únicamente el ser humano posee la capacidad de manifestarse artísticamente y la imposibilidad de hacerlo de forma adecuada acerca al mestizo a un estado primitivo. El instrumento de procedencia europea como el acordeón se jacta, enfermo e inadaptado «asmático», la chirimía «constipada» y las guitarras suspiran; mientras que la marimba

africana ganguea. El arte indígena y mestizo «aúlla» y el alma del animal patea aún en el cuero del tambor: «Suspiros de guitarras saudosas; lírica jactancia de acordeones asmáticos; gangueo de marimbas y, a la puerta de la capilla, el alma del borrico pateando su cuera en el tamborón. La chirimía, constipada, aúlla por la nariz» (50). Se potencia el ideosema «*arte criollo grotesco malogrado versus arte europeo estético ideal*».

El enfrentamiento entre Fernando y el grupo de jinetes de la finca vecina expone el orden legislativo dentro de las fincas. El dueño de la finca se desempeña como señor feudal y los indios como sus vasallos. Fernando posee la fuerza para defender la finca del Capulín, pero carece de inteligencia para tomar las decisiones correctas. Los nombres de las fincas funcionan como el escudo de honor de una familia o el orgullo de una patria. Además, los nombres de las fincas en conflicto, Capulín y Los Tamarindos, corresponden a dos especies de plantas el árbol: el capulín (cerezo) y el tamarindo (árbol tropical). Fernando intenta razonar con el caporal de la finca contraria para obtener más información, pero siempre desconfiando de las intenciones de los captores de Los Tamarindos: «—¿Y, por qué no habló primero al patrón o al alcalde de aquí antes de cogerlos? Sobre todo que tienen su papel de cuentas...» (51).

Su instinto natural es el del deseo y la barbarie, representa al gaucho o el cowboy centroamericano que no admite ley; solo cuando él mismo la dicta y la ejerce: «—¿Sho, cabrón, y mire cómo habla. Soy de los dueños y a usted y a sus cuijes los amarro y los meto al cuarto si no me sueltan a estos muchachos!» (51). Las decisiones de Fernando conducen las situaciones al ámbito del caos, la barbarie y el primitivismo:

Luego, Fernando rompe el grupo y coge por el pescuezo al foráneo, que anuda ya un cabo del mecate al codo de unos de los presos. Los demás de Los Tamarindos vacilan medrosos mirando ya a Fernando, ya al jinete. En esto, un mozo del Capulín descarga por detrás de un batacazo a la cabeza de uno de los aprehensores. El agredido se desploma sin un grito. El jinete pica espuelas y echa la montura sobre el indio agresor. El grupo se disloca entre tumultos y espantadas. Bulle desparramándose la indiada cuando Fernando afianza al potro por el bridón. El jinete desenvaina el machete y, fulminante, lo blande a brazo tendido alzándole para el tajo (51).

La descripción de los foráneos captores de indios de la finca Los Tamarindos remite a los *cowboys* extranjeros y por los detalles físicos de los personajes y el desarrollo de los acontecimientos se narra por medio de un discurso antiimperialista y patriota. Se constituye el ideosema «*defensa criolla positiva versus invasión foránea negativa*». Los atributos del bando enemigo son los de «un jinete mugroso tejano» de «jeta imberbe y cobriza». Su actitud se describe prepotente y altanera:

Súbita algazara en un grupo frontero a la cantina. Centro del grupo es un jinete mugroso tejano y jeta imberbe y cobriza. Disputa y esgrime un rebenque mientras el potro espumarajea haciendo corvetas. Junto a la montura, cuatro o cinco mozos desovillando gruesos mecates. Es la comisión de *Los Tamarindos* que vino a la fiesta del *Capulín* a capturar mozos fugos (50).

Fernando desconfía de los documentos y reacciona inmediatamente con violencia en procura de la libertad de los indios. Se establece el ideosema «*resistencia violenta versus dominio legislativo*». Los términos relacionados al conflicto como «papel mugriento», «la orden está en regla», «los capturo y me los llevo...» y «traigo los libros [...] por si quiere verlos» implican una referencia al ámbito militar, a la resistencia de la autoridad, a los procedimientos judiciales y burocráticos:

Fernando inquiere violento; entonces el jinete sofrena el potro y le enseña un papel mugriento.
—La orden está en regla, señor, —replica el jinete dirigiéndose a Fernando—, de modo que los capturo y me los llevo...
—¿Y usted, quién es?...
—Caporal de *Los Tamarindos*. Estos son fugos de allá. Son fugos viejos con *dita*. Traigo los libros en la alforja por si quiere verlos... (50-51).

El sol y el oro en las representaciones discursivas de las obras latinoamericanas poseen una significación indisociable. El oro es la conexión física y espiritual entre lo divino y lo humano. Por una parte, remite a una deidad ancestral y el mineral dorado simboliza su sangre en la tierra; por otra parte, el oro es un símbolo del hambre de conquista y explotación europea. Es un signo espiritual divino y maldito. Remite al poder, lo sagrado, el respeto, lo hermoso, lo valioso, el castigo, la sangre y el sufrimiento. El oro,

la sangre del sol como divinidad precolombina, recubre los objetos sagrados de la religión católica. Posteriormente, adquiere en el indio y el mestizo el sema de poder político y económico. La campana, signo eclesiástico intrínseco de las misiones, si bien no es necesariamente constituida de oro, más bien de otras aleaciones como cobre y estaño, conserva la relación por apariencia del llamado divino.

Oyese un disparo. Brilla el fognazo como una metáfora de oro. El potro da un rebote; alza el hocico al cielo y sentándose por la grupa, lanza al jinete como un pelele. Por el aire el machete subraya una parábola con un relámpago de sol, a tiempo que la campana del Capulín a volteo epiléptico, a bélico rebato, sacude todo el ámbito: ¡Dandán! ¡dandán! ¡dandán!... (51).

El sonido de la campana en el texto posee dos alusiones claras, es un llamado temporal y circunstancial. Es temporal porque anuncia las horas del día y consiste en un recordatorio del mandato litúrgico, de los dogmas que deben seguir en la conducta diaria; pero también anuncia las distintas circunstancias sociales, las tragedias, reuniones y avisos urgentes o importantes en la comunidad: «El bronce de la campana toca el alma esclava del indio algún registro salvaje, algún ciego resorte que combina confusas nociones de peligro y de ataque» (51).

El sentido de identidad y patriotismo del colectivo indígena se despierta por la convergencia de tres acontecimientos: la actitud de Fernando contra los caporales respecto a las pretensiones de captura de los indígenas, el conflicto entre indios y «foráneos», y las campanadas de la iglesia del Capulín.

Hay entonces como un milagro de creación... De ranchos, de toldos y tenderetes, de todos los rincones brotan indios y más indios; es un surgimiento vertiginoso y simultáneo de sombras prietas y encamisadas. Torsos desnudos en que los músculos sudorosos calcan su relieve con barniz de sol... una alarma unánime de hormiguero rodando hacia un vértice: el grupo de la querella que, se reintegra, se ensancha, se engruesa y se sacude como una ola turbia, lodosa, encrespada de espuma sucia; erizada de palos y machetes; una ola que rueda apelotonándose, desplazándose, distendiéndose en elástico vaivén, una ola bramante, ululante, inconsciente, polarizada por los reflejos o por la vaga intuición de algún riesgo solidario. El bronce de la campana toca el alma esclava del indio algún registro salvaje, algún ciego resorte que combina confusas nociones de peligro y de ataque. (51)

Las representaciones de la naturaleza relacionan al colectivo indígena con elementos como el sol, por el tono de su piel, y a su surgimiento como al de las hormigas. La relación entre agua «ola turbia», «de espuma sucia», «una ola que rueda apelotonándose», «una ola bramante», tierra «lodosa» y sol remite a los elementos característicos de sus principales deidades ancestrales. Como el pensamiento mágico originario, los seres espirituales otorgan atributos animales a los seres humanos en los momentos extraordinarios como sucede con los nahuales, metafóricamente, el colectivo de indios se transforma en un hormiguero violento que reacciona al ser provocados y convocados. Se forma el ideosema «*unión indígena poderosa versus segregación foránea frágil*».

La transición entre «Caza de hombres» y «La captación maravillosa» suspende la narración del altercado entre indios y foráneos dando paso a un fragmento de prosa poética, muy cercano al estilo del monólogo interior, abandonando el conflicto entre las fincas y centrándose en la «captación» de Ortiz: «Monteros se apabulla en un rincón y Ortiz, al borde del corredor, echado en la baranda, impávido, con fruición y mueca neroneana ante el estrago, queda captando...» (51).

El narrador describe por medio de la percepción poética y vanguardista de Ortiz sobre el entorno natural y el «porvenir» de la vida humana como una alucinación por causa de la herida. Las representaciones estéticas del fragmento corresponden a movimientos vanguardistas de las artes plásticas y la literatura como el cubismo, el futurismo y el surrealismo. La amalgama de estilos e imágenes describen el caos exterior, la pérdida de conciencia, la reorganización racional de lo fragmentario y la recapitulación analítica. Ortiz permanece en un estado de desorientación que restablece su comprensión del entorno para percibir desde el subconsciente los mensajes ocultos que la mirada consiente no le permite alcanzar.

Algunos conceptos fundamentales obtenidos de la epifanía de Ortiz son los siguientes: el entorno posee una «belleza dinámica», la captación implica una

aglomeración instantánea y cambiante de significados «superposición, apelmazamiento de volúmenes; torbellinos de imágenes; fusión de perfiles» (52).

Los objetos modernos han ocultado la experiencia de lo divino. Las metáforas de los elementos naturales, que generalmente simbolizan nociones de lo divino, se asocian a conceptos o percepciones modernas: «cinc duro del cielo» y el referente económico del «delirio del sol dilapidado» (52). La lectura y comprensión temporal es compleja, simultánea y caótica: «torbellinos de imágenes», «implacabilidad sideral», «relámpago de pretéritas visiones» (52). Las acciones remiten al sufrimiento y la destrucción: «palpitación», «gritos», «se quiebran», «se rajan», «desmayan», «superposición» «apelmazamiento de volúmenes» «rabia» y «delirio». La destrucción es necesaria para la vida concluir un ciclo de vida y recomenzar uno nuevo por medio de la regeneración natural.

Se muestra el ideosema de «*pasado natural sustituido versus presente moderno impuesto*». La superposición de elementos y de conceptos estéticos antiguos y nuevos se fusiona en la poesía vanguardista con clara influencia cubista, futurista y surrealista. Las representaciones estéticas del cubismo relacionan el paisaje natural de volcán con un «cono», «potreros geométricos» como una simétrica «mesa de billar» y el ganado como bolas de billar:

En síntesis magníficas ve fundirse un relámpago de pretéritas visiones a la visión actual... desde el primer instante, desde su llegada, cuando sus ojos hastiados de las geometrías ciudadanas, pero vírgenes de campo, se pasmaron ante el deslumbramiento de la montaña, captando la armonía de los contrastes, la correspondencia ideal entre el aire legendario de la casona y la estilización cubista del paisaje y del obraje, triangulizada en el cono impecable del volcán [...] Pasmado ante el llano sin límites que se quedó de bruces en un renunciamiento inexorable; ante los potreros geométricos, planísimos —mesas de billar donde vacas forras son las bolas pintas de algún pul inacabable.— (52).

Las representaciones estéticas del futurismo encubren la apreciación de la belleza natural por el asombro estético de la maquinaria, el avance tecnológico y el progreso socioeconómico de las fincas. Presenta una descripción del río y la máquina en un

conjunto y el reflejo del cielo que «antes era sólo de Dios y de los pájaros» y ahora por medio de los «aviadores» la humanidad ha llegado a alcanzarlo:

...en los techos de los ranchos; en las líneas de las casillas de café; en las aguas de los galpones de beneficios y talleres, pasmado ante el vértigo dinámico de las máquinas; la beligerancia de los motores ametrallando el silencio; el zumbido de las Pelton; el arrullo de las poleas; el sobajeo untuoso de las fajas... Todo este concierto de colmenas mecánicas mecido en las jornadas por el bordón del gran río que, después, durante las noches, hinchando el buche en las tinieblas, hace más honda su rapsodia mientras que entre sus espumarajos va deshilachando atónitas lunas y alborotando naufragios de luceros. [...] Todo bajo la cóncava complicidad de la altura que antes era sólo de Dios y de los pájaros y ahora flirtea con los aviadores... (52).

El entorno rural Ortiz lo entiende como una clara fuente de inspiración poética. La narrativa sumerge al poeta en una descripción onírica de su estado inconsciente para alcanzar una comprensión de lo que se encuentra oculto en el lenguaje metafórico del arte. El poeta debía morir simbólicamente, por el roce de la bala, junto a su antigua forma estructurada de percibir el entorno. Es durante el proceso de agonía cuando logra escuchar la música de lo cotidiano, lo rural y la perfección geométrica del entorno natural. La experiencia cercana a la muerte lo acerca a un plano espiritual, divino, creativo y artístico reduce la soberbia del foráneo ciudadano racional y a partir de ese momento Ortiz se perfila como un personaje portador de una sabiduría-poética ancestral. Se construye el ideosema «*estética vanguardista renovadora versus visión tradicional conservadora*».

Las representaciones estéticas surrealistas muestran un conjunto de términos como «polirritmo», «epítome», «sinfonía» y «vibraciones coincidentes» que se alejan de un discurso racional y se acercan a un lenguaje poético para representar una imagen onírica de elementos distintos que confluyen simultáneamente por medio del color, la música y la poesía:

Síntesis magníficas en un ámbito radiante, detonante, animado de polirritmo vital, elemental. Todo enhebrado en un arco de fuerza y de gracia. Epítome del trópico, Bárbara sinfonía de música; color y movimiento; pero, el color, música; el movimiento, también música; todo, música, todas, vibraciones coincidentes por trayectos arcanos hacia un único vértice esencial: poesía... (52).

Fernando es responsable de disparar y herir a Ortiz; además, había expresado con anterioridad su inconformidad ante la conducta de Ortiz: «Bueno; pero decíle a tu amigo, ese señor chato, que se ande con tiento y que mejor baile allá arriba, en la casa, con esas tipas de ustedes» (43). Este evento amenaza la pretensión de Fernando por apropiarse de Margarita y despierta el impulso de apartar violentamente el impedimento para alcanzar el objeto de su deseo. El despertar de la consciencia de Ortiz sucede por un acto violento provocado por los impulsos primitivos de Fernando «—No fue nada. La bala de Fernando lo chamuscó sin herirlo. Sólo el tumbo...» (52).

Ortiz le describe a Luis su «visión maravillosa» sobre un «frenesí de masas que respiran el porvenir», la representación del futuro se describe por medio de la metáfora de «sembrar el sol y sembrarlo entre un himno de máquinas, de ríos y de pájaros...» (52). El acto de sembrar el sol, simbólicamente, remite a un rito de muerte-fertilidad en el que se entierra algo acabado que germinará posteriormente en una nueva vida. El «himno» es un sema que remite el canto, la belleza, el arte y el patriotismo. Un himno de máquinas, ríos y pájaros consiste en un «conjunto armónico» entre la naturaleza y el progreso. Se conforma el ideosema «*vanguardia simbiosis de naturaleza y modernidad versus criollismo disociación de naturaleza y modernidad*». La metáfora de «sembrar el sol» remite a una muerte simbólica del pasado religioso para «cosechar ideales», es decir, nuevos objetivos racionales acordes a la modernidad y la realidad político-económica del progreso:

—Acabo de tener la visión maravillosa. La visión total. Qué cosa estupenda y aún inédita. Qué escenario para teatro futuro, por ejemplo, para un drama de inquietudes vitales, con un frenesí de masas que respiran ya el porvenir y, frente a destinos ilimitados, infinitos, alzan la mano para coger el sol y sembrarlo entre un himno de máquinas, de ríos y de pájaros... Sembrar el sol para cosechas ideales... Trigos quiméricos para levaduras de amor; promesas de fuerza y de esperanza en este laboratorio divino de la bárbara belleza (53).

EL capítulo «Trópico» corresponde a una breve prosa poética muy cercana al estilo de composición estética del *haikai*. Aunque la extensión es mayor al del *haikai* y el *tanka*,

la intención sintética, aglutinadora y totalizadora se representa en el tamaño del texto y la estructura compacta de su representación en medio de la página. Junto a los grabados que acompañan el texto es uno de los únicos capítulos que experimentan con la estructura estética del texto.

Respecto al contenido, se define al trópico como un punto de convergencia entre contradicciones. En este capítulo se identifica el campo morfogenético de opósitos como un ciclo de «creación/destrucción» y «vida/muerte». Los términos asociados a la muerte y la destrucción corresponden a: «ímpetu», «muerte», «arder», «quemarse», «combustión» y «holocausto». El campo semántico sobre la creación y la vida se compone por: «lírica», «amor», «dádiva cósmica» y «supremo». Estos términos se contraponen y convergen entre dos espacios: el cósmico, supremo espiritual y el terrenal «tierra». Surge el ideosema *«trópico purifica versus no-trópico contamina»*.

Se presentan elementos del campo semántico referente a la totalización: «todos tus significados», «yuxtapuestos», «superpuestos» y «oferta-absoluta». El trópico es el espacio totalizador que contiene los opuestos en conflicto y los enfrenta en una transformación natural: «vórtice de pasión», «ansia», «arder» y de la convergencia surge el producto vital y espiritual: «oferta», «purificación» y «espiritualización». De esta forma se resuelve la oposición de «transparencia» y «enigma» entre «vida» y «muerte», por una «ineluctable tercería de la locura con el amor y la muerte» y la necesidad natural de la «destrucción» para la «creación» de nueva vida:

TRÓPICO: ímpetu lírico de la tierra,
ineluctable tercería de la locura con
el amor y la muerte. En la transparencia de
todos tus significados, yuxtapuestos,
superpuestos, se interpreta así tu enigma:
trópico: vórtice de pasión, dádiva cósmica.
Oferta absoluta. Holocausto supremo.
Trópico: ansia; ansia de arder. Ansia de
quemarse: combustión: purificación:
espiritualización (54).

Los capítulos «El velorio», «Centauro» e «Historia» describen la estrecha relación natural en el ciclo de la muerte, el rito, la fiesta, la violencia, el erotismo, la fertilidad y la vida. Desde la teoría bajtiniana se justifican las imágenes carnavalescas de la muerte y la vida, por ejemplo, el «niño muerto» en relación con el rapto del centauro henchido de fertilidad en una vela. Primeramente, se presenta la muerte por medio de una descripción grotesca en uno de los personajes más vulnerables: un niño. La naturaleza se simboliza por medio de la metáfora de «enjambres de mosquitos» como un elemento cómplice que alimenta y acumula la muerte:

Volvió Adela a la finca con el crío moribundo. Regresaba de bajío. Allá donde enjambres de mosquitos hinchan el panal de la muerte en la boca misma de los pantanos. Luis vió expirar al niño en un catre. El vientre, avejigado. El párpado sin gota de sangre. La pelleja lívida, acusando el esqueleto que ya asomaba en los dientes bajo el estirón de los labios. La cabeza desaforada sobre los brazuelos en X, repitiendo esa macabra etiqueta— tibias y calavera— con que se anuncian los venenos (55).

Seguidamente se presenta el rito social. La descripción del cuerpo, la ofrenda de flores silvestres como símbolo de la brevedad de la vida, la indolencia de los familiares y la música grotesca y enferma:

En un rincón, la mesuca ensabanada con el muertecito entre flores silvestres. El ojo abierto y vidriado. Las manos unidas por las palmas sobre la cavación del pecho. Las lágrimas de cuatro velones supliendo el llanto del deudo indolente; y ahilando las flemas del buche, candongo el ronquido, petulante el gargajo, el acordeón se atosiga apostillando con fatua dulzaina el medrama de la muerte (55).

Finaliza el capítulo con la fiesta grotesca en medio de la vela del niño. Se describen algunos elementos característicos del carnaval como la fetidez, el licor, las bromas y la muerte sonriendo. La infancia en el trópico se encuentra estrechamente relacionada a la muerte «Murió como mueren los niños en el Trópico: sin saber que han vivido» (55). Se describe un espacio carnavalesco infernal donde se muestra y convive lo negativo de cada estrato social. Se presenta el ideosema «*colono tramposo versus indio condenado*». La muerte es descrita como una presencia violenta «sonriendo en cada mella de los machetes» y oscura según el imaginario de la tradición cristiana:

La peonada se aprieta y se afloja en un ruedo soturno y hediondo. Rondas de aguardiente. Chanzas obscenas. Zafias chirigotas. Bromas chabacanas. Regüeldos cerriles. La muerte sonriendo en cada mella de los machetes y el ruedo de indiotas y caporales, el ruedo pulgón y tufoso, aspaentado, que comenta los hechizos del brujo. El folletón del espanto. El último escondite del colono fullero y la infame condena del indio matón... (55).

En el capítulo «Centauro» se presenta la figura de Tío Bacho que reúne los atributos de violencia, erotismo y barbarie. La metáfora del centauro representa el hombre-bestia mitológico. Este capítulo en particular potencia el texto cultural del mito sobre la centauromaquia; la lucha contra los lápitas, símbolo del triunfo de la civilización sobre la barbarie. Los centauros, animales de su cintura hacia abajo, ceden ante los impulsos primitivos y deseos reprimidos. En el mito, en la boda de sus familiares, los lápitas, intentan raptar a la novia Hipodamía. Su intención es violar a la novia y a las invitadas de la boda. El capítulo «Centauro» representa la inversión del mito, Tío Bacho, en la vela de su ahijado, siente deseos de poseer a su ahijada Felicia; sin embargo, en esta ocasión, logra su cometido sin resistencia alguna de los presentes, simbolizando el triunfo de la barbarie sobre la civilización o del deseo primitivo sobre la conducta moral. Se forma el ideosema «*deseo versus tabú*» e «*impulso natural versus prohibición social*».

La descripción de Tío Bacho lo relaciona directamente con elementos naturales como sus cualidades económicas y su tono de piel relacionado a los minerales «de plata» y «bronceño»; o sus atributos físicos como «ojo de ardilla» y barba de cabra «pera caprina». Sus atributos lúbricos se definen por los términos «de bragueta», «galante», «gayón» y «ojos de lumbre».

Don Bonifacio Palencia, patrón de *Balamiyá*. Viejo de plata y de bragueta. Las gentes llámanlo *Tío Bacho*. Es alto, fornido, bronceño. Nariz carnosa. Ojo de ardilla y pera caprina, Tiene una leyenda jocosa y galante que le habilitan el plante gayón y los ojos en lumbre. Es padrino del crío muerto— de cuando Adela con su raptor se refugiaron en Balamiyá (59).

Al recibir a la madre del difunto, Tío Bacho «libra la diestra y le palmea el nalgario», seguidamente intenta seducir a Felicia, su ahijada: «—Preciosa, ¿por qué no te venís

conmigo a Balamiyá? Vení a cerrarme los ojos. Ya estoy viejo y necesito una niña que me cuide; pero una niña segura como vos, que sos mi ahijada y que te vi crecer...» (59). El coqueteo con Felicia remite a los intercambios lúdicos del texto cultural de la seducción entre caperucita esquivando las invitaciones del lobo y la bestia, fingiendo enfermedad bajo una falsa apariencia e intentando devorarla. Se potencia el ideosema «*mujer presa versus hombre depredador*».

Cuando despierta el deseo lascivo de Tío Bacho despierta el entorno natural junto a él. El entorno natural se simboliza como un conjunto de elementos que reaccionan ante los impulsos primitivos del deseo. La acción de desatar al potro implica liberar a la bestia interior, a su impulso primitivo:

El viejo queda pensativo. Se incorpora y sale al patio buscando algo. Recatado en la penumbra, patea el potro con el pellón de lana y silla fondona. El viejo lo desata. Aprieta la cincha y pulsa los estribos. —Cantan gallos. El tecolote ulula entre la noche descifrando un agujero. —Don Bonifacio cabalga. Arrienda la montura frente a la puerta del velorio y se despide (59).

Posteriormente procura tener algún tipo de contacto físico con ella: «Quiere abrazarla. La moza hurta el cuerpo en coqueto melindre» y tras realizar el rapto, la única reacción que surge corresponde a la naturaleza con los elementos de la noche y el viento: «Coge a la moza por los sobacos, la alza en vilo y, picando espuelas, arranca a galope con la presa. Se los traga la noche entre un barullo de alarmas que desbarata el viento» (59).

En el capítulo «Historia» culmina la presentación de los elementos de la fertilidad y la vida con una rememoración del origen de la finca Capulín y la familia de Luis, Fernando y Felipe por medio de la historia de su padre, Juan de León. Posee el apellido paterno «de León» que remite el aspecto felino y símbolo extranjero del león español como alegoría zoomorfa de la nación y su monarquía. También se le asocia a su laboriosidad y a su avidez para los negocios con otros atributos animales como «ojillo de ratón» y «avisgado»: «Era dueño del Capulín don Juan de León, criollo aventajado en seso y en

hacienda. Sesenta años. Corpachón erguido y musculoso. El pelo hirsuto ganándole la frente. Bajo el párpado carnoso el ojillo de ratón. El bigote entrecano, caído por las puntas» (62). Es el patriarca criollo de finales de siglo XIX de procedencia humilde que lucha por convertirse en un acaudalado hacendado: «Desde la promiscuidad de la peonada, sorteando humildes menesteres, anduvo medio siglo por esas fincas de occidente haciéndolas de mozo, de arriero, de aserrador y de cantero» (62).

Su relación directa con el entorno natural es de primera mano. Conoce y domina la naturaleza con sus propias fuerzas: «Talando bosques, rajando piedra al son del cortafrío, cargando recuas bajo el látigo del sol y el ramalazo de los chaparrones». Se conforman los ideosemas «*criollo somete el entorno natural versus indígena respeta el entorno natural*» y «*ambición criolla versus desidia indígena*». Se describe su ambición como un proceso de crecimiento personal unido a su impulso de posesión y conquista:

Mientras ahorraba la plata real por real iba acendrado una ambición: comprar un cacho de tierra y sembrarle un cafetal. Era audaz. Oportuno. Avispado. Tenía ojo para los tratos; tenía patrones que lo aupaban, tenía codicia en el alma para medrar y tenía en las manos para empuñar el machete y el azadón. Trabajando de sol a sol, logró comprar un gajo de tierra en las vegas de un río. —El Nahualate de los indios— entre heredades de un pródigo ricacho y tierras baldías. Declaro el baldío. Firmó hipotecas. Añadas de bonanza inflaron su ambición y fue medrando, firme, honesto, parvo. A los sesenta años era dueño de los predios del pródigo ricacho y otras vecindades (62).

Sus pretensiones de conquistador trascienden el campo económico y en doble simbolismo de fertilidad por medio de la conquista de tierras y mujeres siembra cafetales e hijos. Funda un hogar, como todo patriarca, y de este matrimonio, metaforizado como «coyunda», nacen los personajes del conflicto central de la novela; Luis y Fernando: «De la coyunda nacieron Fernando, Luis y Felipe y, entreveradas, dos hermanas fallecidas» (62). Los personajes femeninos de la familia se encuentran anulados por completo. Las hijas fallecidas y la madre, Josefina, se describe bajo la misma fatalidad de todas las mujeres de la novela, con un pasado prominente venido a menos:

Su turbulenta mocedad rodó por esas fincas plantando hijos y cafetos. Sembrando palos y una tropilla de bastardos; pero a la sombra del juzgado y del cura, también plantó el

hogar legítimo casándose con «la niña Josefinita», pariente pobre de un finquero vecino, que pasaba temporadas en el *Guarumo*, Josefina tenía un destello romántico; una histeria de cuño novelesco y una prestancia triste, un dejo fatalista de gente de otro tiempo acomodada y que ha venido a menos (62).

En el capítulo «Venteando presa» se presenta un nuevo conflicto que consiste en la crisis económica, los celos intrafamiliares y la pretensión de la posesión patrimonial. Luis le ofrece a su padre sacarlo de la finca mientras el anciano le expone sus «achaques de salud y de pobreza». Luis lo invita a acompañarlo en la ciudad de Guatemala, porque, según el personaje, en la finca «Faltan elementos y sosiego» (63). Destacan los ideosemas «*posesión de patrimonio versus ausencia de patrimonio*» y «*generación pasada arraigo al territorio versus generación nueva desarraigo al territorio*».

Para el padre no es posible separarse de la tierra que tanto trabajo le costó obtener y desconfía de la administración de sus tres hijos. Fernando es listo, pero problemático, abusa de su fuerza para saciar sus caprichos y no es capaz de controlar sus impulsos. Luis, el hijo más racional, no está capacitado para afrontar los problemas que plantea la administración de un espacio rural y se rige por intereses modernos. El tercer hijo, Felipe se describe como «idiota», «cuerpo sin alma» y un completo desinteresado incapaz de asumir cualquier tipo de responsabilidad: «—Imposible dejar esto ora. Los tiempos son ruines y si uno mismo no ve sus cosas... Sobre todo con Fernando, que es un destorrentado y, con el otro, ni se cuenta. Un cuerpo sin alma. Vive durmiendo» (63). Se muestra el ideosema «*pasado idílico versus presente decadente*».

Luis justifica su desapego con el legado por sus estudios y profesión: «Usted comprende que, en esto, yo no puedo. ayudar... Si estudié carrera es para ejercerla» (63). Padre e hijo desconfían de la conducta de Fernando, es un ser impulsivo y traicionero con su propia familia:

—¿Y qué hago...? Fernando no escarmienta. Vive dando escándalos y siempre en enredos de mujeres. Matándome a disgustos. Ya sabes lo de San Pablo: instigó a Juan, el tonto de tu primo a robarse a la hija del secretario ofreciéndole *Peñazul* para escondite. Al día siguiente de la cosa, le aconsejó asomarse por el pueblo pa que lo vieran y tener lista la coartada. Juan se emborrachó y al volver a *Peñazul*, se halló con

que Fernando, entre labias y amenazas, había volado con la pájara. Total, un lío en que yo, como siempre, fui el pagano, para no verlo en la cárcel (63).

El discurso de don Juan corresponde al de la angustia del padre enfermo que sospecha una tragedia al dejar patrimonio a sus hijos. Como sucede con el texto cultural *El Rey Lear* y muchos otros ejemplos históricos, el patriarca se da cuenta demasiado tarde que se le agota el tiempo para continuar administrando y ninguno de sus hijos se encuentra capacitado para continuar con su legado. Luis sugiere hipotecar o dar la administración a otra persona porque no tiene el mismo apego a la tierra como su padre:

—¿Y si usted pone un administrador?

—No me confío y hay que hacer economías. Café, ganado, panela, nada vale. Si yo pagara réditos, estaría ya en la calle. Vienen también muchos gastos. Tu recibimiento, tu instalación... Precisa vender algo. Un gringo me compra *Peñazul* y tendré que soltarlo...

—¿Y, una hipoteca?

—No me hables de hipoteca. Es como eso que ustedes le llaman cangro. Come y come. Se lo come a uno vivo. ¡Y pensar que en otro tiempo sobrara una cosecha pa salir de apuros...! (63-64).

Se manifiesta la decadencia del proyecto criollo de administración territorial y progreso socioeconómico. Las fincas, como una pequeña empresa, requieren del trabajo conjunto y buen funcionamiento de cada sector implicado. La familia se involucra como fuerza administrativa y obrera. Ante la falta de compromiso, el sistema colapsa, la producción se reduce, los beneficios se pierden y se amenaza la productividad de la finca.

—Prefiero vender algo. *Peñazul* ya que sólo sirve a Fernando, de madriguera... Tú eres joven y sin experiencia en estas cosas. Yo trabajé muchos, muchos años con la plata a rédito y sé lo duro que es vivir con el soponcio de los premios. Siempre con la amenaza de un pleito en que a uno lo dejan hasta sin camisa. Ve el caso de tus primos. Yo, de tutor, seguí el juicio de utilidad. Si no, ¿con qué comían?; pero entonces valía el café, valía todo. En conciencia pensé que la deuda se pagaba. Además, el acreedor era un amigo; pero vendió el crédito. Vino la crisis. Luego, los muchachos no son de provecho ni trabajan la finca. Ora hay que cederla y los sobrinos se me echan encima como si el pisto ni hubiera servido pa darles colegio a sus hermanas y pa que ellos se fueran a aprender a burros al extranjero, porque no saben hacer nada ni sirven para nada... (64)

La desconfianza es el ideosema que se potencia en todo el capítulo. Don Juan personifica los discursos de la tradición e identidad del criollo. Don Juan desconfía de la economía, de sus productos, del extranjero y de sus propios hijos que simbolizan el porvenir del patrimonio. La angustia produce el malestar, la preocupación y la enfermedad. La desconfianza en la familia y la finca se representa en otros ámbitos como las relaciones afectivas entre familiares, relaciones de pareja, amistad y produce acciones desesperadas. Don Juan experimenta una especie de psicosis que lo no le permite tomar las decisiones correctas entre una serie de opósitos: confiar/desconfiar, soltar/sostener, ceder/insistir, propio/ajeno y vender/retener.

La desconfianza se manifiesta en otros ámbitos como ser espiados, acechados, perseguidos, vistos y escuchados.

En esto, la luz de un foco acusa una sombra fugitiva volando por la cal lívida del muro. Pisadas leves y cautelosas que se alejan... Ambos miran unánimes hacia el lado del ruido, en un extremo del corredor.

Don Juan, pregunta alzando el vozarrón:

—¿Quién anda por allí...?

Nadie contesta; pero en el lado opuesto a donde miran se oye el estrépito de alguna cosa derribada como en la premura de una fuga... (64).

En «Motivos» se define el término de «laborista» o «poquitero» como el campesino de una hacienda pequeña. Se le atribuye al pequeño productor ser la fuerza principal que impulsa la nación: «En lengua montaraz se dice laborista al campesino de modesto haber. Quien tiene parva hacienda es laborista o *poquitero*. Este poquitero anónimo es, sin embargo, la razón y un nervio de la patria» (65).

Se describe el personaje de Juan Noguera como un recurso para describir a todo laborista de época. El personaje pertenece a un grupo distinto del colectivo de los indios y de los extranjeros. Es el criollo trabajador que conserva la tradición, las prácticas sociales tradicionales del siglo XIX y no cede ante los cambios asociados la modernidad del siglo XX.

Juan Noguera es laborista. Criollo tozudo y diligente, tiene un cacho de tierra y la cultiva cuarta a cuarta ajustando a sus menesteres sus cultivos en proporción cabal. Ordeña la

vaca y doma el potro. Siembra el maíz, la yuca y el arroz y, si sobra tierra. Se aventura en el café, pero cauto, receloso. Como no abunda en plata ni necesita del Gordon, se aviene al pulperito de palo comprado allá en el pueblo cabecera. Su patio: un pañuelito de cemento cuando no petates para secar el pergamino (65).

El texto describe a Juan Noguera como el prototipo del criollo que encuentra el equilibrio «se aventura [...] pero cauto, receloso». La estabilidad económica se encuentra estrechamente ligada a la estabilidad familiar, cuando se presenta un aumento en la cosecha o en la producción económica de la finca; se refleja en la vitalidad y la fuerza de los hacendarios. Los patronos obtienen su vida de la tierra y enferman cuando hay problemas administrativos; también la tierra enferma con el deterioro de la administración. Esta simbiosis de la fertilidad se extiende al vigor de la libido. Juan Noguera «no abunda en plata ni necesita...», por lo tanto, posee una relación satisfactoria con su esposa y no busca en otras personas saciar el deseo desmedido.

Siempre en junio, por la fiesta del santo patrono, se instala en el pueblo con todo y la costilla. Baila con ella en mitotes y zarabandas y, gentil, la engalana con el collar y los aretes de falsa pedrería y con el chal corinto o verde, tan chillones, como chorreando sangre o clorofila. La compañera, a cambio, apasionada, le da el crío anual y lo ayuda en las faenas como bestia, resignada, heroica, conforme, hasta feliz (65).

La descripción permea algunos interdiscursos en conflicto del sujeto transindividual que presenta el mensaje. Por una parte, se valora de manera positiva la actitud mesurada de Juan Noguera y su esposa; pero se percibe un recelo del verdadero valor de la tradición frente a la modernidad: «aretes de falsa pedrería», «tan chillones como chorreando sangre o clorofila», «como bestia», «heroica», «conforme» «hasta feliz». Juan de León y Juan Noguera comparten el sentimiento de arraigo con la tradición y la tierra: «—Lo primero que vendo— decía don Juan de León a Juan Noguera. —Lo primero que vendo en cuarenta años. Esto se hunde. Juanito. A Luis no le gusta el campo y de los otros, mejor es no hablar» (65). El licenciado Monteros le recomienda «sin convicción» una solución acorde a las nuevas prácticas capitalistas de la modernidad:

«—Don Juan, si no quiere vender, hipoteque algo. Yo le consigo la plata, aunque si como usted dice, aquello no lo explota, es preferible...» (65).

Don Juan de León describe el dolor de la pérdida de la posesión del terreno. Para el criollo lo más doloroso no consiste en el bien material; de sus lamentos se percibe que el verdadero sufrimiento lo produce el recuerdo de toda una vida de trabajo. El sentimiento del criollo hacendario consiste en dominar la naturaleza, trabajar el entorno a su placer, ser una especie de señor feudal que luchó contra los obstáculos y formó una finca productiva con personas que lo respetan, lo necesitan y lo obedecen:

—Si, señor, pero me duele. Todo esto lo hice yo pedazo por pedazo. Lo merqué cuerda por cuerda. Trabajando yo mismo igual que un mozo. Usted no sabe, licenciado, cómo cuadra el trabajo cuando es de uno la tierra y da provecho. Treinta y más años de salir al monte, de salir al monte oscuro todavía. Al canto, el tocomate de agua de masa y el bastimento en hojas de maxán. ¡Y echar el primer taco bajo el palo en que se cuelga la maleta y se apersoga el penco! Allá en *Peñazul* empecé yo con la caña.

Me acuerdo que una noche, la primera, velamos la moliendita. Era un perol que merqué a los húngaros. Dos candiles en los horcones del caidizo que se llovía y nosotros con las camisas tiesas de guarapo, chorreando agua y encandilados por los rayos. Se me quemó el puntero —un maxeño— estaba bien socado y de un resbalón fue a dar hasta el perol. Lo sacamos cocido, humeando como un leño embadurnado de melcocha... Yo me engorré con sus cuatro hijos. Aquí, en el *Capulín* queda uno todavía, Félix Lush. De *Peñazul* saqué el armamento de esta casa. Marillo y conacaste. Esto que es hoy Capulín, eran huatales. De *Peñazul* saqué esta marca —desnuda el antebrazo tatuado por el fuego— un día, sembrando milpas, al quemar la broza, se corrió la llama haciendo la contrarronda y ¡zás! Me agarró la manga... (65-66).

Las anécdotas de don Juan de León corresponden al recuento de las hazañas del héroe. La finca es su epopeya y deshacerse de ella implica perder su legado. Aunque don Juan se siente vencido «Se le opacaba la voz entre una niebla de recuerdos. Se le escurrió un lagrimón en el vasito que apuraba. Era el décimo trago. Por fin se desplomó en la hamaca sin dormir. Pero con los ojos cerrados, saboreando, paladeando su tristeza, mientras esperaba a mister Right, el comprador de *Peñazul*» (66), no cede ante la presión y prefiere continuar hasta las últimas consecuencias para no perder sus posesiones más preciadas; la materialización de sus recuerdos:

Anochecido, entró don Juan al cuarto de Monteros. Brillaba en su cara triste una sonrisa, una sonrisa aviesa, como un filo de sol en un nublado.

—Oiga Lic., ¿lo molesto?

—Absolutamente, don Juan... ¿Y Right, no vino?

—Eso vengo a decirle. No vino por darse rumbo y mientras tanto yo, reflexionando... yo... ya... ya... me arrepentí de vender. Pongámosle un pretexto...

—¿Pretexto para qué?

—Para no hacer el trato. El culpa, por impuntual. No vendo, amigo, se lo hipoteco. No soy tan viejo y puedo todavía... (66).

Respecto a los términos es significativa la nacionalidad del posible comprador de la finca: «un gringo» y su nombre; «míster Right», que se podría traducir como «señor Correcto». Negar la venta del terreno implica un triunfo para el orgullo criollo, se destaca el signo solar «una sonrisa aviesa, como un filo de sol en el nublado»; en el que persiste un eco de guerras perdidas, la tierra perdida del indio contra el conquistador español y posteriormente la del español contra el criollo durante la independencia. Se presentan los ideosemas «*imperialismo norteamericano amenaza versus hacendario centroamericano padece*» y «*dinero versus necesidad*». Ante la nueva amenaza, el criollo teme perder su patrimonio contra la presión y la fuerza del dólar. Aunque el personaje lo concibe como una alegría el narrador augura la tragedia:

Había en su gesto un halo de triunfo. Una decisión heroica le entonaba el vozarrón senil que cojeaba enredándose en la lengua estropajosa mientras le fulguraban los ojillos inyectados de lágrimas y de alcohol. Había sufrido; había meditado, había resuelto. Ahora... Gozaba sin saber si se hundía (66).

En el capítulo «Lo que va» se describe un pasado que podría referirse a «lo que va quedando atrás» y un presente del criollo desarraigado a sus tradiciones y que cede a la modernidad. El capítulo muestra cómo se adapta el criollo al cambio de siglo y el auge de la modernidad. Don Juan representa la resistencia al cambio y a la pérdida de la tradición. Se muestra el ideosema de la incertidumbre del presente «*futuro variación forzada versus pasado permanencia decadente*».

Don Juan de León... Juan Noguera... últimos paradigmas de un mundillo que en los campos se va. Se va con su patriarcalismo de cuño español metido hasta los tuétanos;

respirándolo por todos los poros y calándolo en los cuatro costados del rancho o la casona. Es el criollo hasta tozudo de puro amor a lo nuestro. Eso que tiene olor auténtico a cosa hermana y sencilla y sabor a la tierra; sin escamoteo ni mixtificación (67).

Hay una identificación del narrador con este pasado «amor a lo nuestro», al utilizar el pronombre posesivo «nuestro» identificando su discurso a la identidad criolla guatemalteca. Como lo señala la sociocrítica, estos discursos corresponden a un sujeto transindividual y en el mismo texto converge una serie de discursos en conflicto y oposición, sin embargo, es interesante señalar el énfasis que poseen algunos términos o discursos que potencian las estructuras morfogenéticas del texto.

Seguidamente se presenta un conjunto de estereotipos sobre el consumo o utilidad de objetos debido a su procedencia. El criollo renuncia a consumir productos que no elabora porque entiende que de alguna manera enriquece al extranjero y deja de valorar lo propio.

Es el criollo que sonrío del auto invasor —colado como el chino, por todo el mundo— y, ladino y burlón, palmea la grupa de la mulita que «jala» veinte leguas sin atascarse como el auto. El criollo que deja el whiskey y el cognac por la ollita, primicia del compadre o amigo de allá, en Salcajá. El criollo del tamal dominguero, la «tusita» y la colación del chocolate con la receta de la abuela que lo hacía cuando Carrera para las monjitas y el señor Obispo (67).

La renuncia al uso de maquinaria en las fincas es un acto consiente que posee sus límites y el criollo comprende que debe ceder al uso de tecnología extranjera en beneficio de su producción. Se conforma el ideosema «*resistencia versus anuencia*».

El criollo que, a regañadientes, en su hacienda tolera la audacia mecánica y el espaviento modernistas; la dínamo revoltosa, el motor trepidante; la pelton que expulsa al ruedón de agua y la insolencia del foco eléctrico. Los tolera sin amarlos, porque allá en sus adentros el alma se le queda ilesa, sin picazón de curiosidad, compacta, cerrada, hermética, primitiva (67).

El criollo es consciente de la importancia de aprovechar los recursos naturales del entorno para su beneficio. Disfruta del tiempo de ocio que le permite la tecnología, sin embargo, se resiste a la compra y dependencia de maquinaria producida en el extranjero.

«Tolera» las nuevas prácticas industriales sin entender su funcionamiento, actitud que el narrador califica como «hermética» y «primitiva». Su consuelo yace en la continuidad de las tradiciones culturales criollas como la conducta y los objetos del hogar: «El criollo a quien le gusta tumbarse en el butacón claveteado; sestear en la hamaca de pita; lancha verdi-morada con las anclas aferradas en la apollada vigería; dormir en la camota patriarcal, la camota de caoba con tallas...», otro aspecto que persiste es la amalgama entre lo religioso, católico-español «escapulario»; y lo espiritual indígena «guarachas» en la luz de la candela y fuego «palmatoria de peltre, está el velón», signo remanente de ambas tradiciones el fuego en la tradición indígena y la vela en los ritos eclesiásticos: «y el escapulario colgado de una perilla en la cabecera; apilar la plata en la cómoda rechoncha de buche oloroso a romero o alcanfor y por fin, guardar las guarachas y la bacínica en la mesita “de noche” donde, en la palmatoria de peltre, está el velón para acostarse» (67).

El presente se simboliza por medio de un criollo sumiso ante la modernidad y el «amo extranjero». En este fragmento se distingue claramente el discurso antiimperialista y nacionalista; asimismo, se denuncian prácticas de manipulación industrial de los productos criollos y por medio de la metáfora del injerto que daña la calidad del fruto natural:

Hoy, el alma del tiempo matiza la vida agraria de modernidad. La salpica de industrialismo incipiente y cimarrón. Prospera un tufo cosmopolita. El amo extranjero encaja el injerto y provoca el híbrido brote. A menudo el escúdete injertado no afirma su contacto con el leño del padrón y el brote se esmirria o acidula un fruto lamentable; pero alienta y presume el mestizo «que ha salido» y se atosiga puliendo el barnicillo exótico aunque no digiera el atracón (67).

Al criollo moderno se lo acusa de anhelar lujos innecesarios como el auto en la finca, la cuidadora foránea «*nurse*», que cría a sus hijos desde los preceptos de otras culturas y el administrador extranjero que «suple la inepticia del amo mestizo». El criollo moderno se encuentra pasmado ante los artefactos tecnológicos modernos que lo distraen y emboban perdiendo la conexión con la realidad de su entorno:

Es el finquero que tiene auto y *nurse* para el crío y un administrador alemán que a menudo suple la inepticia del amo mestizo, mientras éste se aburre en la finca y en las noches, moviendo el botoncillo de la radio, invoca a los pájaros de la onda y entonces, la crepitación eléctrica, hinchada de ignotos magnetismos, sobre los campos apabullados de asombro y de tristeza indígena, vuela desparramando el eco ultramarino, la fiebre trasatlántica, la pulsación de exóticas bábeles... en fin, el ansia humana, vacua y amarga en todas partes... (67).

La reflexión culmina con una duda estética ante la estructura mórfica de «ceder/resistir» frente a las facilidades y asombro ante la modernidad o permanecer fiel a los «campos de gracia primitiva» lejos de la contaminación. La duda se presenta como un acogimiento o rechazo al futurismo y la modernidad: «Y así, sobre los campos de gracia primitiva, la vida sofoca su inocencia en las tufaradas de la gasolina que es un aroma de la civilización y suspira el silencio deshilachado por el rabioso taconeo de dínamos y motores; pero ¿no es esto la belleza nueva? (68). Se muestra el ideosema «*naturaleza criolla versus civilización foránea*».

El tercer ciclo de capítulos presenta las historias paralelas del conflicto por la tierra y el patrimonio, junto al conflicto personal de la identidad y la conducta de Luis. Luis niega conscientemente su nexos con la tierra al haberse ido de la finca y querer permanecer en la ciudad de Guatemala; rechaza la tradición de su padre al evadir la administración del patrimonio y sostiene un conflicto personal entre su racionalidad consciente y sus impulsos primitivos de deseo sexual.

Los capítulos «El» y «Ellos» describen a Fernando y a sus seguidores, estos personajes representan los aspectos que Luis desprecia y niega conscientemente, sin embargo, retratan el impulso inconsciente y primitivo que Luis evade. Fernando se describe conductualmente como un ser de rasgos felinos y un «iris veteadado de oro». En este caso particular el oro remite al ansia de conquista, no es un atributo de sabiduría divina; sino un rasgo de un impulso primitivo de desconfianza, ambición y cautela. Estos calificativos se potencian con el atributo felino del animal trampero de «acusada mandíbula», «resbalosa cautela», «rodeo obsesor» y «pupila hipnótica»:

Fernando. Platón agresivo. De la madre el mechón rubio trigueño. ¿De quién la cara redonda de acusada mandíbula; la resbalosa cautela; ese abandono elástico al andar; ese rodeo obsesor antes de abordar; esas cejas unidas por la glabella enfoscando el ojo y esa pupila, esa pupila hipnótica —iris veteadado de oro— en que destella un avatar felino? (69).

Respecto a su apariencia física, Fernando se describe como un vaquero, un gaucho, un ranchero o *cowboy* criollo: «Es ancho. Macizo. Viste con intencionado y rural desaliño. Alicaído el tejano. El calzón recogido en la bota vaquera con cierre de hebillas. Charras de espuelas y, al flanco, en el cincho, colgado el pistolón» (69). La descripción de atributos primitivos y animales asocian y potencian estos rasgos a la construcción de masculinidad y, por contraposición, de feminidad: «Por la camisa siempre abierta hasta el pecho salta enmarañándose la recia pelambre de azafrán. El torso rotundo acusa masculinidad» (69). Se reconstruye el siguiente conjunto de opósitos «*masculino versus femenino*» «*primitivo versus moderno*», «*salvaje versus culto*», «*impulsivo versus mesurado*», «*irracional versus racional*» y «*depredador versus presa*»; reagrupados de la siguiente manera: «*masculino primitivo salvaje impulsivo irracional depredador versus femenino moderno culto mesurado racional presa*».

En el capítulo «Ellos» se presenta una referencia de los rasgos «femeninos» en el hombre, en el caso de la descripción de Óscar, un sobrino de don Juan. Primeramente, se le describe como «mequetrefe zancón y afeminado», es malicioso, desconfiado y se muestra complaciente con Fernando al darle la razón en sus comentarios.

En la estructura interdiscursiva de la obra se perciben como aspectos positivos y atractivos los elementos femeninos en la mujer, se señala como un rasgo despectivo una mujer masculina, como sucede con «la alemana»; en el caso de Óscar, se le atribuye el rasgo de «afeminado» como una referencia a su conducta entrometida «mequetrefe» y a su aspecto físico «zancón». Es importante aclarar que el único personaje femenino que cumple el atributo de «mequetrefe» es Frau Glura cuando se entromete con el paciente moribundo para obtener la piel de serpiente; sin embargo, ese rasgo se le puede atribuir

a su formación cultural de menosprecio a los indios. El aspecto de insignificancia de los personajes femeninos es discutible, si bien las hermanas y la madre de Luis han sido evadidas casi por completo de la narrativa, muchos de los personajes con mayor peso en la historia son femeninos, de hecho, corresponden al «objeto de deseo» que impulsan las acciones del relato: La visión, Margarita, Felicia, Alicia y Pilar. Más que analizar de manera aislada el aspecto sobre «lo femenino» y «lo masculino» es preferible contextualizarlo según su categoría étnica y socioeconómica; dado que no serán lo mismo los atributos que posea un personaje mujer-india, mujer-joven, mujer-extranjera a los que recibirá un hombre-indio, hombre-criollo, hombre-extranjero.

Fernando sospecha de las intenciones de Luis sobre el manejo de la herencia y el patrimonio de las fincas e intenta indagar a través de Bruno sobre las intenciones de su padre: «—Es claro. Si Luis no viene aquí sólo por la fiesta. Siempre trae algo en las entretelas. Viejo, es un lagarto. Ora trajo al cuije, ese abogado negrote, y, ¿a vos, Bruno, pa qué te jalaron?». Posteriormente, Fernando confiesa saber las intenciones de ambos «—¿Ya ves, Oscar? Lo que te dije. Luis al fin nos va a joder. Ora viene con la caulas del recibimiento y quiere que mi papá hipoteque o venda una finca...» (70).

Felipe es descrito como un hombre infantil, tonto: «Montado a cabalgas en un ventanuco, Felipe mira el paisaje. Tiene el aire enajenado; la mueca, imbécil, sellándole una máscara mongólica» (70); y desinteresado: «El imbécil tasca la tagarnina; tira la colilla; escupe por la mella de un colmillo y sonrío sin contestar...» (71).

En el capítulo «El efluvio del monte» sucede el despertar de la segunda manifestación de Luis como hombre-tigre, el *alter ego* de su doble primitivo. Es imprescindible destacar que en la mayoría de las manifestaciones primitivas de los personajes no se encuentran influenciadas por el entorno, más bien, corresponden a un impulso interno de su deseo reprimido que se manifiesta en un desdoblamiento o toma de posesión de su doble irracional y se metaforiza con una respuesta del entorno natural. Por ejemplo: «Sentíase Luis enervado, inquieto; las fibras mordidas de lujuria. Su

abstinencia, exasperada con tantos incentivos; la vida de campo, loca de suntuosidad vital. El clima... los licores; hasta el baile» (72). En la cita anterior, solamente tres términos corresponden a una posible influencia del entorno natural «suntuosidad vital» y «clima»; todos los demás términos refieren elementos sociales como «licores», «baile», «vida de campo» o un impulso personal: «enervado», «inquieto», «fibras mordidas de lujuria» y «abstinencia». Luis intenta saciar sus deseos con actividades sociales consentidas; sin embargo, sus impulsos primitivos estimulan deseos irracionales y un apetito desmedido:

La noche de la fiesta batió su resistencia atacando *blues* con la alemancita de *San Patrocinio* y con Alicia, la morena de *El Pino*. Por Alicia sintió una seducción fulminante de esas que arraigan en los viveros del sexo. Era bella y sobre todo, tenía *sex-appeal*. Luego, tan incitante. Con aquella su manera de resbalar entre los brazos, casi de abandonarse. Aquellos *tics* mal reprimidos de la mano y su olor, aquel olor... Luis era hiperósmico, casi un técnico del olfato y aspiraba temblando aquel aroma de carne, de axila sudada —tenebrosa en la transparencia del vestido— aquel aroma lúbrico mezclado al perfume de moda, ligeramente amargo, para fundirse en un olor nictícalo. Azahar abierto en pleno noche. Olor delirante, olor con gritos y hasta sangre... (72).

La descripción de la cita anterior asocia el placer a un padecimiento: la hiperosmia y los «tics mal reprimidos». En el caso de Luis, los estímulos olfativos funcionan como un detonante de su lujuria. El olfateo de la pareja/presa remite a una conducta primitiva de cortejo/caza. Luis se desdobra en dos manifestaciones Luis-hombre-racional y Tigre-bestia-impulsiva. La lucha entre el impulso y la razón remite a una serie de textos culturales sobre el debate entre civilización y barbarie. Algunos términos destacan y se potencian en un campo semántico asociado a lo corporal del padecimiento, esfuerzo físico o de la caza primitiva para procurar alimento: «olor», «olfato», «aspiraba temblando», «aroma de carne», «axila sudada», «tenebrosa», «amargo», «delirante», «noche», «gritos» y «sangre».

Alicia acude a Luis con el pretexto de obtener atención médica. La atención médica resulta una excusa para curar las necesidades de ambos: resolver conflictos emocionales, deseos sexuales y temores irracionales. La consulta de Luis funciona como

una terapia psicoanalítica que libera la libido de ambos; por una parte, Luis «tumbado en el diván y abrasado de deseo» y Alicia «Ella sonrió con malicia y se desplomó en el diván a tiempo que Luis, pretextando también correr un visillo se asomó a la ventana para fisgar» (72). El coqueteo continúa en una serie de preguntas y respuestas de aparente inocencia con intenciones de embaucar al interlocutor. Se vuelve a presentar la dinámica del lobo feroz disfrazado que pretende cazar a su presa y no ser descubierto. Alicia menciona una serie de síntomas que Luis diagnostica como «neurosis de angustia». La risa en ambos evidencia la emoción del juego y el peligro de ser descubiertos por sus intenciones ilícitas:

—¿Por qué se ríe, doctor, no tengo derecho a enfermarme?

—No dije eso, señora: pero, vamos ¿no hay también alguna causa espiritual?

—No comprendo...

—Usted me dice de aburrirse. Es sencillo. Está solita. Su esposo lejos y el campo aísla y, claro, la soledad... A usted le falta eso, compañía, la charla... en fin, el maridito.

—¿Cree usted, doctor, que es sólo eso?

Y lo miraba aviesa y burlona.

—Puede haber algo más, un síntoma; pero, ese aspecto feliz... ese color... en fin, veremos, aunque siempre hay algo que a los médicos nos previene; pero, ante todo, usted debe distraerse, pasear. Quitarse esas ideas... —sentía idiotas sus frases y se detuvo cuando vibró una risa cristalina en disimulado reto (74).

En medio del juego de consulta-sedución sucede una inversión jerárquica de la relación médico-paciente cuando Luis se afecta de un conjunto de síntomas por la libido: «...estaba tan turbado, tan confuso, con la fiebre...», «sintió helársele la sangre», y «ciego»; Alicia, en cambio, se encarga de atender sus necesidades: «...le aplastó su fiebre contra la boca, le derribó la cabeza en llamas sobre el pecho...» (75). Toda relación pasional de Luis es enfermiza; es incapaz de demostrar amor y su razonamiento procesa el afecto como una amenaza. Siempre intenta ser el cazador y no convertirse en la presa por la desconfianza ante *el otro*. En el momento en que se siente vulnerable renuncia a la posibilidad de la relación como en el caso de Margarita, que reprimió su atracción mediante la prohibición del incesto. En el caso de Alicia, su álter ego primitivo sabotea el encuentro mediante el abuso sexual de otra mujer. La enfermedad de Luis se

manifiesta en su punto crítico en el capítulo «La jungla». Su preparación expone una serie de signos asociados al cortejo y la caza: «Se vistió. Se acicaló. Se miró al espejo y salió furtivo...» (76).

El entorno natural se describe poéticamente desde la estética del arte plástico y la música:

Todo se hundía poco a poco en el bostezo de la noche. Borrábase perfiles Suavizábanse colores. Veía la gracia cromática del bosque empalidecer, confundir sus notas en una mancha gris lechoso, después negra. Un airecillo fresco le pesaba el rostro caldeado a tiempo que, en derredor, arriba, por todos lados, despertaban las cosas con un alma nueva y sonora que se mecía sobre el bordón del río. El bosque naufragando en una borrachera de música. Una sinfonía bárbara y grandiosa. Música cósmica de polirritmo elemental (76).

La percepción artística y quinestésica del bosque estimula la disociación del Luis racional al de su álter ego impulsivo y primitivo.

Oyéndola, sentía el alma escindida, bifurcada, solicitada por dos sentimientos divergentes. Uno que le mecía el oído y le proyectaba en la mente un delirante cine de paisajes y el otro, represado allá en el fondo de la carne, borbotándole en una espuma picante que acendrababa el deseo y le llegaba en orgasmo hasta la piel y en un tumulto de sangre a la cabeza; por instantes dominaba un sentimiento, por instantes otro, el otro: la emoción estética (76).

El despertar primitivo se relaciona por medio de los términos «ancestro», «pánico fervor» y «santuario de la selva» a la tradición ancestral del culto a la naturaleza y la fertilidad. El término «pánico» relaciona el capítulo directamente con el texto cultural del mito de Pan y Syrinx que explica la creación de la flauta de caña «Syrinx» por la metamorfosis de la náyade en cañaveral al intentar huir de los deseos lascivos del dios Pan: «En sus entrañas algún ancestro revivía actualizándole un pánico fervor bajo el santuario de la selva» (76). La selva se describe, a modo de recuento histórico, como un santuario desde la antigüedad hasta un campo de combates y exterminio. Los términos o elementos mórficos de «asechanzas», «combates» y «exterminio» implican la asociación con el proceso de colonización indígena: «Esta selva cuyo abrazo estrangula la vida del

hombre de los trópicos. Esta selva que trasuda venenos, esta selva hinchada de misterio, de asechanzas, de combates, de exterminio» (76). Se establece el ideosema «*selva indígena versus colonizador criollo*».

La selva simboliza un espacio cíclico atemporal de deseo, sufrimiento, locura, muerte y renacimiento. Se presenta la relación entre la muerte y la niñez por medio del recuerdo de su infancia como un renacer de un Luis primitivo y renovado:

Entredevoramiento continuo. Cataclismo perpetuo. La selva que despierta de nuevo a la anohecida y canta, brama, llora, suspira y se emborracha de locura y de muerte. La selva que él abandonó de niño por los libros y ahora oía, sentía junto a sí, sobre sí, conteniéndolo, abrazándolo, fundiéndolo en ella, aniquilándolo (76).

Las descripciones de la fauna son percepciones fragmentadas de sonidos, destellos y movimientos. Las sensaciones se aproximan a un campo semántico de lo desagradable y lo aterrador, por ejemplo: «estridencia», «aullidos», «pegajosos», «Súbitos desgarres», «fugas cautelosas», «roces», «jadeos», «sofocos», «grito», «mordida» y «devorada». En su conjunto, estas sensaciones despiertan un estado de alerta ante el peligro constante de convertirse en presa de otro ser: «Oía. Oía. Eran rumores de estridencia metálica. Elitros que zumbaban. Aullidos, ululatos desovillándose en el aire. Vuelos pegajosos. Súbitos desgarres. Fugas cautelosas. Parpadeos fosfóricos. Roces sutiles. Jadeos, suspiros, sofocos y de repente, el grito de la presa atrapada, mordida, devorada» (76).

Se describe, pues, un estado de alteración sensorial. Al igual que la hiperosmia; los estímulos sensoriales, sonoros y visuales despiertan conductas psicóticas en Luis. Los términos remiten a un miedo inconsciente a lo salvaje del ser civilizado «se sentía presa de un ofertorio». La luz, elemento de protección en medio de la incertidumbre y la oscuridad se describe transformada: «la luz verdosa rodaba en círculo»; no es una luz normal, su color, forma y acción «calando los troncos y las ramas» sugiere una asimilación de atributos animales, de la misma forma, los atributos de la amenaza imaginaria «acecho», «viscoso», «reptante», «dentellada felina» y «zarpazo» corresponden a características felinas y ofídicas:

El mismo en aquel instante, se sentía presa de un ofertorio vago, anónimo y absurdo. Temblando abría furtivamente la luz de su linterna sintiendo, adivinando la inminencia, la proximidad del acecho, del peligro. Esperaba la presión reptante que le subiera por las piernas... esperaba en la piel el contacto viscoso, la dentellada felina, el zarpazo fatal y oprimía de nuevo el botón de la linterna. La luz verdosa rodaba en círculo sobre el eje de su brazo, calando los troncos y las ramas... buscando algo en el suelo (76).

La serpiente y el tigre son dos animales cargados de signos utilizados reiteradamente en las metáforas de la novela. La serpiente corresponde a elementos de renovación, el movimiento cíclico del tiempo, la vida y la muerte. El tigre es fuerza, vigor y poder; se asocia directamente con el impulso primitivo e irracional de la libido.

Luis se expone a la situación de vulnerabilidad por saciar el deseo sexual de poseer a Alicia, «Le asaltaba una confianza efímera y al instante le moría el deseo imperioso, agudo hasta el orgasmo. ¡Y Alicia no venía..!»; sin embargo, él mismo sabotea el encuentro con un acto inesperado e irracional. El clímax del desdoblamiento de Luis en «el tigre» sucede con la aparición de una india en el lugar. El tigre actúa por instinto primitivo, no se presenta una explicación racional para el comportamiento agresivo más que el impulso primitivo de la caza y la posesión de la presa. La situación se invierte de un momento a otro, inicialmente Luis se siente presa vulnerable en medio de la jungla y ante la aparición de un ser vulnerable se desdobra en el tigre que ataca a su presa.

El miedo a todo... a nada, le sembraba en el sitio y luego una ansiedad hasta la angustia le impedía a moverse, a saltar de este sitio. De pronto, por la vereda del río apareció un coágulo de sombra. Se palpó el revólver tras la tela del bolsillo y esperó. Entre el chichisbeo del ramaje la sombra avanzaba hacia él. La sintió cerca y la enfocó con la linterna. Era una india alta, silenciosa, fantasmal (77).

La narración abandona súbitamente los sentimientos y pensamientos de Luis y salta al impacto que recibe la india desde la percepción de la víctima. Este corte en la narración funciona como un recurso cinematográfico que oculta al monstruo en la escena de terror, únicamente muestra la reacción de la víctima, el pánico en su rostro y permite un despliegue imaginativo del receptor del mensaje:

Al golpe de la luz se recobró en espeto convulso que le derribó algo en la cabeza. Algo se estrelló en el suelo con un ruido seco y blando chapoteo. La tinaja. En el rayo fugaz vio la máscara de la india crispada de sorpresa. Oyó trabársele el nudo de un grito en la garganta y... no hubo tiempo de más (77).

Se omite el proceso de transición entre Luis y el tigre, no se presenta un pensamiento, una palabra o una emoción. Todo es confusión; el mismo depredador no distingue entre el placer o el dolor, entre su propia sangre o la de su víctima. La transformación de Luis no constituye una alteración física, sino un estado mental y una serie de rasgos conductuales. Por la descripción de los acontecimientos Luis se comporta como una persona con un desorden de personalidad múltiple o trastorno de identidad disociativo.

Le saltó encima, como la pantera en acecho sobre la presa. La tumbó. Hubo un sofoco grotesco. Un desgarrar de telas. Un jadeo epiléptico y así, sin una palabra, la boca contra la boca para apagar todo posible grito, la poseyó. Un tajo de locura le hendía la conciencia a tiempo que un reguero de miel tibia le resbalaba por los nervios y no discernía si era el placer que le licuaba los huesos o era su sangre, su propia sangre que manaba de un machetazo que él no sintió de un escopetazo que él no oyó... (77).

Una vez cometido el asalto y saciada la sed se restaura el orden, se reincorpora la racionalidad y Luis intenta reconstruir los acontecimientos. Regresa el temor y se vuelven a potenciar dos elementos el de la víbora «buscaba a tientas [...] un posible colmillazo de alimaña... de víbora tal vez» y el signo de la tinaja. La tinaja que se rompe contiene el agua, signo de fertilidad asociado desde la antigüedad a la vida. La tinaja en este caso particular posee la referencia corporal de la cabeza. Luis duda, en la confusión de sus recuerdos si fue sangre o agua, tinaja o cabeza; hasta que encuentra las evidencias:

Después, ya lúcido, se sintió sentado en el suelo. Una impresión de humedad y aspereza le impulsó a buscar la linterna en los bolsillos. No la tenía. Tampoco tenía fósforos. Buscaba a tientas en la sombra crispado en el espanto de un posible colmillazo de alimaña... de víbora tal vez. Palpando en el suelo sintió el cilindro de la linterna. Alumbró el sitio y vio que estaba sobre un cuajaron de tierra negra y mojada. Salpicado de trocitos mates: El agua de la tinaja y el cacharro en fragmentos (77).

La descripción del abuso consiste también en una referencia histórica a la colonización. El cazador se apropia del cuerpo. Como se ha definido anteriormente, el cuerpo, y específicamente el cuerpo femenino, se representa por medio de metáforas naturales de la flora y la fauna. Esta imagen de la tinaja rota se potenciará con la petición de Pilar en el capítulo «La huella». La luz natural o artificial, pertenece a un signo asociado al llamado de la razón, la religión y la moral. Elementos como el sol, el fuego, la linterna, los faros del carro y las velas despiertan un llamado a la conducta civilizada y ahuyenta los impulsos primitivos del deseo. Se conforma el ideosema «*luz/claridad versus oscuridad/confusión*».

Avanzó por la maleza hacia la casa y en esto oyó un mugido de un claxon. ¡Ella! La luz de los faros cortaban la sábana de sombra con dos chorros de luz que se doblaba en los troncos. El fugitivo se apabulló entre las gambas de una ceiba, miserable, medroso, como una alimaña que se escamotea al cazador. Avizó el camino y vio los faros inmóviles en el sitio... ¿Dónde había tumbado a la india? El auto se esbozaba entre la penumbra lechosa. ¡Si Alicia viera la mancha negra y los cacharros! No. Nada. ¿Cómo iba a colegir? (77).

La descripción de la luz y huida entre los árboles recuerda el relato bíblico de la vergüenza por el pecado original. Luis teme ser visto y que se descubra su acto vergonzoso. La imagen se potencia con la atribución de metáforas relacionadas a la serpiente como símbolo del pecado y el engaño.

Sentía un espanto pueril desleído en ridículo. ¿Y si Alicia había pasado y lo viera allí tumbado, enajenado? Se recobró con elasticidad rabiosa, y se escondió entre un matorral palpándose el cuerpo. ¡Qué facha tendría con la camisa rota y las faldas de fuera! Se sintió tierra en los codos y en las rodillas. La vergüenza le subió en una onda caldeándole la cara (77).

Después del asalto, Luis intenta reconstruir la lógica de los acontecimientos; sin embargo, no le es preciso recabar toda la información. Luis deja de percibir el transcurso normal del tiempo durante el lapsus y los objetos modernos, como el reloj, no funcionan en estas circunstancias de temporalidad primitiva: «¿Y, Alicia? ¿Ya había pasado? ¿Habían transcurrido años o minutos? Percibió una laguna en su mente. Consultó el reloj.

El vidrio hecho trizas había quebrado las agujas» (77). El paso de tiempo, como se distingue más adelante en el capítulo «Acoso», es distinto. Bajo la amenaza, se prolonga y se reduce en el acecho. El acto de racionalizar los acontecimientos conlleva la consciencia moral y la incorporación de las normas sociales contra la liberación del deseo irracional. Este conflicto interno entre Luis y el tigre acarrea el arrepentimiento y los temores irracionales de ser descubierto:

Y se torturaba la mente queriendo identificar el sitio de su ruin aventura, mientras el claxon mugía nuevamente, mugía con intermitencias, llamándolo a él. Temió que el carro virase hacia el camino de su casa para buscarlo. Entonces pasaría a dos metros y, en el temor, aplastándose, hociendo la tierra, se hizo elástico y flexible como una culebra y se arrastró hacia otra gamba que hacía contrafuerte al tronco del lado opuesto del camino. Nuevamente mugió el claxon. Un minuto después avanzó el auto, pero recto, hacia *El Pino*... (77-78).

Luis, serpiente, investido de los atributos engañosos y el temor de ser juzgado huye de la escena e intenta disfrazar las evidencias que podrían inculparlo. La serpiente, míticamente designa a un ser racional y astuto. En este caso, la razón y la astucia se emplean para encubrir sus faltas: «Cuando llegó a casa, todos estaban a la mesa. Pasó furtivo y cerró tras de sí la puerta de su cuarto. Se desnudó y se metió en el baño, antes mirándose al espejo» (78).

El reflejo y la mirada en el espejo es la confrontación con su doble. Luis, bajo la influencia del álgter ego de la serpiente racional intenta limpiar la culpa y los rastros de las huellas del tigre.

¡Desastroso! La cara congestionada; inyectados los ojos; la greña sobre la frente y dedazos de lodo en las mejillas. Le escocía un raspón en la barba. La camisa era un pingo sucio. Sentía asco de si mismo. De todo. En aquel instante odiaba a todo el mundo, a las mujeres. Odiaba a la hembra. La tristeza de la carne alentaba una repulsión en sus entrañas. Mientras se apabullaba bajo el chiflón de la ducha, deseaba otra ducha interna. Un chorro de agua o de fuego que lo limpiara por dentro. Recordó el lance. Reconstruyó la escena anterior. Se sentía grotesco, ridículo. ¡Si Alicia supiera! ¡Si lo hubiese visto! Luego pensó en el embarazo su situación, en la grosería de su actitud sin una excusa. En dos líneas la garrapateó torpemente y mandó a Tisiquín con un billete al *Pino* (78).

Es significativo que el arrepentimiento que se describe en este fragmento no corresponde a un estado de consciencia moral; es apenas un arrepentimiento de no haber saciado su deseo con Alicia. Luis no se arrepiente del daño hecho a la india de la tinaja, se arrepiente de no haber sido lo suficientemente astuto como para poseer a Alicia.

Defraudado. Mañana llegaría el marido y ¡adiós aventura!... Y, esta noche, malograda. ¡Y la única! A menos que... Pero ¿y Alicia?... A estas horas de fijo irritada, despechada, y a lo mejor desquitándose... refocilándose con alguno... acaso con el mismo chofer.

Tuvo impulso de vestirse de nuevo, montar y colarse en el *Pino* a pesar de su aplanamiento... Era absurdo. Vio la hora ¡Casi media noche! El acto era impropio y grosero, así de primeras, sin confianza... Mordido de rabia, de despecho, de celos se tragó dos sellos de adalina y se acostó mimando un consuelo: mañana a primera hora se colaría en el *Pino*. (79).

Luis no ha dejado de ser primitivo; aún se encuentra bajo el signo de la serpiente y su conducta con Tisiquín presenta a un personaje grosero que no se había mostrado de esa manera con ningún otro personaje hasta ese momento específico de desesperación: «Pero, ¡animal! ¿A quién le diste la carta? ¿Qué te han dicho?... ¿Está la señora? [...]Bestia. Te debía estrellar. ¡Lárgate de aquí!» (78-79).

En el capítulo «El vértigo» se describe la relación clandestina entre Luis y Alicia.

La descripción de la casa de Alicia corresponde a una casa lujosa y burguesa en medio de la sencillez rural que el narrador califica despectivamente: «Coqueta aquella casa del Pino y, hubiera sido elegante sin el grito rabioso de la pintura y el recargo de adorno. Lujo barroco y extravagante, mal avenido a la sencillez de la vida agreste» (80). La representación de Alicia recuerda las descripciones de una estética modernista con objetos de regiones lejanas como su vestimenta con un «batín japonés» hasta los elementos atemporales como los adornos barrocos de su hogar: «Alicia lo recibió en un gabinetito claro, lleno de cuadros, de perifollos, de cojines abullonados. Enfrente, el dormitorio con la gran cama de metal bronceño recatando su oferta en la penumbra» (80).

Los adornos y el «lujo» se contraponen a los elementos básicos de la «sencillez de la vida agreste». El discurso estético de la novela prioriza la fascinación por la estética natural criolla y menosprecia los elementos foráneos sin utilidad. Sin embargo, el personaje, Luis, parece preferir la oferta de Alicia asociada a la clase burguesa que a la sencillez de Margarita.

En la dinámica de la relación entre Luis y Alicia se potencia la estructura discursiva de que todo deseo afectivo implica una afección posesiva y la representación de la mujer como un objeto de consumo: «Se sintió enrojecer y su cabeza rodó a esconderse entre las frutas de los senos de ella» (81). Aunque Luis conoce la situación matrimonial de Alicia siente celos de que ella pueda ser poseída por otros hombres. Alicia se representa como una «gatita sobona», es decir, se le atribuyen rasgos felinos que corresponden, como sucede con el tigre, al impulso del deseo primitivo e irracional. Alicia renuncia a la prohibición del pecado del adulterio y a las normas sociales, legales y morales del matrimonio.

En el espasmo de ella canceló la sospecha que lo obsedía desde la noche anterior. No ha dormido con el chofer —pensaba— No ha dormido con nadie... No estaría ardiendo así... Gatita sobona sabia en la caricia... su experta precisión, su eficacia sutil para omitir al viaje erótico esas curvas inútiles y llegar al final eterno, al torbellino sin fondo en el ápice del segundo en que culmina la sensación... (80).

Simbólicamente, el encuentro amoroso hace referencia a la mixtura entre elementos religiosos y naturales: «rumor de espuma», «gloria de carne», «selva formidable» y «nupcias». Por otra parte, los términos utilizados remiten a un campo semántico de sufrimiento, violencia y enfermedad:

Y resbaló por los hombros el batín japonés. Dedos convulsos y premiosos saltaban broches... desceñían nudos... estrujaban la combinación... Cayeron sedas pulcras con un rumor de espuma. Surgió una gloria de carne morena acibillada de lunarcitos y crujió el resorte del lecho bajo el espasmo de dos fiebres que se funden, de dos bastezuelas que se refriegan y se muerden insatisfechas. Allí, allí mismo, a dos pasos de la selva formidable donde, a cada instante, es también la nupcia rabiosa de los seres y de los elementos (80).

El deseo de Luis es insaciable desea a Alicia, aunque se encuentre casada, una vez que logra obtener su consentimiento y tienen relaciones, desea indagar sobre su intimidad matrimonial y cuando Alicia le responde que adora a su marido, Luis se siente incómodo con la situación y piensa en Margarita. El deseo final de Luis consiste en la dominación, en la demarcación territorial; desea expandir su dominio en todos los ámbitos. Alicia le reprocha a Luis su falta de comprensión y al negar la posibilidad de que las mujeres puedan sentir el mismo deseo instintivo hacia el placer sexual:

—Parece mentira. ¡Hasta tú, que eres médico! Pero, los hombres ¿no comprenden? ¿Ustedes no piensan también en nosotras? Que en tanto tiempo no es posible... que a veces...

Y la humedad de los ojos le apagó la voz.

Luis quedó aplanado, humillado por la turbia, por la inmensa melancolía de la vida, pensando en Margarita, sin saber por qué (81).

En «La oferta vana» se describe la depresión de Margarita por su amor no correspondido y el dolor que le produce conocer el amorío entre Luis y Alicia. Luis observa a Margarita con pretensiones de poseerla; sin embargo, las referencias naturales aluden a una falta de madurez que requiere de su espera:

Estaba a la puerta de su rancho con esa gracia erecta de los tallos a la amanecida. Los brazos, en lira; las manos enlazadas tras de la nuca; hundidos los riñones y el pecho erguido, llenando una curva de gracia frutal y erótica y —casi saltando del escote, señalados en la tela de la camisa— los senos, duros y redonditos. Frutas en agraz. Guanábanas —pensó Luis— guanábanas bebiendo sol para madurarse (82).

Margarita se compara a una niña que no puede obtener su golosina y a un pájaro fiel: «Cuando él pasó, la mirada de Margarita fue la misma de los niños hacia la golosina inaccesible y esa mirada se fue tras él hasta una vuelta del camino como un pájaro, uno de esos pájaros que en las montañas de los trópicos siguen fieles y mudos, a los caminantes» (82). Su angustia se encuentra estrechamente relacionada al tiempo. Se encuentra atrapada en una situación que es incapaz de resolver. Margarita no puede salir de la finca ni trabajar en cualquier casa porque corre el riesgo de ser abusada, su belleza y su juventud se convierten en sus más grandes problemas. Margarita se simboliza como

un «pájaro» o un «tejoncito», las dos metáforas simbolizan elementos de vulnerabilidad, son presas del encierro con deseos de libertad. Se refuerza el ideosema «*mujer presa prisionera versus hombre depredador celador*».

Entonces se tendía en la cama a soñar sin dormir porque ya no podía. Contaba las horas y las sentía caer desde la torrecita del reloj; hasta el camino, desnudas, ateridas, abandonadas como ella. Sentía las sábanas llenas de alfileres, unos alfileres que no le sangraban sólo la piel sino las mismas entrañas... Y así hasta la madrugada, cuando el canto del primer gallo es una puñalada en el pecho de la aurora. También a ella le cortaba el insomnio este puñal y, era otra vez el mismo galope que volvía del Pino. No sólo la tierra temblaba en cada brote. A ella le temblaban las raíces mismas del alma sintiendo este galope tan desolado, tan amargo como suenan las primeras paletadas de tierra sobre las mortajas en los camposantos... (82).

En el capítulo «Acoso» se presenta el acecho de Fernando en su comportamiento primitivo como un merodeador de la casa donde se encuentra Margarita. La actitud de Margarita se describe como la de una presa horrorizada que al último momento decide tomar la decisión de defenderse. Margarita descuida su seguridad por la desesperación de no ser correspondida por Luis y conocer la aventura que él tiene con Alicia: «Decidió quedarse en una mórbida fruición de su tristeza Paladeando su desamparo. Llorando su querer y no poder; llorando su vidilla anónima; su quimera rota como la hilacha de humo que salía del techo de su rancho (83). Se destaca «su querer y no poder» como la imposibilidad de Margarita por cambiar su situación; ella no puede crecer súbitamente y en las condiciones que ofrece el contexto, no puede mejorar su realidad socioeconómica sin arriesgar su castidad. Margarita sufre por no tener las circunstancias que goza Alicia para seducir a Luis. La castidad es el bien mayor que posee Margarita como objeto de deseo; sin embargo, este aspecto también atrae la obsesión de Fernando, que constituye su mayor peligro: «Margarita ya conocía esta emoción. Ya había sentido otra vez en sus vértebras esa trepidación del espanto cuando, una tarde, allá en los cafetales la seguía una sombra tronchando, derribando matas...» (83).

Las estructuras mórficas referentes a la doxa religiosa relacionan al personaje de Margarita con un amparo religioso. Margarita sufre y protege estoicamente su castidad.

Su imagen remite a la virgen María, las monjas religiosas y las sacerdotisas antiguas por el término «medusada» que se analizará ampliamente más adelante: «Allí se encerró temprano. Puso la vela en el altarete donde la virgen, coronada de rosas, flotaba sobre un vellón de tarlatana. Aseguró la tranca de la puerta y se dispuso a dormir» (83).

Hay dos aspectos fundamentales en el capítulo que corresponden al sonido y la visibilidad, asimismo, se presenta una alusión a los textos culturales fantásticos donde un ser indefenso se resguarda para no ser devorado por un depredador, generalmente representado por un lobo. El siguiente fragmento potencia algunos elementos expuestos en capítulos anteriores como la angustia por la percepción temporal de Margarita, el estímulo sonoro como el anuncio de un peligro, la culebra como un elemento instintivo de deseo primitivo correlacionado a la astucia y el movimiento circular, elemento estructural cíclico de una situación repetitiva y laberíntica por la acción de Fernando de rondar alrededor del rancho:

De pronto se sintió sacudida por algo confuso aún, allá en el limbo de la subconsciencia. En un instante o un siglo en que ya no dormía ni estaba aún despierta, oyó algo, algo sordo, indefinible, algo que andaba cerca... en derredor. ¿Lo oyó? ¿Lo soñó?... Lo intuyó más bien y sintió también esa presión, esa punzada de la angustia, como el colmillazo de una culebra que se le enrosca al pecho... Era el ritmo de unos pasos. Crujía la hojarasca bajo la cautela de las pisadas. Algo, alguien rondaba en derredor del rancho. Recobró la lucidez en un sobresalto mientras el corazón le batía el pecho con rabia de saltar (83).

Seguidamente se presenta el texto cultural del asecho del lobo. Todos los elementos del salto de la cama, la tranca de la puerta, el agujero de la tabla y el reconocimiento de la voz ante la contraseña de entrada remiten al lobo feroz que desea ingresar para devorar a su presa. Los intentos de ingreso o de contacto con la víctima por medio de ver a través del agujero de la madera, o las acciones de lamer, sobar y pulsar la puerta hasta hacer crujir «los leños del marco» son una ampliación del intento de ultraje corporal por medio de la metáfora de la puerta cerrada como castidad de Margarita. Se reitera una vez más el ideosema «*mujer presa versus hombre depredador*». El atrincheramiento y la resistencia dentro del hogar, recuerda al relato de *Los tres cerditos y el lobo*. Elementos

como la mención a la cama, el engaño y el disfraz, que en este caso corresponde a fingir la voz del otro lado de la puerta, remite directamente al cuento de *Caperucita y el lobo*.

En cualquiera de los dos casos el lobo pretende devorar a la víctima que se resiste. El lobo no conoce la contraseña adecuada porque no es bienvenido y no posee los atributos correctos para ingresar.

Saltó de la cama y, por instinto, puso ambas manos sobre la tranca de la puerta. En la madera vio el agujero de un nudo que había saltado de la tabla. Por instantes el agujero era claro, por instantes oscuro... se tapaba... por él pasaba una sombra... Luego sintió que algo lamía, sobaba la madera... pulsaban la puerta... A la presión crujieron los leños del marco. Esponjada de miedo, gritó:

—¿Es Ud., señor Bruno?

Hubo un instante de silencio. Luego, una voz, forzando un acento ronco, coja en el falsete, respondió.

—Si yo soy, abríme...

No. No era la voz del Señor Bruno. Al instante lo adivinó, sintió quién era... supo quién era... Tenía una aguja en cada poro (83).

En cuanto a la representación de Margarita como presa se acude a la metáfora de la animalización en donde Margarita se compara con el recuerdo de un tejón:

En un boqueo de la conciencia, comparando su situación de este instante, recordó, vio otra vez en el vértigo de su memoria aquel tejoncito ladrón que atrapara Bruno una noche en el gallinero... Lo mismo que el tejoncito, ella se apabullaba, se escurría, sentía derretirse temblando en el acoso. ¡Igual que el tejoncito cuando colgaba los ojos del machete alzado ya sobre su hociquillo! Calculó la resistencia de la puerta. Vió la tranca endeble. Se sintió perdida. «Ora será»,... «ora será»... —repetía y, esta idea la galvanizó (83-84).

En otras ocasiones se ha representado como un tallo, una flor o un pajarillo; de la representación del tejón a su reacción desesperada de armarse se presenta un cambio significativo de un instinto violento que surge como estrategia de conservación de la vida, «galvanizada», eléctrica, cubierta de metal, armada y lista para defenderse:

Entonces, algún toque de lobo le embrujó la sangre. Maquinalmente también puso el cañón del arma por la boca en el agujero. Cerró los ojos para el disparo y tiró... tiró, ciega, con rabia, esperando la detonación... No hubo ningún estampido. ¡Era increíble, imposible! Aquí vió que, en su tribulación, no tiraba del gatillo sino del arco del guardamonte al mismo tiempo que oyó un deslizamiento contra las tablas de la puerta... luego, contra la pared y luego, saltos alejándose lateralmente. Retiró el arma. Vió el agujero: ¡ya estaba claro! Con la lechosa claridad de fuera. El agujero era un ojo sin pupila. Por él, sin duda, habían espiado su defensa. ¡Se sentía salvada! (84).

La transformación de Margarita en una mujer poderosa capaz de enfrentarse a su perpetrador se simboliza por la acción de armarse con la escopeta, como símbolo del cazador del lobo: «Sin sentir cómo, sin reflexión, se vio de nuevo ante la puerta con la escopeta en las manos y esperó... medusada; pero ágil, presta a saltar, ya resuelto, sangrienta... » (84). El atributo de «medusada» activa una serie de atributos de otro texto cultural, esta serie de significados se asocian al texto por medio del origen del personaje mítico de Medusa como una sacerdotisa del templo de Atenea que tras haber sido violada sufre el castigo de su transformación. En esta referencia se potencia el elemento de la mirada y el ojo. Por medio de la mirada Medusa petrifica a sus víctimas, es la virgen abusada que adquirió poderes sobrenaturales. En el caso de Margarita, la escopeta en la mirilla repele la tentativa de violación de Fernando. El último atributo de transformación de Margarita consiste en el de loba «Entonces, algún toque de lobo le embrujó la sangre» (84). Este término asigna las cualidades de la ferocidad que despierta en Margarita al intentar defenderse de forma instintiva anteponiendo sus propios deseos, salvaguardar su vida, antes de la seguridad de los demás o las consecuencias de sus actos. Además, se presenta una referencia al «embrujo» como un signo de fortaleza mágica femenina y poder sobrenatural asociado al conocimiento y la emancipación. Se forma el ideosema *«animalización defensiva femenina positiva versus animalización ofensiva masculina negativa»*.

El llamado de la campana es un factor asociado al recordatorio de los discursos eclesiásticos y la doctrina cristiana. La campana está asociada a la luz que ahuyenta la conducta perversa. Cada campanada es un recordatorio del amanecer y de la llegada de la luz que expone las conductas pecaminosas.

Entonces, sonó una campanada. Era el reloj de la iglesia; pero el reloj daba los cuartos y se escurrieron muchos siglos entre cada campanada, entre las cuatro débiles campanadas de los cuartos y la primera campanada recia de la hora, luego, otra campanada... dos.. ¡Las dos de la madrugada! Quedaba temblando el bronce y la vibración se le dilatava a ella en la carne erizada y en el alma con amarga resonancia,

con eco de abandono y desesperanza. Como si toda su carne fuera de pronto a romperse en llanto, a estallar en sollozos. Aún no amanecía... (84).

El amanecer corresponde al restablecimiento del orden de la civilización y a las conductas correctas que salvaguardan los códigos de convivencia social. Se potencian elementos semióticos como «*oscuridad instinto miedo negativo versus luz razón seguridad positivo*». La campana «de la iglesia» representa el llamado a la obediencia de la religión y el llamado al trabajo:

Ya no sintió nada... hasta que un sonoro tumulto la despertó. Allí a dos pasos, sobre el tejado del beneficio, la campana, la gran campana de la finca, pájaro del tiempo, pregonera del aire, tutriz de las faenas; la campana, obrera y capitana, cantaba a volteo gozoso desbaratando el sueño de la peonada. Amanecía (84).

En «La huella» se muestra la temática del abuso sexual desde la perspectiva de la víctima. El discurso gira alrededor de la aceptación de la práctica abortiva en el caso de abuso sexual. En cuanto a la descripción del personaje, Pilar de Osegueda representa a la mujer astuta, fuerte, habilidosa en la administración de la finca y recatada en su comportamiento: «Doña Pilar de Osegueda. La viuda del *Guapinol*. Luis modeló en el yeso de la memoria una silueta de mujer. Era una cuarentona opulenta en cuyo maduro esplendor se mellaba el filo de los años. Robusta plénitud de hembra brava» (85). Se le atribuyen como rasgos varoniles la atención de la finca, la autoridad y el manejo de las armas:

Era voz en la zona que doña Pilar atendía más que al marido a los menesteres de la finca. Se comentaba su energía, su eficacia varonil en los achaques campesinos y corría una anécdota. Se contaba que un día doña Pilar con un chicote y un pistolón en las manos, contuvo algún motín de sus mozos (85).

Se describe una conducta amable, esquiva y educada de su familia. Las figuras masculinas ausentes; su hijo por motivos de estudio y su marido fallecido. Se contrapone su conducta honesta, sincera y cordial al de otras mujeres «fisgonas» y falsas practicantes de los dogmas religiosos:

En el poblacho se les tildaba de orgullosos y dos o tres viejas de esas beatas y fisgonas que hay en todas partes, a pretexto de juntas piadosas y cofradías, se atrevieron a abordar a «esa gente orgullosa», particularmente a la señora, en solicitud de limosna o requiriendo su concurso y presencia en la fiesta titular o en otras solemnidades religiosas. La dama las recibía con llaneza y cordialidad y contribuía con munificencia dando siempre una suma que excedía lo esperado, especialmente si era asunto de índole benéfica; pero excusando al mismo tiempo su presencia a pretexto de alguna ocupación o de un achaque de salud y agregando que en la capilla de su finca rezábale al Dios mismo venerado en la parroquia del pueblo (85-86).

Aquí se expone la crítica a la falsa práctica de los valores espirituales detrás del discurso eclesiástico, Pilar sigue los mandatos morales; sin embargo, no comparte los rituales religiosos con el resto de la comunidad, se aísla de la hipocresía social y se encierra en su finca. No asiste a la iglesia local, prefiere la «capilla de su finca» y su marido es sepultado en sus propios terrenos y no en un camposanto de la iglesia: «Se le enterró en la propia finca y desde entonces la mujer se aisló más [...] Así, fomentó la dama misma su leyenda de orgullo y soledad que la nimbada con un halo exótico y hostil» (86). El cuestionamiento de las normas sociales y eclesiásticas se potenciará con la exposición de los argumentos sobre el aborto.

Físicamente, Pilar es descrita como una mujer temible, enferma y trastornada:

Ahora tenía ante sí un espectro. Una silueta alta; pero desgarbada, encorvada. ¡Aquel rostro pleno y hermoso del recuerdo, ahora anguloso, filudo, acusando óseas prominencias; encarnizando hundimientos y demacraciones, casi desnudando mundos relieves del esqueleto! Y, la color tan quebrada! Aquel mate trigueño ora eclipsado en cenicienta lividez!; pero lo que en ese rostro vivía una vida delirante eran los ojos. Ojos de fiebre, de extravío; ojos de manicomio... (86).

La descripción terrorífica del personaje corresponde al sufrimiento padecido por el abuso, la representación monstruosa de la víctima potencia el horror acciones producidas por el agresor. Pilar es simbolizada y comparada en reiteradas ocasiones por medio de elementos relacionados al agua. Primeramente, su elocuencia y su voz se describe como un río «...la voz femenina se encauzó como cuando se readelgaza un río desbordado» (86), luego, conforme aumenta el dolor del recuerdo, la ira y el padecimiento, la imagen

del río se transforma en un líquido que se contiene y que intenta escapar, su llanto se describe como un desbordamiento:

La mujer tenía un nudo en la voz, un nudo que atajaba algo, que tapaba un como escape; que obstruía algo repleto que quisiera vaciarse de una vez y, de pronto, todo aquel dolor tenso y contenido estalló en un trémolo de sollozos. Fue uno de esos llantos sólo oídos junto al lecho de los moribundos. Un llanto sin fondo y sin orillas, uno de esos llantos en que se derrite, se funde toda una vida (87).

En la descripción del recuerdo, sus pensamientos se asimilan al rumor del río «Muy cerca zumbaba algo como el ruido de un río o era mi cabeza» (87), sus intentos de aborto y su ira transforma el agua por medio de la temperatura «Estoy despellejada de tanto meterme en agua hirviendo y, todo lo demás» (89); su estado de ira y depresión transforman el agua clara en una ciénaga llena de fango «Por favor, doctor ¿no cree Ud. que una mujer infamada, encenagada, tiene derecho a escoger el mejor modo de limpiarse, de quitarse ese fango?... de... » (92); y, finalmente, cuando consigue que Luis acceda a cooperar ante la petición culmina con una transformación completa en líquido por medio del llanto: «Y, entonces ella toda se derritió en un llanto de gratitud» (93). Este elemento implica una limpieza y regeneración interna, su vida continúa en la medida que se produzca el aborto, de lo contrario, ella sacrificaría su propia vida por entregársela a la nueva criatura. Es necesario que se efectúe una muerte para conservar una vida.

El agua, desde la mitología de las culturas antiguas, se asocia a la fertilidad por su función como elemento básico para el sustento de la vida en la flora y la fauna. Las principales civilizaciones establecían sus ciudades cerca de ríos y fuentes de agua para consumo y riego de sus cosechas. Posteriormente, una serie de prácticas sociales se relacionaron a los ríos como el lavado, recoger agua para labores domésticas u otras prácticas asociadas históricamente a labores femeninas. Este antecedente genera una serie de textos culturales como mitos, relatos y poemas sobre las relaciones furtivas o abusos sexuales cerca de los ríos o fuentes de agua. Muchos personajes mitológicos femeninos se asocian a estos elementos como las nereidas, sirenas, náyades, Tetis,

Coventina, Atabey, Mama Cocha, Derceto, Yemayá, Apsará y Asrai, entre otras. En el caso de Pilar, su dolor, ira y fertilidad se representan por medio de variaciones sobre el elemento del agua. Se construye el ideosema «*mujer agua/líquido fertilidad versus hombre fuego/tierra muerte*».

La versión del abuso por parte de Luis se ubica «por la vereda del río»; consiste en la descripción física de la india y la incertidumbre por una serie de impresiones en la oscuridad: «Era una india alta, silenciosa, fantasmal. Al golpe de la luz se recobró en espeto convulso que le derribó algo de la cabeza. Algo se estrelló en el suelo con ruido seco y blando chapoteo. La tinaja. En el rayo fugaz vio la máscara de la india crispada de sorpresa» (77). Luis pierde la conciencia y al recuperarla «ya lúcido», se encuentra solo y se describe el hallazgo de los restos de tinaja: «Palpando en el suelo sintió el cilindro de la linterna. Alumbró el sitio y vio que estaba sobre el cuajarón de tierra negra y mojada. Salpicando de trocitos mates: El agua de la tinaja y el cacharro en fragmentos». El elemento de la tinaja es una de las diferencias o inconsistencias mayores en medio de las dos versiones.

La imagen de la tinaja rota remite una serie de relaciones e imágenes. Por un lado, la tinaja se relaciona con la cabeza y el vientre o la fertilidad, por otra parte, el líquido se confunde en la percepción de Luis entre agua y sangre. La tinaja rota remite al acto de eliminar la consciencia por el golpe en la cabeza con la linterna; también, sugiere el sangrado de la víctima por la violación y como un augurio del posible aborto por la ruptura de la tinaja, como símbolo del objeto contenedor de vida y fertilidad.

Pilar describe a Luis su propia versión sobre el abuso sexual. El elemento que establece una relación directa entre las versiones de los dos personajes es la luz de la linterna que encandila el rostro y el golpe en la cabeza:

Al pasar por *El Jobo* era de noche y, en la cuesta, al cambiar velocidad, ¡el motor que vuelve a fallar! Me detuve en un trecho plano. Era oscurísimo, la luz de la linterna me encandiló y estaba tan absorta sobre la máquina cuando sentí un golpe en la nuca, luego otro en la cabeza. Iba a gritar o grité. No recuerdo, pero una cosa áspera, callosa, una mano me tapó la boca mientras una como tenaza me aferró las piernas y... No puedo

contarle más. Ni siquiera vi quién me atacaba. Fue una Cosa instantánea. Vi como un relámpago. Sentí un incendio en la cabeza y ese ruido que hacen las chicharras... No sé si luché, ni sé si pegué, si mordí... No supe ya nada... (87).

Ambas versiones sufren una pérdida de consciencia por parte de los personajes y los detalles del narrador son ambiguos. Es confusa la descripción de elementos en común como la linterna, el *modus operandi*, la descripción física de la víctima y la cercanía con el río:

Después, doctor, ¿qué le diré? No podría decirle cómo volví en mí. Lo primero fue un gran frío en la espalda, en los pies, en la frente y un dolor en la carne como si me hubiera apaleado; una cosa pegajosa en la cara que al llegar aquí vi que era sangre. Tenía la boca amarga como hiel y ¡aquella desolación infinita cuando me sentí abandonada y noté que estaba boca arriba, mirando unos puntitos blancos que bailaban y que eran las estrellas. Muy cerca zumbaba algo como el ruido de un río o era mi cabeza. No supe dónde hasta que pude sentarme y me iban viniendo cosas a la mente; pero sin ilación... (87).

El único elemento que no coincide entre las historias es el objeto de la tinaja que se rompe en el suelo, el cual puede justificarse como una confusión en la apreciación de Luis, con la conclusión de que no era una tinaja, sino la propia cabeza de la víctima y que el fluido derramado no era agua, sino sangre.

Por otra parte, la reacción de Luis al escuchar el relato de la violación de Pilar evidencia el sentimiento de culpa del agresor. Este hecho es fundamental para describir la condición mental de Luis como una persona psicótica incapaz de mantener la calma ante la sospecha de ser descubierto. El elemento de la intriga aumenta en la medida en que Luis presiona a Pilar para que especifique si es capaz de reconocer a su violador. Primeramente, Pilar parece no recordarlo: «Así, de repente.... Desprevenida, sin ver a mi atacante; si no, le aseguro... El inmundito que haya sido lo sabía y, esto me mata, la befa, el escarnio... A estas horas el miserable se estará riendo y hasta contándolo...» (88). Pilar insiste en llamar a Luis y este detalle aumenta su sospecha: «Luis tembló al oír la última frase. Hacía momentos que algo vago, una sospecha, se le iba precisando, afilando, mordiéndole el alma y una duda atroz... «Por eso pensé en Ud.»... Esta frase de

ella, ¿no era porque coincidía con él en la misma sospecha?...» (89). Luis se siente cada vez más temeroso y confundido creyéndose el responsable de la violación de Pilar:

Creció la duda de Luis prestando a las palabras de ella una intención que le afirmaba en su sospechas... ¿Por qué esperarlo a él, precisamente a él? Y cuando recordaba los argumentos de ella misma para fincar la elección en él, su sospecha iba haciéndose evidencia y temblaba sintiendo una extraña vergüenza, él... él ¿Por qué? Sin razón alguna; pero intuía por qué, sentíase vagamente, solidariamente responsable, como si el nexo... como si por el vínculo él también fuera culpable (90).

La inseguridad y psicosis de Luis lo obliga a desdoblarse en dos personalidades. Por una parte, se encuentra el Luis racional, médico y bondadoso que pretende ayudar a Pilar al realizarle el aborto producto de su violación; por otra parte, el Luis-serpiente, «medusado», temeroso, que en su astucia por sobrevivir, ocultarse, deslizarse, engañar y huir de la situación es capaz de presionar a Pilar hasta provocar un colapso emocional para desenmascarar la verdad sobre su sospecha de ser el violador de Pilar y que ella lo ha reconocido:

Luis estaba medusado. ¿Qué objeción hacer que no fuera torpe? ¿Que evasivo no fuera falaz ante ese torrente de palabras llenas de razón, de sinceridad y de pureza, una pureza alta, muy alta, arraigada allá mismo en las pródicas raíces de la vida, en el grito de la substancia, en la profundidad, en la fatalidad de los enigmas orgánicos? Sin embargo, sobre este sentimiento honrado que lo penetraba y convencía, sobre su conciencia de médico que ya había asentido en cabal conformidad, se le imponía un resabio acre y malsano de hurgar... de saber, de invocar subterfugios para provocar en ella, en la hembra, una explosión animal; una crisis de pasión en que saltase la verdad desnuda... en que sonara un nombre, el nombre fatídico, esperado... el fantasma que el intuía... (91).

La descripción de Luis sobre su sentimiento de culpabilidad y la amenaza de su conducta al exponer su interés frente a Pilar se describe por medio de la representación de un animal como el novillo: «Luis se sentía perdiendo terreno, acorralado. Sin explicarse por qué, vino a su mente una rústica imagen, una imagen hasta grotesca ahora: pensó en esos novillos que, en el acoso, hurtan a la soga la cabeza sabiendo de antemano que fatalmente han de lazarlos» (91). La duda de Luis se transcribe explícita en el texto: «Perdía terreno y aún sin saber si ella sabía quién... ¿Era sincera? ¿Ignoraba

realmente quién fue el criminal que la ultrajó? ¿Había una delicadeza, un sentimiento de íntimo pudor o una falacia en negarle... en insinuarle que ignoraba?... (91).

Mientras Luis insiste con la necesidad de conocer al culpable, Pilar insiste con obtener la complicidad de Luis para realizarse el aborto, entre los dos se presionan con el objetivo que ambos desean alcanzar: «—Perdone, doña Pilar, me duele insistir; pero, tengo razones... Ud. me dijo que sospechaba de alguien... Que sospecha... ahora, dígame: ¿Hay alguna relación entre esta sospecha y la circunstancia de haberme elegido a mí?...» (92). La situación continúa hasta que Pilar cede y sin decirlo explícitamente, le sugiere a Luis con claridad, por medio de su lenguaje corporal reconocerlo como su violador:

Vio entonces la cara de doña Pilar afilarse de sufrimiento. Las pupilas dilatadísimas, chispeantes de ira, de odio; pero mirando hacia dentro... siguiendo, de fijo, algún fantasma en la imaginación... Vió el rictus de la boca contraída en un gesto de suprema angustia y al par henchida de asco y luego, oyó estas palabras solemnes, ambiguas, amargas, cortando con dos filos, dos filos que lo herían sólo a él:

—Doctor, y si yo le dijera mi sospecha, ¿influiría esto en su determinación?... (92).

Es evidente que Pilar reconoce a Luis como su violador, pero, a pesar de su odio y sufrimiento, prefiere negociar con él el aborto del producto del abuso perpetrado. La tensión entre la insistencia de Luis y los argumentos de Pilar presentan la racionalización de un acto irracional. Consiste en mirar directamente a los ojos a la víctima. Este acto produce la vergüenza de sus propias acciones y el arrepentimiento del perpetrador:

Y, entonces, Luis ya no dudó, y cuando ya no dudó, sentía que la tierra se hurtaba bajo sus pies, que en el aire distendíase una onda de miseria, de ignominia y se le filtraba a él como un gas por cada poro dilacerándole el alma y dentro de este desgarramiento le iba naciendo, se le alzaba y maduraba algo más acre aún e infinitamente amargo; un ramalazo de odio, un flujo de desprecio hacia un algo que había en su propia substancia y que también latía en la sustancia de otro...

Bajó la frente. Balbuceó:

—Sea, doña Pilar (92-93).

Pilar representa a la mujer fuerte que sobrevive a pesar de las pésimas condiciones de vida que ofrece el contexto a la mujer. Desde niña ya había experimentado un intento de abuso que detuvo exitosamente por medio del empleo de la violencia: «Le arranqué

los bigotes de un guiñón. Después, mientras se enjugaba la sangre le di con no sé qué trebejo tal golpe en la cabeza que cayó tendido como muerto. No dije nada a mis padres... pero ahora fue distinto» (88). Representa a la mujer que ha aprendido a sobrevivir con inteligencia, fuerza y determinación. Pilar se encarga de administrar y defender la finca, su motivación es mantener a su familia y esta es la misma razón que le evita tomar decisiones que comprometan su prestigio o el de los otros miembros de su familia:

Sola he mordido en silencio mi dolor y mi afrenta, y lo más amargo, doctor, lo más horrible es ignorar qué maldito asqueroso fue... ¿Quién?, ¿quiénes?... no saber si uno sólo o fueron más. Sentir mi impotencia, mientras él o ellos se consideran a salvo. Cuando pienso en esto siento volverme loca. Aquí tengo venenos... tengo armas y le aseguro que hay momentos fatales... sin embargo, tengo un hijo, una responsabilidad, si no, le juro a usted... (88).

Parte del discurso presente sobre la fortaleza femenina consiste en resistir los embates de la vida en completo silencio. En el caso específico de Pilar su aislamiento le impide contar con el apoyo de otras personas para enfrentar su situación. A las mujeres no se les hace justicia, ellas deben tomarla por sus propias manos, buscar por medio de la astucia los recursos para evitar conflictos, saciar sus deseos o soportar las situaciones injustas y complicadas:

—Pero, ¿hacer qué, doctor? ¿la justicia?... Es ridículo. Estoy segura de no lograr nada sino ponerme en mayor ridículo. Me pedirían testigos y ¿quién lo vio? Después, el comentario en un pueblo, Dios mío, en un pueblo donde no se me quiere. Sería alegrar a muchos. Usted sabe que no relaciono a nadie. Odio las mezquindades y los chismes del pueblo, y esto, naturalmente, previene a muchos en contra de mí. Se gozarían en mi desgracia.

El discurso a favor del aborto proviene del personaje Pilar, ella muere simbólicamente el día que es abusada «La cocinera y el mesero, que me esperaban muertos de sueño, son indios y en su media lengua los oí decir que traía cara de muerta» (88). Desde sus primeras sospechas determina necesario acabar con la vida que se está gestando en su cuerpo. Comenta que hubiera preferido morir o quitarse la vida: «¿Por

qué no me mataron de una vez? [...] No sé por qué entonces no me pegué un tiro. No sé por qué no me eché a un barranco» (87). La única preocupación existente en la vida de Pilar es su hijo de matrimonio: «—¿Y qué quiere Ud. que hiciera?... Ud sabe que, en tantos días de angustia, cavilando en mi situación, me he sostenido en mi primer propósito: callar. Guardar esto en silencio... Por mí, por mi hijo, sobre todo» (89).

Defiende un discurso del impulso primitivo del deseo lejos de los dogmas religiosos y morales de las leyes. Ella desea eliminar la vida que está gestando, priorizando su bienestar personal, sin pensar en los mandatos morales de la sociedad establecidos por las normas de las leyes y la iglesia:

Imagíname Ud. con esta ignominia en mi cuerpo. No, no y no. No puedo sufrir esto; esto que odio y late ya en mis entrañas. Soy cristiana; pero no tengo melindres ni remilgos ¡y conozco tanto la vida! No me importa decirlo, pues. Siento que tengo derecho a liberarme de esto... Que no hay ley ni religión que me obligue a amamantar, a dar la vida a esta ponzoña que envenena mi vientre; a alimentar a una cosa execrada Sería la maldición de toda mi vida. Sería mi muerte ¡Qué oprobio, Dios mío, dar el ser al fruto de un crimen!... Siento un asco, una repugnancia en las propias raíces de mi carne. Imagíname Ud., doctor madre de eso de no sé de quién... (90).

El amor que siente por su hijo «verdadero» es completamente opuesto al sentimiento de odio asociado a la nueva criatura, Pilar augura una fatalidad en caso de permitir el nacimiento de la criatura que sería alimentada con rechazo. El discurso maternal de Pilar plantea la sospecha de lo perjudicial que sería la «no-sanidad» o enfermedad de criar a un hijo no deseado producto del odio:

Eso tan odioso y que sería hermano del otro, de mi otro hijo adorado, del verdadero hijo de mi alma... No, no, doctor. Uds. los hombres tal vez no comprendan ciertos escrúpulos de nosotras las mujeres, pero como médico, Ud. sabe que sería fatal. Que eso nunca sería sano... Así, alimentado con odio, con asco, con bilis. Esto me aniquila y, cuando lo pienso, me pone en peligro de hacer una locura. Ay, doctor, líbreme de esto usted, usted.... (90).

Pilar prefiere no denunciar el abuso con el fin de evitar la vergüenza familiar y no enterar a nadie del embarazo para no frustrar sus planes de aborto. Se reitera el ideosema de «confianza/desconfianza»:

Por otra parte, mi orgullo de mujer, mi dignidad misma me aconsejan, me mandan a callar, pero... viene la consecuencia fatal; lo que más me hace sufrir y por momentos me pone en peligro de hacer una locura con mi vida. Considere Ud., doctor, yo tengo algo en mis entrañas, algo de ese inmundo, de ese maldito desconocido. Algo que me humilla y me ensucia y, aún tengo un temor más espantoso; miedo a que pase el tiempo y llegara yo a querer esto... esto que llevo.... Y que aborrezco; pero, como lo estoy alimentando con mi ser... como está chupándose mi sangre... Ay, y si lo llegara a querer, ¡qué horror, Dios mío! ir apegándose a esto que hoy solo me inspira odio y repulsión. Dígame, doctor ¿podría suceder? ¿No, no quiero, no lo quiero; pero, con mi propósito de callar, de obrar en esto con toda, con absoluta reserva para no venderme... ¿A quién confiarme entonces?... ¿Confianza?... ¡en ninguno! (89).

Aunque Pilar no confía en Luis, él constituye la única opción capaz de solucionar su situación sin dar a conocer su estado de embarazo. Pilar realiza algunos intentos fallidos de aborto donde se exhibe la normalidad con que las mujeres manejan ese tema en su contexto: «Acudí a cuantos recursos sabemos las mujeres. Estoy despellejada de tanto meterme en agua hirviendo» (89). También se expone naturalidad y camaradería con que se acudía a ciertas mujeres para las interrupciones de los embarazos no deseados: «Cuando no tuve ya duda, se me ocurrió primero llamar a una de estas mujeres que le dije. Las hay... aquí cerca hay una; pero, tantos peligros a que se expone su descuido... lo peor, la suciedad...» (89).

El discurso sobre la justificación del aborto se construye desde la perspectiva de la mujer abusada que enfrenta cara a cara y con valentía a su propio abusador. Este elemento produce una reacción de falsa empatía con la víctima por parte de Luis. Inicialmente, las intenciones de Luis consisten en obtener la confirmación de sus sospechas: «Señora, yo estimo sinceramente sus razones. Es más, créame: como médico, aunque oficialmente no lo soy aún, estas razones me convencen; y como hombre, me siento indignado y, es un deber de caballero.... Y, si Ud. me da un indicio de quién...» (90). Una vez más el juego del engaño y las falsas apariencias enfrentan el elemento de la «desconfianza» como un mecanismo de supervivencia. Por una parte, Luis se siente obligado a compensar su propio error, justifica la decisión de Pilar, pero

teme involucrarse aún más en la situación y que algún error perjudique su imagen profesional:

—Señora. Le digo que no soy médico aún y Ud. comprende que lo que me propone apareja responsabilidades. Yo, desde luego, me doy cuenta de su caso y —le repito— justifico su propósito. Es más: le digo que, en mi sentir, procede Ud. honradamente, con una honradez que está sobre el código y sobre toda moral pacata. La vida tiene sus fueros infalibles; pero un accidente... un contratiempo... una desgracia que no quiero ni pensar; pero que cabe en lo posible y mi responsabilidad... (91).

Por su parte, Pilar insiste en su posición, intenta a convencer a Luis que sus intenciones sinceras y sus justas razones:

—Pero, doctor, por Dios, ¿no le di ya mis razones? ¿No las siente Ud. justísimas? Por favor, ¿me cree Ud. una embustera? ¿Cree Ud. que en esta historia hay una sola palabra falsa, una gota de mentira? Doctor, le juro por mis huesos... Por favor, doctor ¿no cree Ud. que una mujer infamada, encenagada, tiene derecho a escoger el mejor modo de limpiarse, de quitarse ese fango?... de... (92).

Desde el momento en que Pilar fue víctima de abuso se presenta una muerte simbólica y una nueva vida nace en su interior. Este producto de la violación, secuela inevitable de las acciones primitivas, conlleva una serie de conflictos existenciales. La nueva vida constituye un producto insano, no deseado, que no posee arraigo ni apoyo en ninguno de sus dos progenitores. La criatura debe aprender a valerse por sí misma, desconfiando de todo su entorno, sin los códigos sociales que le permiten desarrollarse con tranquilidad y prosperidad. En todo momento debe luchar por su supervivencia y aprender a satisfacer sus carencias trasgrediendo las prohibiciones sociales. Este conflicto de identidad lo afrontan los criollos e indios que han sufrido la usurpación de su patrimonio. El capítulo concluye la estructura cíclica con la muerte simbólica de Pilar como un ente fantasmal que enfrenta a su violador y el pacto para acabar con la vida que se gesta en su vientre, producto de la «huella» dejada tras el asalto bestial del tigre.

El capítulo «La carta de Ortiz» inicia un nuevo ciclo que corresponde a la manifestación de tigre de Fernando y finaliza en «Otra huella». La carta de Ortiz expresa una confesión emocional, un llamado de atención y un análisis de la situación de los

negocios y la interacción familiar de Luis desde la perspectiva del amigo sincero y la estética irreverente del artista vanguardista:

Hermano Luis: Me voy del *Capulín*. Me voy no sé por qué... Sí se Me voy porque me da la gana y aquí resumo una serie de ideas y sentimientos confusos; pero si quieres que te desentrañe este complejo —como se dicen en la jerga freudiana— te diría que me siento un poco aplanado, irritado... ¿Ocio... calor... abstinencia? (94).

Ortiz revela sentirse abandonado por la conducta esquivada de Luis, producto de la relación íntima con Alicia: «También un poco tu olvido. Tú, con la obsesión del *Pino* me dejas en tácito abandono. Alicia te acapara. Días que ni vienes y cuando vienes te vas furtivo como un ladrón» (94). Se describe la conducta de Luis como un «egoísmo feroz» que provoca el abandono administrativo de la finca y la distracción en procesos fundamentales como los aspectos legales de las tierras:

En tu egoísmo feroz, no te preocupas [...] Monteros me agota, me exaspera, hasta me explota: Ha decidido hacerme su víctima, digo, su secretario. No es lo peor. Yo le concedo mis oficios de amanuense gratuito pasándole al protocolo esos pactos de ignominia a los que él llama escrituras y en que fragua emboscadas incluso a tu padre; pero me asedia y me atrapa en todas partes. En la mesa, en la hamaca, hasta en el baño y, siempre con su ladrido meloso de falderote marrullero y su caraza de mulato cínico y ladrón, todo estulticia y sordidez, que predica probidad y presta a mutua al cinco por ciento mensual... (94).

La actitud de Monteros se representa por medio de los atributos de un perro traidor y embustero «con su ladrido meloso de falderote marrullero» y a su vez relacionada con la «caraza de mulato cínico y ladrón» que se hace pasar como un amigo cercano a los intereses de la familia y termina embaucando a quienes le ofrecen su confianza. Ortiz ha analizado las conductas y las carencias de la familia como la mala administración de la economía, los aspectos legales producto de la tristeza de don Juan, la estupidez de Felipe, el desinterés de Luis y la desconfianza de Fernando:

De los tuyos, nada nuevo sino la tristeza de tu padre. Anda taciturno entre la ausencia de tu madre y la insidiosa baba de Monteros. Tu pobre viejo no es ya la recia encina como le dijo cuando la fiesta el viejales de Domínguez. Ahora la encina está rajada por un rayo desde que tu madre partió a su cura de aguas a Almolonga. ¿Felipe?... La eterna sonrisa de cartón piedra o sólo piedra; su hedionda tagarnina y ese escupitajo que remeda hasta

en el ruido las deyecciones de los patos. Fernando... pasa y repasa con ínfulas de matón fingiendo que no vé (94).

Las representaciones por medio de elementos de la naturaleza muestran a don Juan como una encina «rajada por un rayo», Felipe como una piedra que al escupir «remeda hasta en el ruido las deyecciones de los patos» y Fernando que rondando y acechando adquiere sus atributos de tigre.

Ortiz denuncia una conducta «infame» de parte de Fernando con unos gatos indefensos a los que se nombra como «ocho *micifucitos* y *zapaquildas* tiernecitos» haciendo referencia a la *Gatomaquia* de Lope de Vega. La anécdota relata la conducta de Fernando en su estado más primitivo tomando a los gatos recién nacidos por la cola y lanzándolos a un horno. Fernando justifica quemar vivos a los gatos por su preferencia hacia los perros: «A mi solo chuchos me gustan»; Ortiz, desde la perspectiva del hombre moderno, intenta justificar la actitud de Fernando como un estado primitivo de la especie humana:

Uno de estos días hizo algo infame. Sentí ganas de romperle la crisma. Parió una gata en el trapiche. Un mozo trajo a casa la novedad. Fuimos a conocer a ocho *micifucitos* y *zapaquildas* tiernecitos y, en esto, Fernando cogió a cada gatito por el rabo y, uno a uno lanzados en molinete por el aire, fueron a dar al hornillo entre las llamas. «A mi sólo chuchos me gustan»... dijo el barbarote con seria jactancia; pero refocilado allá en sus entrañas que son un amasijo de cosas turbias y salvajes. No tiene la culpa. Tu hermano es «el salto de atrás de la especie». Es algo trágicamente elemental (94).

Se señala el amorío con Alicia como una conducta sin sentido «Luis, hermano, vas torcido, irremediablemente vas torcido. ¿Qué ganas con adornar al pobre marido de Alicia?» y cobarde por no enfrentar a su competidor «La conquista es heroica, es incitante si hay rival...» (95). También, se propone la posibilidad de establecer una relación con Margarita, dado su estado socioeconómico, se sugiere un derecho de propiedad sobre ella como si fuera su esclava: «¿Qué te detiene? ¿zarandajas sociales? ¿su laya humilde? Tú, ¿qué pierdes? ¿qué pierdes con echarla de amante? Aparte de

que la harías feliz. Petronio —*arbiter elegantiarum*— no desdeñaba un arrumaco a sus esclavas si eran bellas» (95).

Ortiz vaticina un fracaso en un posible matrimonio de Luis con una mujer de clase alta «Me dirás que siempre espera una Loló, una Teté o una Fufú. Esto es más complicado para ti. ¡Fufú, Teté, Loló con tez de parafina y ascendente social!», dado que él no se encuentra preparado para complacer a las mujeres con las actividades burguesas. Supone infidelidades y conflictos por una esencia huraña de Luis:

Ya de tu esposa Fufú, Loló, Teté, entre un bridge y un the... te adorna la cabeza, porque para una muchacha así, tú te me antojas un marido detestable. Para no serlo, debes jugar bridge o mag-hong y saberte, por lo menos diez palabrejas de la jerga deportiva y tú, con tu hurañez consciente, con tu vocación intelectual que, en cierto modo te aísla y te empuja a ser un solitario, harías un papelote grotesco en un salón o escaparate de muñecas, donde éstas piden narcisos para embelesarse. Lo cual también es justo ya que muñecas y narcisos están consubstanciados y se integran en su feliz banalidad. Por lo demás, ellos tienen su razón de existir en que a la «madre natura» —ya se dijo— le gusta fabricar en serie y, nadie osaría —a riesgo de error— interpretar, censurar sus oscuros e irónicos designios (94).

Ortiz interpreta las relaciones y las conductas como un producto del determinismo social de las clases socioeconómicas. Se muestra la transformación e inversión del valor estético inicial desde la perspectiva de Ortiz mediante el ideosema «*relación europea negativa versus relación criolla positiva*». La clase burguesa es descrita como banal y la naturaleza de Luis corresponde a otro «mundillo» por su «honesta sencillez» y «sensibilidad casi femenina» que se describe como un atributo espiritualmente positivo:

En la armonía cósmica muñecas y narcisos son imprescindibles, lo son tanto como Alicia, como tú, como Fernando, como Monteros, como una pulga, como Gandhi... Lo que no impide que «las afinidades electivas» del viejo Goethe ordenen este caos y cada uno escoja su mundillo. Por lo mismo siento que tú, hermano, con tu honesta sencillez, con tu sensibilidad casi femenina que te aísla en una crisálida espiritual, necesitas mujer (95).

La mujer que Ortiz recomienda posee los rasgos de un ser «moderno» que integre elementos físicos e intelectuales vanguardistas de ruptura con la tradición anticuada sin caer en las conductas superficiales de la imitación esnobista.

Una mujer, no moderna por fuera, en el sentido de banal exclusivismo deportivo con que ahora el mote se interpreta por snobismo que alardea de confort y se absorbe en achaques y artilugios de *última novedad*; sino mujer moderna por dentro. Con la responsabilidad de tu valor y tu destino y la conciencia de su misión de camarada y genitrix (95).

Esta clasificación de mujeres, de bellezas y conductas a modo de catálogo, posee una referencia directa con el *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita que el mismo Ortiz cita en su carta: «Pero, mientras la buscas o te llega, aquí en la sierra hay «chatas recias» como las que amaban a Juan Ruíz, el Arcipreste» (94).

El análisis de Ortiz se dirige a una preocupación por la descendencia y el patrimonio familiar que se ve amenazada por las conductas masculinas de Felipe, Fernando y Luis. En esta parte se establece la importancia de perpetuar el legado patrimonial en una construcción identitaria criolla mediante el ideosema «*perpetuar el patrimonio al criollo versus ceder el patrimonio al extranjero*». Margarita representa los valores de la mujer criolla y don Juan la herencia paterna digna de perpetuar y que se encuentra en peligro de perderse:

También hay Margaritas guapas, frescas y, en fin, enamoradas y que te darían uno o más Luisitos para perpetuar la brava estirpe de don Juan y restaurar el feudo en grave riesgo con el desastre que es Felipe, con el salvaje y tarambana de Fernando y con tu inepticia agraria y, acaso en riesgo también con el tagarote de Monteros que, firmada la hipoteca —a su favor porque el dicho cliente es su cuije— anda husmeando en los rincones, indagando, hasta midiendo con la codicia despierta en el evento de ser un día el amo... (95-96).

Las descripciones de Ortiz sintetizan el pensamiento moderno y estético del movimiento vanguardista con un conflicto discursivo que se debate entre la valoración de la belleza sencilla y criolla representada por Margarita y el asombro por las nuevas tendencias de la modernidad representadas por la estética europea de la mujer de Viera. Se conforma el ideosema «*conservación de lo criollo versus admiración de lo foráneo*». La descripción de Margarita corresponde a una melancolía por lo cotidiano, rural, natural y criollo de estética romántica: «Ayer mañana vagando por el campo... una sorpresa feliz.

Vi bañándose en el río a Margarita. ¡Qué cuerpo, mi madre! Era como la clave lírica del monte. Toda la gloria del paisaje, incorporándose a su belleza» (96). Aunque el personaje de Ortiz, que representa la mirada y el discurso del artista vanguardista centroamericano, recurre a continuas referencias de arte y literatura europea, se percibe un anhelo por valorar la estética criolla sin referentes de los cánones clásicos del arte:

Claro que con un concepto moderno de belleza, ya que es falaz invocar cánones griegos y las zarandajas de lo clásico para calificar, pongo por caso, una belleza nuestra, tropical, sin recordar, sin estimar ese ingrediente esencial que es el *quid divinum de la expresión*, ese efluvio que abismaba al maestro San Agustín y por el que la creatura se aproxima a Dios: la gracia ¿Belleza? La de Viera (96).

Ortiz reconoce que la estética criolla posee un aspecto muy valioso que reside en una especie de «gracia» espiritual, sin embargo, la verdadera fascinación y la belleza se encuentra en la novedad extranjera. Se presenta una diferencia muy marcada entre la estética europea y la americana. De Europa se desaprueba la estética vetusta de la tradición alemana:

¿Recuerdas del día de campo cuando llegó el momento de las evidencias, es decir, el momento del baño? La alemancita de San Pataricio te defraudó con su magrez zancona. Aquel su desnudo de una indigencia infantil: a cambio del marido, papudo y fondón, que en traje de baño parecía la mujer, como ella parecía el hombre y como si entrambos hubiera habido —por amor, por simbiosis— un trastrueque de la apariencia genérica y en ambos hubiera vacilado el sexo (96).

Del ámbito latinoamericano se valora lo tradicional asociado a la belleza natural y los valores morales y espirituales resultado de la amalgama entre la tradición indígena y la religión católica. Por otra parte, se exterioriza un claro reproche a las actitudes burguesas, vacías y superficiales. Se forma el ideosema «*sencillo tradicional natural versus refinado moderno artificial*».

Tu Alicia... en su exuberancia tiene un no sé qué de paloma buchona ¡perdón! y, sólo dos mujeres bien echas: La de Viera, monumental, escultural — como quieras— y... Margarita que, discretamente, se bañaba a distancia usando de esa confianza familiar y democrática que en la tesitura social infiltra la vida campesina. En otro sentido, Margarita tiene algo de cosa que sabe a tierra ¡romance de la criolla plebeya! Algo que huele a tradición, genuino; sin mixtificación. En su traje... en sus sencillas costumbres. No tiene

para el agua «Farina»; pero no apesta a perfume barato como la mujer de tu administrador. Prefiere oler simplemente a romero. Es algo vernáculo, como la naranja de Rabinal, el chile de San Martín y la manzana de Tecpán (96).

Por encima de todas las representaciones se continúa valorando la estética de la modernidad mediterránea en un discurso contradictorio entre la idealización de la tradición española y el asombro por la modernidad sin caer en el esnobismo:

Castiza, así como —en su españolidad y, naturalmente salvando las distancias por linaje y condición— es castiza la de Viera. Esa dama que me sugiere una vida de sol y mar azul. Gracia mediterránea... Días de corrida de toros béticos... Su belleza tiene la armonía y la gracia que da la hermandad de las cosas naturales; sin snobismo ni la cursilería de las de Pingón —por ejemplo— otras de tus invitadas. ¡En plena costa con las medias enrolladas y la camisa sport...! Brazos y pantorrillas al desnudo para gloria y alimento de jején y demás linajes de mosquitos (96).

El discurso de Ortiz utiliza la metáfora de la selección de pareja de Luis como un pretexto para exteriorizar su opinión sobre las tendencias estéticas, políticas y económicas internacionales. En cuanto a Estados Unidos, se expresa un reproche a la tendencia de producción en masa del capitalismo norteamericano.

Me gusta la de Viera por su modernidad consciente, por su sentido de adaptación armónica y, si este modernismo de buena cepa penetra con guante firme en la agresiva rusticidad de la montaña, bienvenido sea a civilizar, aunque a desterrar las más de nuestras cosas; pero esa innovación está muy lejos, dista mucho de la mueca imitativa que subyuga a la muchachada de nuestro ambiente con pujos de cultura yanqui. Esa tendencia a standardizarse en alarde imitación anglo-sajona, cuyos modelos baratos — fábrica en serie— son frutos de un *fordismo* social y espiritual y eficacia de propaganda cinematográfica (96).

La misma estandarización de producción material se traduce a la belleza estética, moral y genética de las representaciones criollas. Ortiz lamenta la pérdida de identidad del criollo y su estética por la aspiración al cosmopolitismo:

Esa estandarización que va borrando a la belleza de nuestras mujeres de carácter moral que irremediablemente se refleja en la expresión y les sofoca, incluso, y lastimosamente, el impulso y la opulencia de su línea de gracia neta y gloriosamente tropical. Lo nuestro típico así, mi hermano Luis, se va ahogando en una vaharada de espurio cosmopolitismo (96-97).

El discurso vanguardista procura un equilibrio racional entre el valor de ciertos elementos tradicionales autóctonos en el arte y la cultura que no corresponde a una defensa de todo lo criollo por el único atributo de ser propio. De estos elementos se rescata la arqueología maya, los trajes tradicionales y la literatura costumbrista como las obras de José Milla:

Claro que no me anima un nacionalismo chato (barajo) y que no tengo apego a la antigualla ni fe tampoco en esa señora con vocación de celestina que se llama historia; pero, ¿no crees que, en previsión de cultura y en auxilio de futuros eruditos nuestros es útil conservar en el museo colonial algunos de esos especímenes que va desterrando el cosmopolitismo agresor y así, junto al cacharro tolteca, junto a la estela maya colocar una muestra momificada de algunos tipos, por ejemplo, la mengala y el lana *auténtico*, tal como discurren en las novelas históricas de Milla y cuyos modelos se agotaron ya en arrabales y suburbios o agonizan en provincias a un relámpago de otra vida, a un estímulo de otras modas y costumbres divulgadas por el cine barato e invasor? (97).

Ortiz presenta un catálogo de los elementos que deberían de preservarse como parte del proyecto de construcción de identidad y otros que deberían desecharse. El contexto plantea la crisis económica que generó la figura del habilitador descrito como «cacique en derrota» y excluye las conductas patriarcales de tradición española y que son incapaces de defenderse ante el acoso de prácticas económicas y estafas que no son capaces de anticipar:

Tampoco estará mal poner allí a otro espécimen condenado a perecer. Ese cacique en derrota que se llamó el habilitador y algunas otras yerbas y, adiós patriarcalismo de tu padre, patriarcalismo de grato y sabroso deo español y adiós los Juan Noguera, laboristas indigentes sentenciados por Herr Glura que los acecha, los acorralla los acogota, los ahorca y luego los despoja con sencillas hojitas de papel en las que sangra el consabido contrato de café y en el que un quetzalito anticipado echa raíces y se crece como un brotón en solo falsas comisiones, multas e intereses, incluso la hipoteca a modo que el deudor, entre este círculo de brasas, hace las mismas del alacrán: meterse el propio *shute* al firmar el papelucho elaborado con zurda y tuerta doctrina abogadil (97).

Respecto al tema de educación, se señala el descuido del encargado de la educación y del programa educativo como un conjunto de «cosas que nunca han de servirles» a los indios. No se menosprecia la capacidad o la curiosidad de los indios y

empleados de las fincas, pero sí se cuestiona la mala orientación de los contenidos y la metodología educativa. Se incentiva a la educación de contenidos técnicos, útiles para la vida y la producción agrícola:

Sólo te falta echar a paseo a ese tu maestro de escuela borrachón que enseña inútilmente a los indios cosas que nunca han de servirles. ¿Qué les aprovecha a tus indios las reglas de gramática ni saber la geografía? En cambio, ¡si les enseñara lo necesario!... Diez indios xancatales saben ya manejar el tractor. La otra tarde en la casita de máquinas Colop, tu mozo *electricista* que cuida de la luz, conectada un foco y, en torno, a un ruedo de indios se les caía la baba curioseando ante el tablero del control, mientras Colop movía el *switch* con suficiencia doctoral (97).

Ortiz propone el uso de las producciones cinematográficas para la educación en mejora de la producción agrícola y el aprendizaje de otras áreas laborales asociadas al progreso tecnológico, la higiene y la salud:

El cine, sobre todo. La proyección de una película con el laboreo de una granja extranjera hizo que Bruno dotase a sus marranos de chiqueros «como están en el trapo» —decir de Bruno— y que me hablase de vacunas para que el cólera no se lleve a sus verracos. Te espera para pedirte las vacunas. El cine para educar. Qué efecto saludable aplicándolo a la cultura agraria; aplicándolo a enseñar, a desasnar a los indios en las fincas... (97)

En cuanto a la propuesta de belleza estética y conductual que deberían aspirar las criollas se describe el ejemplo de la mujer de Viera como modelo de los atributos modernos apropiados para una raza saludable, fuerte, atractiva, culta y diestra muchas disciplinas como las artes y el deporte. Este modelo no excluye a la mujer de la administración de la finca al lado de su marido, al contrario, la integra como un apoyo fundamental:

Por la tarde fui a despedir a los vecinos amigos. Qué bien la de Viera. ¡Real mujer! Moderna y dinámica. Se mete el folludo overol y se echa al campo en pleno medio día con la gracia misma con que, de tarde, bañadita y pulcra, sirve el the envuelta en una pijama super chic. Monta a cabalgas cualquier potro y traga lenguas en su «ford» último modelo. Nos derrotó a la pistola y, en la presa, hizo un clavo impecable: Cuando saltó del trampolín, elástica, esbeltísima, las manos unidas por las palmas; los brazos tendidos —quillas del aire— voló un instante horizontal fingiendo un pájaro en vuelo con alas quietas. Luego, arqueada, la gracia eterna de la curva ungió la línea de su garganta hasta los pies dibujando, en el segundo, un segmento de arco perfecto. Después... al

agua —flecha de alabastro.— Luego, que tu admirable vecinita, en sus ocios agrestes, lee, borda, hace música, habla tres idiomas y dirige, con el marido, la finca (97-98).

Cuando Luis lee la carta y alcanza a Ortiz en la estación se presenta una descripción poética del tren utilizando una estética futurista y surrealista: «...a tiempo que pasaba un manchón negro entre jadeos silbantes. Fragor de llamas. Huracán trepidante. Vértigo de ruedas y palancas. Raudo desfile de ventanucos con caras, brazos y camisas borrosas. Superposición de cuadrículas en fuga en proyección cinematográfica a cámara lenta. ¡El tren! (98).

En el capítulo «Otra huella» culmina el ciclo de la transformación de Fernando en tigre. Las descripciones futuristas del tren por la cercanía del personaje Ortiz influyen el estilo narrativo. Cuando Luis se encuentra acompañado de Tisiquín, la narrativa regresa a un romanticismo oscuro cercano al estilo de las leyendas con descripciones humanizadas del paisaje y la naturaleza dentro de una estética y referencias a elementos criollos: «Noche india que va sacando la luna como la teta del güipil para untar de leche triste el panorama dormido» (101). El capítulo empieza con la descripción de Luis como personaje heroico acompañado de su ayudante temeroso: «Luis fue llamado a *Los Limones* a ver a un enfermo y, en bestias de andadura —brío y buena alzada— partió con Tisiquín de espolique al atardecer. Volvían por el atajo de Las Cruces al Capulín tras de viajar toda la noche cuando, al cruzar un pajonal, oyeron un grito» (101). El grito despierta el temor y la curiosidad en los personajes. Ambos se preparan para enfrentar la aventura de lo desconocido, Luis se comporta como un personaje valiente y racional que acude a la ciencia y a la medicina para explicar los acontecimientos:

Un grito largo, ululante, desolado. Tan largo, que parecía no terminar. Tan desolado, como arrastrando toda la pena de la vida. Uno de esos gritos que algunas veces Luis oyera a los epilépticos en el aura del ataque. Paró en seco la montura, sacudido por un escalofrío que, resbalándole por la cañada de la espalda, le mordía la médula. Tisiquín, medroso, arrimó su montura (101).

Tisiquín, por el contrario, se intimida ante el peligro y la incertidumbre recurriendo en su imaginación a posibles explicaciones de personajes fantásticos de las leyendas y las historias de terror. Se construye el ideosema «*campo pensamiento mágico versus ciudad pensamiento racional*».

—¿Oíste, Tisiquín?

—Sí, patrón. Debe ser la llorona o la siguanaba...

Tisiquín era de Antigua. Allá donde los niños maman leche novelesca y embrujan su imaginación en las veladas oyendo cuentos de fantasmas.

—No digas burradas y contesta: ¿Sabes dónde andamos?

—Sí, señor, en el pajonal de Las Cruces. Ya vamos a entrar a terrenos de la finca.

—Estoy desorientado... (101).

Tisiquín conoce todos los detalles del entorno, sabe las veredas que acortan los caminos, quién habita en los ranchos y conoce el detalle de que a Pedro Toloc se lo llevaron «al servicio» y que su mujer, Fernanda, ha quedado sola en el rancho, lugar de procedencia del grito. Luis siente curiosidad por investigar el suceso que produjo las acciones: «Queriendo no pensar más en el grito... imaginando no haber oído el grito; pero, hacía un tiempo que su espíritu iba arrollado en un torbellino de aprehensiones, suspicacias, presentimientos, recelos... ¿por él? ¿por quién?... En su mente bullían larvas de ideas» (102). Dos elementos destacan en las descripciones respecto a las representaciones de la naturaleza, el torbellino como un elemento devastador y caótico, se asocia con la repetición y la estructura cíclica y espiral de lo confuso y repetitivo. Por otra parte, las larvas se asocian a la muerte como gusanos que devoran los cuerpos en descomposición y a un proceso de metamorfosis en el desarrollo de las especies. El estado larvario corresponde a una etapa del proceso de metamorfosis de las especies, es decir, remite a la transformación, el cambio y la renovación de la vida.

Las sensaciones y los términos utilizados para describir las emociones y pensamientos de Luis se asemejan a síntomas de un padecimiento físico o psiquiátrico. El detonante de «el grito» despierta una serie de sensaciones y recuerdos en Luis como un «flujo cenestésico», «hiperestesia», «erótica fiebre», «represado allá en los légamos

de la psiquis una susceptibilidad morbosa». A estos elementos se adiciona una especie de vértigo representado por un hilo que lo atrae «monte adentro» y una resistencia en su cuerpo que le produce rigidez: «¿por qué estaba clavado en el sitio? Sin avanzar». Este elemento mórfico de tensión/relajación y resistencia/anuencia implica la lucha interna del desdoblamiento entre el llamado del instinto primitivo y la razón moderna. Se forma el ideosema «*tensión resistencia razón salud versus relajación anuencia instinto enfermedad*».

Percepciones sutiles. Vagas intuiciones... un flujo cenestésico alentado por un soplo de menudas inconexas fatalidades... Intentaba razonar su hiperestesia queriéndola eslabonar, justificar en la erótica fiebre de sus últimos días creyendo que eso le hubiera represado allá en los légamos de la psiquis una susceptibilidad morbosa; pero, ¿por qué estaba clavado en el sitio? Sin avanzar, resintiendo que el hilo del misterio le arrollaba un cabo a su voluntad y tenso, inexorable, tiraba, tiraba monte adentro, hacia el sitio mismo en que se oyera el grito... No pudo ya elegir, sino que, dejándose arrastrar, dijo a Tisiquín:

—Vamos a la guardianía. Tú sabes el camino, toma la delantera (102).

La descripción de la travesía se transforma en un viaje simbólico al inframundo donde el entorno se vuelve peligroso, grotesco y espeluznante. Inicialmente se manifiesta por medio de la representación natural de las hojas:

Vió que el chico también *sentía* porque desenvainó la daga y, picando espuelas revolvió la montura [...] hojas heladas les salían al encuentro a rozarles el rostro, como manos de fantasmas. De pronto la montura de Tisiquín, que iba adelante, paró en seco y alzó las orejas resoplando, engrifado el cuello y pugnando bajo el restallido del látigo (102).

Tisiquín intenta justificar la reacción instintiva del animal pensando que podría ser una alimaña de la naturaleza «mapaches, que se están comiendo la milpa» o un peligro humano de origen humano «será un cuatrero. Por aquí están echando ora el ganado...», el temor aumenta conforme perciben más señales y se acercan más al motivo del grito: «Entonces, ambos vieron, enfrente, que se abría el ramaje con laxo rumor de tela rasgada y rápida, elástica, fantástica, una sombra saltó de una siembra ganando los huatales» (102).

La reacción de Tisiquín corresponde a la de un niño asustado, sin embargo, desarrolla fortaleza y valentía por seguir a su patrón. Las descripciones continúan aumentando las referencias al campo estético de la leyenda y los cuentos de horror: «Iban como sonámbulos. En silencio. El alma en reflujo de misterio que les fantasmagorizaba las sombras y les llenaba los ojos de miedo pueriles» (103).

Llegados al lugar encuentran una serie de señales que indican una tragedia como la puerta abierta, la ausencia de luz el llamado sin contestación. El tiempo narrativo se prolonga en la descripción de los detalles aumentando la tensión del hallazgo: «Sentía Luis que una fuerza invencible le ataba por los pies y lo iba paralizando. Su menor movimiento tardaba una eternidad» (103). La oscuridad permite que se agudice la percepción auditiva para distinguir un ser extraño en la habitación: «Sus ojos se acostumbraban a la sombra y, a la claridad filtrada por la puerta, quería percibir algún detalle, algún perfil, algún indicio... Nada en aquel caos negro. Aguzó el oído... sonaba algo... percibió un rumor... un chupeteo... algo que succionaba ávidamente, furiosamente...» (103). Las sensaciones terroríficas se asocian a la pérdida de conciencia y la atemporalidad: «...hubo un segundo o un siglo de confusión en que Luis no vio, no oyó ni pensó nada. Se le apagó la conciencia en un boqueo como el de los candiles... sin aceite» (103). La pérdida de conciencia se precede de un desdoblamiento sensorial generado por la oscuridad, la adrenalina y el temor:

Veía mentalmente un como grumo grisáceo en una superficie también gris; el grumo íbase hinchando y se escindía, se arrancaba del fondo, se redondeaba, después se distendía, se laminaba y se acomodaba sobre la otra superficie; pero sin confundirse, como dos hojas de un libro. Ahora, sentía partida la conciencia. Tenía dos conciencias y discernía su estado... era miedo a tener miedo. Se invocaba la hombría, su valor habitual... sobre el hervor de su mente flotaban recuerdos... retazos de memorias... heroicos episodios de su vida; otras veces veía un vaho turbio que se le iba filtrando hasta dormirle los miembros. Era la onda fóbica que lo paralizaba. Quiso lanzarse contra algún sitio para hacer saltar el muro de tablas... para hacer luz... para respirar... Tuvo la idea súbita de la linterna (104).

La cúspide del espanto es el momento anterior al hallazgo. La descripción del cuerpo de Fernanda se simboliza entre elementos realistas y una fusión mítica de medusa decapitada. El texto cultural asocia todos los elementos de Medusa como la posible violación y posterior decapitación. El cuerpo de Fernanda se compara con elementos vegetales sin vida sobre «cabos de tablas» como una «rama agobiada» y un «tronco cercenado»:

Vio en un rincón del rancho, sobre un entarimado que asomaba cabos de tablas bajo un burujo de cobijas, un cuerpo con un brazo fuera, un brazo tendido hacia abajo como una rama agobiada. El tronco, aquel tronco desnudo remataba en el cuello en un muñón negro. La cabeza —cortada a cercén— colgaba por los cabellos del borde del camastro. ¡Aquella cabeza de medusa salvaje con los ojos desorbitados en un extravía de locura! (104).

La relación entre nacimiento y muerte presente en la descripción del bebé alimentándose del cadáver se remonta a textos culturales muy antiguos en que la renovación de la vida se asociaba intrínsecamente con la muerte por medio de las representaciones grotescas y festivas. Este rasgo ha sido analizado por Bajtín en su estudio sobre lo grotesco en La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. En este contexto se ha perdido la celebración de la vida y permanece el espanto de la muerte con la agonía y el impulso de la nueva vida como una metáfora de la lucha por la supervivencia en un entorno salvaje. Se genera el ideosema «*muerte del pasado versus nacimiento del futuro*».

Y, una cosa que no era sólo terror. Algo más: Inefable, inmenso, volvió a erizarle las fibras de un ramalazo de pánico misterio. Entre el montón de trapos negros de sangre, aquella cosa que se movía sobre la víctima. Aquella bolita de carne prieta y desnuda. Un rapachín mudo, indiferente, aferrado, furiosamente a los senos de la muerta, succionando, chupando la vida de un cadáver... (104).

Luis teme por la seguridad de Margarita «La cabeza de la muerta, era ¿de Fernanda o de Margarita?» y sospecha de Fernando como el único capaz de cometer ese tipo de crímenes contra mujeres y otros seres inocentes.

En el capítulo «La emoción tropical» se produce un nuevo ciclo de violencia y se presenta la transformación bestial de Fernando. Primeramente, se describe el trópico mediante una estética lírica y representaciones de la naturaleza. Luis asocia una serie de animales depredadores a Fernando: «Trópico. Entredivoramiento perpetuo. Tragedia cotidiana. Imperio de tigre, de la víbora, del gavilán... ¡Colmillo y garra! Esto pensaba Luis ahora, frente a Fernando temiendo que entrambos estallasen tantas cosas en fermento» (105). Se describe una creciente tensión y un posible enfrentamiento en el que Luis sospecha su propia derrota ante Fernando. Destaca el uso de la frase «cosas en larva» como la premonición de la muerte. La causa que Luis atribuye a su fracaso inminente consiste en su sensibilidad.

Allá en el vivero de la intuición la rebullía algo, vagos y confusos destellos, cosas en larva; pero que le iban precisando el sentimiento de su derrota... Y sentía que la delicadeza de su sensibilidad era una de las causas de su dolor, quizás la primordial, la que también le decidía su fracaso en este medio (105).

Luis se reprocha la carencia del impulso salvaje con que cuenta su hermano. Se debate entre la conducta racional y el llamado primitivo de supervivencia: «Fracasado — pensaba— por sensibilidad estética y porque a mí me falta algo que da la integridad vital: ¡Me falta garra!...» (105). Se describe la existencia de Fernando como un «... brote maldito en el linaje manso y tímido...» y presiente una fatalidad en su linaje como una especie de determinismo evolutivo donde sobrevive el más despiadado:

...acaso el idiotismo de Felipe acusara también la fatalidad de un estigma atávico, la fatídica herencia de un ancestro que, desde la muerte, soslayando generaciones, actualizaba su insidia morbosa en la substancia hasta borrar —en la ósmosis vita— el sano germen de don Juan y de la madre... (105).

El comportamiento de Fernando es descrito como un impulso adquirido desde la infancia: «Luis eslabonaba recuerdos, ligaba episodios del pasado, desde la infancia de Fernando y todo se fundía en una síntesis desgarradoramente clara en que culminaban la prestancia combativa, la avidez turbulenta, la obsesión de exterminio» (105).

La metamorfosis de Fernando en un ser felino, bestial y primitivo se vuelve perceptible a través de la mirada de Luis:

Lo tenía enfrente y, de pronto veíale el rostro transfigurado como si también, por transubstanciación simultánea, incorporara rasgos e ímpetus felinos. La glabella palpitante, se le ensanchaba y achataba; los ojos cobraban una acuidad vítrea y las pupilas se veteaban de luz ávida, maligna, fosforescente, dilatándose, como la nariz en el venteo constante de una presa; hasta los pelos del bigote cobraban súbita tensión; se enfoscaban rígidos como alambrillos vibrátiles. Bajo la camisa tenue se le veía temblar los músculos, encogérsele, apelonarse en la tónica contracción que precede al asalto... (105-106).

El estudio que hace Luis sobre la transfiguración de Fernando constituye una anticipación instintiva al ataque depredador. Luis evalúa sus propias posibilidades de supervivencia y percibe a Fernando como una alimaña que necesita ser detenida por medio de un disparo antes de su próximo ataque; sin embargo, se rehúsa a convertirse en el «cazador» de su propio hermano: «Ahora, Luis, imaginaba este asalto. Lo calculaba y mentalmente buscaba defensa en derredor. Merece el tiro, el tiro previsor —pensaba—. Es una alimaña. Lo merece; pero, no seré yo quien se lo dé...» (106).

La frustración de Luis tiene su origen en la contradicción de conductas necesarias para la supervivencia en distintos medios. Los valores aprendidos para desarrollarse fuera de la finca no corresponden a las circunstancias en las que se encuentra donde toda conducta es corrupta, engañosa y mediocre:

Abúlico —pensaba—. Hiperestésico. ¡Fracasado! Fracasado sí, donde con bondad, con talento, aún con genio, no se llega a ninguna parte; donde medran el cretinismo y el bluff en turbio maridaje; y la mediocridad se entroniza en las profesiones, venidas a sórdidos oficios y viles menesteres y medran tantos gansos trepadores (105).

En el capítulo final «El último zarpazo» se describe la sutileza de la mañana como un renacer y se asocia a una serie de imágenes sutiles, frágiles y sensibles. La sensibilidad de mañana «como el alma de un niño» y la fragilidad de las «hilachas de neblina» se describen mediante signos de pureza, «pura», e inocencia: «sin mácula». Súbitamente se describe el despertar instintivo del eros y la fertilidad mediante «un priápico efluvio», «un

frenesí genésico» y «una lúbrica palpitación» que simbolizan el estímulo del entorno, la creación y el impulso vital:

Mañana limpia como el alma de un niño. El sol quema hilachas de neblina tendidas a secar en la montaña. Señoría de la meseta bajo el cielo remoto. Cobalto seco, sin mácula de nube. Página pura para la parábola del gavilán. La selva rezuma vahos azulencos y se desesperanza, se esponja en un priápico efluvio, en un frenesí genésico, en una lúbrica palpitación, en un derroche de potencia (109).

Las fuerzas primitivas de la reproducción natural son descritas mediante una serie de elementos contradictorios en una especie de amalgama caótica y feroz. Aparentes contradicciones como «vida/muerte», «aroma/hedor» y «morir/brotar» se justifican en un ciclo vital que exige la muerte para crear la vida en una constante renovación: «La vida y la muerte fermentándose en este laboratorio salvaje con densas y acres vaharadas de aromas y hedentinas. Al pie de los troncos que se pudren tallos zanjados y hojas muertas. Brotan hongos de esmalte. De los bananos zanjados ayer, apunta ya un jeme de candela con prolífico alarde» (109).

La apreciación sensorial del ser humano concibe el comportamiento natural por medio de sus sentidos básicos como los olores, sabores, sonidos y percepciones visuales que se simbolizan por medio de una estética del placer hacia aromas agradables, la música, la luz y el deseo sexual: «Huele a vainilla, a miel silvestre, a flor, a almizcle. Huele a sexo. Los follajes se empapan de música y de luz» (109). Los elementos naturales, la flora y la fauna se personifican en atributos como la sudoración de la noche, árboles como cadáveres, el canto de los pájaros como «flautas de plumas» y una síntesis entre la caída de las frutas y la similitud con el descenso de aves de los árboles por embriaguez: «En la punta de las hojas beben gorriones las últimas perlas del sudor nocturno. Nada seco, más que esos palos —cadáveres verticales— que han calcinado un rayo. Flautas de plumas tropiezan con el filo de las hojas. Pájaros borrachos de madrugada caen desde las ramas como frutas» (109).

Las «hipocondríacas bocinas» representan la intromisión de la humanidad por medio de los artefactos que implican una conducta sensible, vulnerable y enfermiza en la dinámica natural: «Allá en la plantación canta hipocondríacas bocinas de caporales y, en el humo ranchero, sube una alegre fábula de afanes campesinos...» (109).

La cacería simboliza el acto más humano de encajar en la dinámica primitiva del impulso por la supervivencia. El ser humano recurre a su ingenio y habilidad tecnológica para solventar sus carencias naturales de fuerza y velocidad. También utiliza el adiestramiento de otras especies para su beneficio. En este contexto, el ser humano disfruta holgadamente del dominio sobre extensiones de su ser como el arma o el perro adiestrado.

La partida de cazadores salió del Capulín por filo de la aurora. Jinetes en camisa. Cascos, jipis, fieltros. Escopetas y rifles a la bandolera. A la zaga, el borrico de felpa con el condumio y la bebida. Cerveza y caña...

Juan Noguera sale al camino con sus perros y Fernando que inició y dirige la partida, lo invita:

—¿Vamos a echar una arriada?...

Entran a *Peñazul* por la garganta de las lomas. Acampan bajo una ceiba y deliberan organizando la batida, repartiendo los puestos y acordando el sitio de soltar los perros (109).

Para el ser primitivo se ha cercenado la emoción de la fuerza y la ferocidad de la cacería. Para el ser moderno es un juego, un espectáculo y un deporte racionalizado: «Luis asistió sin deseo a la partida; pero asistía por no desentonar, por coadyuvar al agasajo de sus invitados...» (109).

La premonición de Luis sobre su muerte lo vuelve distraído y vulnerable. Representa la presa enferma que se da por vencida sin luchar ante su depredador en una especie de sacrificio natural:

Sentíase deprimido, derregado, nervioso. Con un desequilibrio orgánico que se le fermentaba en desazón... en ansiedad... ¿Saldo de tantas descargas emotivas en los últimos días?... y, esa tensión permanente, en un juego de autoirritación, de autoestimulación fatal le provoca una susceptibilidad mórbida aguzada por fin en un presentimiento nacido de causas mínimas y confusas, vagos, motivos, atisbos pueriles: pero que los sostenía, los sentía brotando allá, en algún vivero subconsciente... (109).

La naturaleza se interpreta según los sentimientos y percepciones de los personajes. Como Luis se siente deprimido y nervioso su entorno se marchita a su alrededor. El impulso vital se detiene y los elementos se degradan en armonía con la premonición de muerte del personaje. Lo que era vida se detiene, el movimiento en el monte se inmoviliza, la luz se vuelve calígine, la música de los pájaros se apaga, el viento se duerme, el horizonte se borra, la percepción se ciega y la arena conforma un lecho para el hilito de agua. Todos estos elementos rodean a Luis en los instantes previos al final como un conjunto de augurios o como respuesta a sus propios sentimientos de fracaso y retiro premeditado de la lucha por la supervivencia:

El monte se inmovilizaba en la calígine de la hora. Los pájaros apagaban sus flautas mientras el sol remontaba podando sombras. El viento, aquel vientecillo revoltoso de la madrugada fue a dormirse a los socavones de la sierra. Comienza la inmovilidad vegetal. El horizonte, antes límpido y neto, se borraba en un vaho de ceniza metálica mojada como en estaño reverberante que cegaba; reverberante como la arena que hacía lecho al hilito de agua que pasaba arrastrándose a los pies de Luis (110).

El proceso cíclico de retorno a la tierra por medio de la muerte comienza a gestarse e la descripción del entorno. Se presentan elementos de renovación vital como las mariposas que realizan la metamorfosis de un periodo larval a un renacer en una composición distinta y la estructura cíclica se simboliza por medio de la imagen del torbellino. La atemporalidad de constante renovación de la vida y la muerte se representa a través de la arena que pulveriza. Las hojas, caídas, se abarquillan en un doble referente mítico de la barca que conduce las almas al inframundo y al símbolo de la fusión del metal que cambia la composición física de un elemento para crear otro completamente nuevo. Se destacan los elementos de «alguna joya», los «puntitos de oro», las «láminas de metal» y la «fiebre solar» como referencias al ámbito divino y económico que poseen los minerales.

Torbellinos de mariposas —gotas de esmalte— posábanse a veces sobre esta arena radiante de puntitos de oro como si allí se hubiese pulverizado alguna joya. Las hojas se abarquillaban como láminas de metal a punto de fusión. En el folio verde de la llanada el camino pintaba las curvas de la fiebre solar y, en frente el río —arteria seccionada en

previsión de una apoplejía geológica— se volcaba en las resacas fauces de un barranco (110).

Por otra parte, se potencian los signos de la enfermedad y la vulnerabilidad: «fiebre», «arteria seccionada», «apoplejía» y «resacas fauces».

Luis es incapaz de despertar en los instantes previos a su muerte, su impulso sexual, simbolizado también en la cacería, no es capaz de reaccionar contundentemente ante los estímulos. Luis se deja vencer en la competencia en un gesto de extenuación por un exceso de sensibilidad y razonamiento. Se describe sentado «con el arma entre las piernas» sin responder al «suave chichisveo». Nada es palpable, los elementos «se le funden» y el recurrente signo del torbellino de «imágenes resbala» en su memoria. Como último elemento en su «torbellino» de indecisión no es capaz de elegir entre Alicia o Margarita:

Luis se sienta en un tronco con el arma entre las piernas, de espaldas a la vega por donde las ramas crujieron con suave chichisveo. Nada... Mira los montes como empezándose a fundir por las simas en la atmósfera de plomo. Piensa... recuerda... y los recuerdos también se le funden en líricas fruiciones. Un torbellino de imágenes resbala en su memoria... Piensa en Alicia... en Margarita... (110).

Luis se transforma en la representación humana de la «bestia» vulnerable. El venado simboliza su sensibilidad, la cornamenta «con una madeja de bejucos» su vacilación racional e impulsiva entre los planes, pensamientos e impulsos sexuales; y su boca en espumas la enfermedad, próxima agonía e imposibilidad para comunicarse.

De pronto, oye acercarse un fragor estruendoso. Disparos, gritos de cazadores y ladridos. El eco, perezoso, acostándose sobre el llano, se desbarata a la distancia. Luis oye trepidar un sordo galope. Salta con el arma lista y avizora por donde crujen las ramas al quebrarse y se sacuden los arbustos. Hay un rumor de telas que se rasgan; ve abrirse la maleza y una mancha barcina salta sobre el huatal como un resorte que se suelta... Y, aparece la bestia —la boca en espumas y en los cuernos una madeja de bejucos—; Luis apunta y, cuando suena un disparo, cerca, simultáneo, suena también otro disparo (110).

Luis es el cazador convertido en presa «venado» y Fernando el tigre que devora a su propio cazador. El final remite al texto cultural de la barbarie que triunfa sobre la civilización, el Caín que asesina a su propio hermano por envidia y temor de ser desplazado de la herencia patrimonial, y finalmente, el impulso primitivo del deseo de acabar con la competencia y la prohibición de poseer sexualmente a su objeto de deseo representado por Margarita.

Pasa la bestia entre un torbellino de ramajes. Rabioso viene atrás el tumulto de perros y cazadores y cuando Juan Noguera —que tras de las huellas del venado— llega al sitio, bajo la azul impasibilidad de los cielos, halla a Luis tendido en la tierra, boca abajo, retorciéndose sobre un reguero de sangre que le mana de la espalda empurpurándole la camisa... (110).

2. Estudio de los campos morfogenéticos y lectura sociocrítica de las representaciones discursivas de la naturaleza y la identidad en *El tigre*

2.1. Patrón versus Trabajador (*Superior/Inferior*)

Este primer opósito corresponde al ámbito de la estratificación social y se clasifica como *Superior versus Inferior* por medio de la división social Patrón/Trabajador. Esta gradación se encuentra estrechamente relacionada con el estatus socioeconómico, la capacidad adquisitiva, los bienes y la propiedad. Desde la perspectiva de la obra, los indígenas han sido degradados a partir de la expropiación de sus tierras y han debido mejorar su condición económica por medio del trabajo físico que, a su vez, debe competir contra la maquinaria moderna. Ante las condiciones de pobreza, los indígenas mutaron a un sistema de subordinación y dependencia del trabajo en las fincas y a obedecer al dueño que posee la propiedad sobre el terreno y la maquinaria. Esta relación social implica un retorno al servilismo y al sistema feudal de vasallaje en el cual los peones o

indígenas se convierten en los sirvientes inferiores que obedecen a los dueños ubicados en un estrato superior.

El indígena u obrero criollo es invalidado, rebajado, animalizado y descrito como un ser impulsivo, salvaje e irracional. Por el contrario, al propietario le corresponde la categoría de ser validado, dignificado, humanizado y retratado como un ser mesurado, civilizado y racional. La peonada forma un colectivo diverso de un mayor número de integrantes relacionados por su origen étnico o su condición socioeconómica y los propietarios se unifican a través de la herencia, el patrimonio y la familia.

Pertenecer a la peonada es considerado como un rasgo negativo, por lo tanto, se presenta el anhelo por alcanzar los beneficios que goza el dueño de la finca. El peligro para el propietario radica en salvaguardar el buen funcionamiento económico de la finca, la pérdida de sus ganancias y del orden establecido implica la pérdida de su estatus social como es descrito en algunos casos de la obra. Este peligro aumenta con el expansionismo de los inversionistas europeos y norteamericanos que ofertan por los terrenos y presionan a los dueños para la apropiación de sus haciendas.

2.2. Criollo versus Foráneo (*Propio/Ajeno*)

Este elemento se vincula directamente con el proyecto ideológico de la construcción identitaria. El narrador se ubica desde la posición del criollo. En algunas ocasiones se expresa de «lo nuestro» en referencia a «lo guatemalteco» y desvinculándose de lo europeo o norteamericano. En su construcción identitaria toma prestado algunos elementos culturales representativos de lo indígena y en otros casos de lo cosmopolita y lo moderno. Con respecto a lo indígena como parte de «lo guatemalteco», el texto contrapone el pasado del presente. Por este motivo, para analizar el valor de lo indígena en la construcción identitaria debe clasificarse a partir de dos momentos: el «pasado idílico» y el «presente decadente». Lo indígena vinculado al

pasado idílico es positivo, valioso y poderoso desde una perspectiva mítico-histórica. El presente indígena se caracteriza como algo negativo, devaluado, débil, ridículo y anacrónico. El valor de los personajes se establece a partir de su productividad laboral o su belleza como objeto sexual de consumo. A la mirada de los patronos, los indígenas y peones constituyen un colectivo similar a los animales de trabajo. El texto los presenta como viciosos, ignorantes, inocentes y de salud deplorable. Por otra parte, como aspectos positivos, forman la fuerza laboral de las fincas, son alegres, algunos son violentos en las fiestas y como en el episodio de la lucha contra Los Tamarindos podrían ser capaces de organizarse y formar una fuerza superior.

En el plano estético, la salud y apariencia física del indígena se asocia a lo grotesco y enfermo; además, su expresión musical es descrita por medio de atributos desagradables. Por otra parte, la obra arquitectónica criolla se describe como inestable, sencilla y antiestética. En cuanto a la referencia de las obras dramáticas, se consideran expresiones impropias, pobres y malogradas; su público es inculto y sus actores vulgares. Al criollo le corresponde el trabajo físico y la violencia; las manifestaciones artísticas se enmarcan únicamente en el contexto de las fiestas y los excesos. Por contraposición, el discurso narrativo plantea una mayor estimación por el arte moderno y extranjero. La estética vanguardista representa la renovación del pasado y su integración con la modernidad, por lo tanto, la visión tradicional se considera arcaica y conservadora.

El personaje Ortiz representa el discurso vanguardista de integración de lo moderno con lo tradicional por medio de una mirada novedosa y crítica que rescate lo de cada expresión cultural. Se presenta un anhelo por una lucha conjunta del indio y el mestizo para establecer las bases de la cultura criolla. Se denuncia el egoísmo como la causa principal de la segregación de los grupos sociales desautorizados. Conjuntamente, se plantea la importancia de perpetuar el legado patrimonial criollo en defensa de la amenaza extranjera. Se considera la estética de la modernidad mediterránea en un

conflicto discursivo entre la idealización de la tradición española y la admiración de las innovaciones modernas. Se enuncia un reproche al sistema de producción en masa del capitalismo norteamericano, al afán esnobista y el cosmopolitismo. Se procura un equilibrio entre ciertos elementos autóctonos del arte y la cultura con otras prácticas extranjeras.

2.3. Primitivo versus Moderno (*Pasado/Futuro*)

Este aspecto contrapone los ámbitos del espacio-tiempo desde la relación entre naturaleza pasado-primitivo y la relación civilización futuro-moderno. Los discursos de los aparatos ideológicos del estado se manifiestan en el ámbito de la salud al contraponer la tradición indígena como un pensamiento mágico irracional y el discurso oficial como el científico asociado al conocimiento de la medicina moderna y la salud. Lo indígena se vincula con actitudes decadentes y apáticas hacia el progreso. El interés primordial de los peones consiste en el ocio y el festejo; su penitencia constante es el trabajo. El bienestar y el conocimiento indígena se vincula con el pasado; el presente con su ignorancia, su agonía y enfermedad. Lo extranjero manifiesta apatía ante el sufrimiento indígena. El texto plantea una inminente muerte de lo pasado por medio del fin de las tradiciones, la enfermedad de lo indígena y el peligro del patrimonio criollo ante la amenaza de lo novedoso y lo extranjero. La incertidumbre del presente concibe al futuro como una variación forzada ante la permanencia del pasado decadente.

La naturaleza, en relación con el pasado, se asocia a lo divino y en el presente, se percibe como un producto de consumo. El indígena respeta su entorno natural, mientras que el criollo somete el entorno a su voluntad. El trópico en su estado natural posee un valor destructivo regenerativo; en cambio, la modernidad, al construir y reemplazar, degrada su entorno. Desde la perspectiva vanguardista, el trópico purifica y es posible una simbiosis equilibrada entre lo natural y lo moderno.

2.4. Colectivo versus Individual (*Público/Privado*)

Lo colectivo se contrapone a lo individual en relación con la dinámica de poder. El plano colectivo se asocia a lo público y el espacio individual a lo íntimo. Lo indígena se considera poderoso como unión organizada y se debilita según la segregación de sus integrantes a partir de sus propios intereses. La defensa criolla es positiva ante la invasión foránea. La principal motivación individual corresponde a la posesión territorial y el legado patrimonial. Las nuevas generaciones de criollos han perdido su arraigo a la tierra al priorizar sus deseos particulares. La ruptura familiar simboliza el fracaso del proyecto criollo de producción, administración y gobierno de las fincas. La ambición extranjera se manifiesta en el criollo como un aspecto negativo ante la desidia indígena. Ante la falta de orden y dirección la administración pasa a manos del inversionista extranjero. El inversionista norteamericano es considerado como una amenaza que padece el propietario centroamericano.

2.5. Masculino versus Femenino (*Depredador/Presa*)

En cuanto a la representación de la naturaleza y su vínculo con la categoría del género y la identidad, se representa a lo femenino asociado a la naturaleza como un territorio salvaje y vulnerable frente a lo masculino como la civilización colonialista y transgresora. La mujer en todos los estratos es considerada como víctima, prisionera, presa/fruto y el hombre se describe como agresor, celador y depredador. Lo femenino se asocia al ámbito natural como una región de consumo y lo masculino se asocia a la colonización del territorio. La mujer es un objeto valuado por el hombre y su riqueza aumenta a partir de su castidad y exclusividad como objeto de consumo y deseo. Lo

femenino se asocia a la vida y la fertilidad por medio de la representación de lo líquido y lo masculino a la muerte, la tierra y el fuego. En cuanto a las acciones, las mujeres deben tomar la justicia por sus propias manos y recurren a una defensa salvaje ante el peligro del acecho, la persecución y el abuso. En cuanto al impulso salvaje lo femenino corresponde a lo medido y lo racional frente a lo masculino como lo impulsivo e irracional.

2.6. Deseo *versus* Tabú (*Anuencia/Resistencia*)

La relación entre lo civilizado-racional y lo salvaje-irracional se sintetiza en la anuencia/resistencia del impulso natural por el deseo o la imposición social del tabú y la prohibición. Los personajes se debaten entre ceder y resistir ante la satisfacción de sus impulsos. Los personajes que ceden a sus impulsos se describen con una mayor cercanía al pasado, lo primitivo y lo salvaje. La conducta racional sufre un desdoblamiento conductual y los personajes sufren la posesión de sus instintos irracionales y la liberación de su libido. Esta conducta se potencia a través de los opósitos luz/oscuridad y claridad/confusión asociados a la conducta moral.

2.7. Confianza *versus* Desconfianza (*Favor/Engaño*)

Ante la imposibilidad de distinguir las verdaderas intenciones «del otro» ante el posible favor o engaño, surge la dicotomía confianza/desconfianza. El producto de la inseguridad es el estado psicótico del peligro ante la posibilidad de la traición. Este complejo de vulnerabilidad se extiende a todos los planos analizados previamente: superior/inferior, propio/ajeno, pasado/futuro, público/privado y depredador/presa. El criollo permanece en un estado psicótico respecto a sus relaciones, su realidad y su

entorno en una constante lucha por la supervivencia ante el peligro de la traición en ámbitos como las relaciones familiares, legales, laborales y amorosas.

3. Lectura sociocrítica: reconstrucción y análisis de los ideogramas de la naturaleza y la identidad en *El tigre*

Inicialmente, este momento sociopolítico y económico se encontraba motivado por la ideología y filosofía positivista de finales del siglo XIX. La búsqueda del poder y la estabilidad nacional se sustentaba sobre los conceptos de orden y progreso; sin embargo, este empuje económico procedía de un interés económico internacional que, amparado por las prácticas imperialistas europeas, continuaba valorando el territorio americano como una zona de explotación de recursos y una valiosa fuente de mano de obra.

Además, se extendía el pensamiento proveniente de los Estados Unidos como parte de la Doctrina Monroe con la posterior enmienda del corolario de Roosevelt que se vería constituido con la llegada de las empresas transnacionales y el establecimiento de dinámicas políticas que desarrollarían los modelos de las «repúblicas bananeras». En palabras de Cuevas

El peso de la potencia del Norte sobre Centroamérica y el Caribe será determinante en lo sucesivo. Desde el punto de vista ideológico y cultural, esto se expresará en la muchas veces servil imitación de estilos de vida, pautas de comportamiento, valores y aspiraciones norteamericanos, en la cultura hegemónica de Centroamérica, [...] Ante esta presencia se erigirán, por otro lado, esfuerzos tendientes a reafirmar actitudes independientes, tanto en el ámbito de lo político y económico como en lo cultural (32).

La estructura interdiscursiva⁴⁴ presente en la obra corresponde al impacto socioeconómico de los terratenientes y agricultores centroamericanos durante la Gran Depresión económica. Los grandes compradores internacionales repliegan su economía

⁴⁴ Vid. Edmond Cros, concepto de «interdiscursividad» (Cros 264).

y deciden consumir únicamente productos esenciales. La base de la economía centroamericana subsistía de las exportaciones de productos no esenciales como frutas o café. Las consecuencias inmediatas fueron la devaluación y pérdida de los productos; a mediano plazo el desempleo, la pobreza, deudas y pérdida de propiedades.

La representación de la naturaleza refiere una clara influencia del arielismo de Rodó en donde se contraponen el egoísmo capitalista extranjero asumido por las nuevas generaciones que renuncian a su tradición cultural con afán de saciar sus impulsos naturales versus la protección de las tradiciones culturales como un legado patrimonial de sus ancestros.

Para Rodó, Ariel es la personificación del latino culto, orientado a los valores morales, mientras Calibán lo es del utilitarismo y pragmatismo norteamericano. La belleza y la naturaleza son contrapuestas a la eficiencia y al utilitarismo. Rodó representa un modelo de educación humanista, que intenta el desarrollo de la totalidad del hombre (Morales párr. 23).

La naturaleza remite a un pasado indígena idílico que aproxima al hombre moderno a la estética artística y la espiritualidad. La crisis identitaria del criollo moderno despierta temores e inseguridades que generan la psicosis ante la incertidumbre del futuro. La perspectiva vanguardista propone un equilibrio razonado de la defensa de las tradiciones dignas y positivas junto a la regulación de las nuevas prácticas y pensamientos modernos.

4. Conclusiones parciales sobre las representaciones discursivas de la naturaleza y la identidad en *El tigre*

La obra muestra como campo morfogenético tres temas fundamentales que indican el camino hacia la génesis textual. El primer tema corresponde a la propiedad y administración de las tierras. Se muestra la descripción de los distintos estratos sociales

que conviven en el espacio de la finca; también, las formas de administración y tipos de gobierno: despótico, liberal o conservador. El segundo tema atañe el traspaso de poder o cambio generacional, e implica el proceso de heredar las tierras junto con los obreros; los oficios administrativos, la finca o los bienes patrimoniales. El tercer elemento concierne al ámbito moral e ideológico que se transmite o reforma en la sucesión del poder; perceptible en la novela a través de las acciones, los discursos e ideologías de los personajes asociados al poder. Algunos de los aspectos más importantes abarcan la concepción religiosa y moral; asociadas a la descendencia, la conducta, las leyes, los valores y la familia. La génesis textual correspondería a la herencia del patrimonio; tema que atañe directamente a los discursos sobre identidad. Como texto semiótico se presenta la contraposición entre civilización/barbarie representados por medio de la relación entre ser humano y la naturaleza. Este conflicto entre lo «emocional/racional» se desarrolla por el opósito «represión/complacencia» de los impulsos primitivos del deseo. La razón reprime el placer por el temor social del tabú y la culpa. La ausencia o exceso de placer produce la conducta desmedida del instinto salvaje.

Presenta el dilema de un padre conservador que teme la pérdida de los bienes materiales y culturales del patrimonio, al aproximarse el momento de heredar a sus hijos. En este conflicto se percibe el concepto freudiano de *Tótem y tabú* sobre la asimilación de la cultura y la tradición del padre primigenio. Dentro de ese contexto, los personajes se debaten en conflictos sobre sus impulsos sexuales, el deseo, la descendencia, el deber, la familia y la moral.

Luis es el cazador indeciso que se convierte en presa «venado» y Fernando el tigre indómito y salvaje que devora a su propio cazador. Don Juan personifica al gobernante conservador o «padre primigenio» al ocaso de su poder. Fernando ejemplifica al tirano que desea tomar el poder por la fuerza para administrarlo de forma despótica y Luis al líder designado por sus atributos morales, que pretende ser justo, liberal y moderno.

El texto se organiza en una serie de estructuras cíclicas en las que los personajes ceden a sus impulsos violentos y primitivos. El discurso sobre los impulsos y la conducta se encuentra representado por un estado «natural-salvaje» que emerge y prevalece sobre el dominio de la «razón-control» de los impulsos y deseos. El impulso violento e irracional de los personajes responde a un conflicto interno de autopercepción y defensa por preservar su seguridad. El peligro proviene de sus conflictos internos, de su represión de los deseos primitivos, se representa con símbolos y metáforas de la naturaleza; pero no proviene del entorno natural como el clima, la flora, la fauna o la selva. El principal conflicto se manifiesta en el temor y la desconfianza. Los personajes desconfían de las autoridades, de la sociedad, de la persona a la que quieren cortejar, desconfían de su propia familia y en los casos más complejos desconfían de sus propias acciones y lucidez. El temor y la desconfianza provocan un conflicto interno que se expresa como un desdoblamiento conductual entre civilización y barbarie.

En cuanto al estilo, se muestran descripciones poéticas que incorporan la influencia del *haikai* hispanoamericano; recursos materiales y procedimientos estéticos de las artes plásticas como los grabados y una clara influencia de las vanguardias artísticas como el cubismo, futurismo y surrealismo.

Los espacios en que se desarrollan las acciones del relato corresponden al trópico y los ranchos aledaños a las fincas y al «beneficio de caña»⁴⁵. La dinámica social en las fincas se desenvuelve como pequeños feudos con trabajadores que sirven a modo de siervos y responden al dueño de las tierras como sus amos. Los lugares abiertos se asocian a la naturaleza, por ejemplo, la jungla, el monte, el río; y los espacios cerrados, ejemplifican las costumbres y la vida privada, como las casas y habitaciones. Los lugares intermedios permiten la convivencia entre la clase baja, obreros e indígenas, y la clase alta representada por los visitantes de la capital y los caporales. Las construcciones

⁴⁵ *Beneficio*, def. 9. dle.rae.es/beneficio. may. 2022. Se define como: «m. *Bol., Chile, C. Rica, Cuba, El Salv., Guat., Guin., Hond., Méx., Nic., Perú y P. Rico*. Ingenio o hacienda donde se benefician productos agrícolas».

comunitarias, los ranchos, los ritos y las costumbres de los indígenas se asocian a elementos naturales y primitivos. La arquitectura rural, a diferencia de los elementos capitalinos o extranjeros, se representa como endeble e inestable, por ejemplo, el galerón, el «teatrucho», el entarimado, el «Botiquín» y los toldos de las fiestas.

Los personajes se asocian y valoran según su estratificación social. Los colectivos como los indígenas se describen de forma animalizada en una categoría inferior a las mujeres «hermosas» que se valoran como un producto de consumo y las personas de mayor categoría corresponden a los hombres dueños de los territorios, los extranjeros o a los visitantes de la capital. En esta misma jerarquización, los personajes pueden degradarse o surgir a partir de la pérdida o posesión de bienes materiales.

La relación entre el espacio, los personajes y las acciones se vincula por medio del concepto cultural de la finca. La naturaleza es un bien productivo que debe explotarse y administrarse. La finca es propiedad, familia, un recurso económico, un título; es decir, patrimonio. Incluso los criados son parte de la finca y pertenencia del patrón, como las mujeres, que en ocasiones sufren abusos sexuales y violencia física.

El motivo principal que vincula la representación de la naturaleza y los discursos sobre la construcción identitaria corresponde a la preservación o transformación del patrimonio cultural. Don Juan representa el discurso conservador de la construcción tradicional del imaginario centroamericano sobre los valores morales y religiosos. El rasgo conductual inherente en todos los personajes de la obra, y, por tanto, característico en el discurso cultural es la desconfianza. Luis se encuentra en un estado de psicosis por la identidad fragmentada debido a la transición entre el legado patriarcal y la concepción de las ideologías modernas y extranjeras de inicios del siglo XX. Algunos rasgos culturales en conflicto presentes en la novela son: la concepción de familia, moral, conductas de cortejo, violencia, abuso sexual, moral, aborto, religión, ritos, tradiciones, arte, salud, valores, economía y administración de los bienes. Ortiz representa la mirada académica, poética y el discurso artístico sobre los atributos estéticos del trópico.

Finalmente, el tema de las representaciones sobre la naturaleza es muy significativo para una lectura relacionada a las teorías literarias psicoanalíticas porque remite a los simbolismos primitivos del deseo inconsciente y a los discursos primigenios sobre la autopercepción del sujeto cultural.

CAPÍTULO 4

REPRESENTACIONES DISCURSIVAS SOBRE LA NATURALEZA Y LA IDENTIDAD EN *EL JAÚL*

1. Estudio de los ideosemas en *El jaúl*

La obra *El jaúl* se desarrolla en 17 secciones a modo de capítulos y todos ellos son precedidos por un breve prólogo. Algunas de sus secciones presentan distintos recursos narrativos que utilizan el diálogo, descripciones poéticas, influencia de los cuadros de costumbres, leyendas y otras experimentaciones de estilo como el recurso de la ironía, el sarcasmo y la crítica; también, las descripciones y el lenguaje grotesco característico de las propuestas más contemporáneas de la novela vanguardista. Asimismo, la obra acompaña sus textos con ilustraciones que retratan algunos acontecimientos de la narrativa por medio de grabados elaborados por el mismo autor.

Las 17 secciones funcionan como pequeños capítulos organizados y titulados de la siguiente forma: «2.500 metros», «El sol», «El Jaular», «Mañana del Viernes Santo», «Ñor Santiago», «El Velorio», «El Billar», «Jeremar», «La siembra», «El merodeo», «Con el Mosco», «La escuelita», «El cura», «El palmitero», «En el Billar», «Ñor Santiago policía» y «El turno».

El texto se inicia con un «Prólogo» de corta extensión en donde el autor se dirige a sus lectores con la intención de justificar algunos usos ortográficos en la novela, denunciar el trato que recibió su obra en Madrid y los motivos ideológicos que lo llevaron a respaldar su escritura. Primeramente, introduce los acontecimientos al lector mediante una aclaración sobre la ortografía utilizada en el texto: «En este libro no se significa ortográficamente cuando las palabras no están en el Diccionario académico» (Jiménez, Max. *El jaúl* 15). Seguidamente, se describe a los «demandantes» de la obra como un

conjunto de editores incapaces de comprender las razones estéticas para que el texto conservara la ortografía original intencionalmente empleada por el autor. Es notorio el descontento respecto a la diferencia marcada por el lugar de procedencia de ambas partes. Se describe una amplia oposición entre la perspectiva conservadora de los madrileños y el espíritu vanguardista del autor centroamericano: «En Madrid me pidieron un escrito. Los demandantes me lo convirtieron —decían ellos— al estilo español. No bastó ante aquellos señores de mente estrecha mi aclaración enfática de que yo no era castellano, y mi nacimiento y vida en América, fuerzas ineludibles» (15). De esta primera parte del prólogo surge un ideosema presente en la extensión completa de la obra que consiste en los opósitos «*América versus España*».

La comparación estética entre el pensamiento académico o editorial europeo representado por el «estilo español» y el impulso artístico subversivo, descrito como las «fuerzas ineludibles» americanas, confrontan dos perspectivas respecto al estilo y la producción artística de la época. El tono de su discurso es crítico, enfadado, beligerante y ofensivo por el uso del calificativo de «señores de mente estrecha» para sus opositores. Aunque el prólogo no llega a constituir un documento amplio y crítico como otros manifiestos vanguardistas, ofrece algunos rasgos semejantes al estilo discursivo, la intención y la propuesta estética. Del mismo modo, se acentúa el orgullo nacionalista costarricense y la identidad latinoamericana en oposición a la tradición española «“El estilo se aprende en las ventas y en los caminos” y mis costarriqueñismos tienen su diccionario en la vida de mi patria» (15-16). Se forma el ideosema «*estilo costarricense versus estilo español*».

El autor concibe la normativa del lenguaje académico como una censura a la libertad expresiva y estética del arte: «Para mí, la sintaxis es la inflexión del pensamiento. La pérdida de esta libertad da la monotonía académica» (16). Asimismo, se aprecia un tono crítico sobre el desempeño de la corrección editorial y se utiliza un conjunto de términos referentes a procesos históricos de conflictos y opresión «Es interesante cómo unos

puntos y maneras de escribir han matado tantos espíritus» (16). Se establece el ideosema «*libertad artística versus represión académica*».

Sus argumentos se apoyan en la verosimilitud del lenguaje y la pertinencia estética de elementos representativos de sectores populares, cuando el ambiente descrito corresponde a estos espacios: «Llamar las cosas por su nombre y verter con cierta exactitud el lenguaje del pueblo, serán bien tolerados por las gentes llamadas correctas, si se atiende a que en los libros el ambiente se forma con palabras. Mi libro no se produce en antesalas sino entre barriales y montaña» (16). Se configura un nuevo ideosema relacionado a la naturaleza «*antesalas versus barriales y montaña*».

El primer capítulo, «2.500 metros» se divide en dos secciones. La primera presenta una breve descripción del entorno y la segunda introduce al personaje principal de la novela. Respecto al título del capítulo, «2.500 metros» remite tanto a un trayecto recorrido, así como a la distancia en cuanto a la altura sobre el nivel del mar de las altas regiones montañosas. Los primeros párrafos describen el paisaje por medio de atributos negativos. El conjunto de términos calificativos y acciones relacionados a los elementos naturales presentan un ambiente hostil, trágico y lúgubre. El relato, menciona desde la segunda oración, una ubicación geográfica próxima a los «Andes»; sin embargo, las descripciones culturales a lo largo de toda la obra remiten a una crítica de las costumbres costarricenses. La tierra se simboliza como un ente femenino en constante sufrimiento y deterioro. Las condiciones climáticas se describen como un castigo que padecen los habitantes del espacio descrito. La montaña se representa humanizada y reacciona ante el embate de la lluvia que lava «su trágica existencia». Se construye el ideosema «*naturaleza femenina sufriendo versus humanidad masculina agresora*».

El agua es un elemento relacionado con la purificación espiritual y al castigo divino. La tierra representa la conexión entre la humanidad y los elementos de la naturaleza. La montaña busca una aproximación con lo celestial, sin embargo, la respuesta consiste en un castigo divino de un diluvio que remite a una incesante limpieza existencial: «En

donde las montañas buscan el cielo. Una constante llovizna baña los altos picos de los Andes, que aun resisten a la intemperie disolvente de los años» (19). La montaña se simboliza como una mujer en pena: «La montaña se arruga en su maldición de desaparecer, lavada por las aguas incesantes, hasta convertirse en el ceño de las mujeres en pena. Las nubes pasan, enjugándole su trágica existencia» (19). Las imágenes remiten al mito sobre el castigo divino: «su maldición» y «La montaña día a día pierde cielo».

La tierra y la montaña son una metáfora de la humanidad vencida. La imagen de los cuerpos incontables y el tributo al río complementan la idea del eterno castigo de una humanidad decadente, enferma y mortal: «El gris, y el servir de limitación, dan a las montañas formas de cuerpos acostados, fisonomías trágicas, tal vez de cuerpos que se mueren. Cuerpos y cuerpos que han muerto, que se desploman en el valle o que se tributan inevitablemente a las aguas» (19-20). La imagen de los cuerpos parece describir el resultado de un campo de batalla o las víctimas de una guerra ancestral, la montaña se describe de una manera muy distinta a la tradición mítica de la tierra protectora, fecunda y agradecida del jardín edénico o la Pachamama. La sensación del paisaje se describe abrumadora: «El poder del paisaje es terrible».

La carreta simboliza el impulso del ser humano por trabajar y dominar su entorno. La rueda implica movimiento, avance y alcance hacia otros lugares. La carreta es impulsada por la fuerza animal de los bueyes, que a su vez corresponden a una representación del obrero. La descripción de una carreta «dando tumbos» y «golpes de mazo sobre el yugo» crea una imagen de condena, sufrimiento y dolor relacionada al trabajo: «La carreta, cargada de trozas para el pueblo, venía dando tumbos, saltando de manea en manea y dando golpes de mazo sobre el yugo» (20). El hundimiento y estancamiento en el barro simboliza la trampa natural, la imposibilidad de movilizarse y de avanzar. Se presenta el ideosema «*trabajo castigo versus ocio recompensa*».

A nivel social implica una falta de progreso, una agonía de intentar escapar de un entorno que consume a su presa: «El barro se hacía cada vez más profundo, más resbaloso, más movedizo. Las ruedas fueron hundiéndose hasta llegar al eje. Resbalaban las pezuñas dejando signos de dolor en el suelo, en el lodo perpetuo y de garras» (20).

El insulto «buey pendejo» es reiterado. Se le atribuye al animal la cualidad de «gacho» y «falso». El término «gacho» se relaciona al adjetivo de estar próximo a la tierra, agachado, encorvado, o en caso de los bueyes poseer uno o ambos cuernos torcidos hacia abajo. La conducta del buey es un acto de resistencia consiente para evitar el trabajo forzoso. El personaje Chunguero posee en su nombre el atributo de ser vacilador, estar de «chunga», como una burla festiva; sin embargo, en el contexto de la obra las bromas y la risa se aproximan más hacia un humor grotesco y dañino que a la práctica de una risa agradable. Ser «chunguero» en este contexto implica una conducta cruel.

En botánica, se le denomina la palma «chunga» a la especie *Astrocaryum standleyanum*. Entre sus principales características se encuentra su tronco rodeado de espinas negruzcas. Chunguero actúa como un tirano encargado de cambiar los hábitos del buey por medio del castigo físico: «El buey gacho era falso. Pasó de mano a mano, de chuzo a chuzo, por falso. Chunguero, su actual dueño, lo había adquirido a sabiendas. Ya él les había quitado muchas mañas a los bueyes. Con él no se jugaba» (20-21). Chunguero se describe como un ser que conoce las prácticas del opresor; sabe de antemano las estrategias de evasión y resistencia de su víctima: «Ya él sabía cómo jadean los bueyes. Ya él sabía que el gacho se le echaría en la cuesta» (21).

El relato detalla una sección cargada de términos que dirigen una serie de ideosemas hacia el elemento mórfico de «la condena» producto del opósito: «*legalidad versus ilegalidad*». El campo semántico se construye con las palabras: «a escondidas», «despista», «guardas», «deber», «llevarse», «cuerpo del delito» y «meter preso»; todas

ellas se refieren al cumplimiento/incumplimiento de la ley y su castigo correspondiente. Además, se establece el ideosema «*crueldad humana versus sufrimiento animal*».

La práctica ilícita es la producción de licor y la forma de ocultarlo de la ley consiste en disipar su olor junto a las cascadas. Se le atribuye al espacio geográfico la propiedad de ocultar las conductas censurables por la ley. Los malhechores que desean huir de la ley y ocultar sus prácticas, se adentran en las montañas:

Chunguero sacó media botella de guaro. Del que se destila a escondidas, en los bajillos, junto a las cascadas, que se lleva los olores del fermento y que despista a los guardas que cumplen con su deber: llevarse unas latas sucias —el cuerpo del delito— y meter preso al destilador de la montaña (21).

La descripción del consumo etílico de Chunguero se asemeja al de una máquina que procesa el combustible para su funcionamiento: «Chunguero bebió algunos tragos de aquel líquido azulado, con olor a cobre oxidado, que cocina las gargantas, y sopló con fuerza su satisfacción» (21). Los bueyes se describen por medio de la alegoría del sacrificio: «El vaho cobró el principal de sus valores. Los bueyes trasudaban su existencia y el sudor se hacía humo en forma de sacrificio» (21-22). El entorno se describe en función de los acontecimientos. La niebla acompaña la tensión narrativa, el sufrimiento de los bueyes; asimismo, la pesadez y confusión mental de la embriaguez: «Chunguero condensaba alcohol en sus soplidos. La neblina se hizo más densa y todo se unía a la esponja húmeda del paisaje» (22). Se potencia el ideosema «*trabajo castigo versus ocio recompensa*».

Similar al encuentro entre Gilgamesh y Enkidú, en la primera batalla que simboliza el enfrentamiento entre civilización y barbarie, el hombre y el buey se enlazan en un contacto íntimo que remite la penetración por medio del chuzo en el cuello como un acto de agresión y violación simbólica donde se enfrenta el dolor/placer, rechazo/sometimiento de las partes implicadas: «Entre el hombre y el buey gacho se trabó el más íntimo de los contactos. —Buey pendejo... Y Chunguero le clavó el chuzo en el pescuezo. Y brotó una gota de sangre, rojo caliente, de una tradicional cobardía» (22). Se describe la naturaleza

del buey desde la perspectiva del determinismo: «Pero así era él, un buey pendejo. Así había nacido: flojo, flojo. Ya él sabía la tormenta que le esperaba. Sentía la enorme bestia que había en su amo, pero el origen es inexorable y él era así» (22).

La repetición de la agresión física y verbal, junto con la constante lluvia, la monotonía y el cascabeleo de serpientes remiten a signos de reiteración cíclica como un castigo sin fin: «—Buey pendejo, buey pendejo... Y más chuzo y chuzo... Los riachuelos, sucios por la constante llovizna, iban de huída. Monotonía de soledad en las profundidades, de cascabeleo de serpientes, mudas como ellas cuando logra salir el sol» (22-23). El entorno natural resiste y continúa una dinámica vital distinta al padecimiento de los personajes. La naturaleza se representa como un ente ancestral y testigo silencioso de los acontecimientos: «Los jaules detienen la llovizna y la dejan caer como revuelo de vestido. Allí, más que en ninguna otra parte, la tierra parece decir que todo le pertenece. Los helechos y el montazal parecen abrirse en bocas para recibir la perpetua lluvia» (23). Se muestra el ideosema «*naturaleza purificación divina versus humanidad perversión profana*».

El buey se representa como un ser consciente de su próxima ejecución o sacrificio por el ser humano: «Unos tragos más de guaro. Ya el buey gacho parecía pedirle perdón al Creador sobre las rodillas delanteras, la boca llena de espuma y las narices aventando la vida» (23). La personificación del buey acentúa la inversión de ser humano como un ser monstruoso-bestial y la del buey como animal-inofensivo: «Chunguero, de un empujón, hizo temblar todo el apero. Se conforma el ideosema «*naturaleza vulnerada versus humanidad agresora*».

El guaro y la terrible contracción de los músculos no bastaron para levantar una carreta atascada. La soledad de las alturas es espantosa. La neblina se satura del terror de un buey débil y de la mano pavorosa que empuña un chuzo» (23-24). La descripción del sufrimiento del buey remite al texto cultural del *Via Crucis* bíblico de la tradición

cristiana. El buey es constantemente humillado y herido mientras lleva su carga «el apero» por la montaña en donde será «sacrificado».

El capítulo se construye sobre el ideosema «*crueldad versus sufrimiento*» de la pena por desobediencia; de la ejecución de la ley y el castigo del subalterno. La metáfora de Chunguero como figura de autoridad y el buey como representación del trabajador oprimido culmina en la ejecución debido a la desobediencia: «—Buey pendejo.... Y se lanzó a chuzazos contra el buey. En una de las lanzadas dió un tumbo, se rasgó el pellejo del buey y Chunguero fué a dar contra el “gacho”. Se ensangrentó la cara y fué amable en la mejilla y el frescor del lodo» (24). Se describe un jadeo y ascenso del sudor como símbolo de la expiración de la víctima y redención del sufrimiento: «Un gran jadeo. El sudor reintegrándose al cielo» (24).

El ser humano se degrada al llenarse de barro, permanecer tendido sobre la tierra y perder su batalla contra el buey. El buey, aunque pierde su vida, culmina su padecimiento y no cede ante la obediencia del trabajo forzado. El opresor no logra dominar la voluntad del oprimido y desaprovecha su bien material, el buey vejado no concluye su encargo que consiste en llevar la carga de «trozas» para el pueblo. El ser humano finaliza transformado en bestia y postrado en el barro como una inversión carnavalesca del poder: «Una soledad profunda. El canto de pájaros que predicen la muerte y un dormitar de la bestia que repetía: buey pendejo, buey pendejoo...» (24). Se forma el ideosema «*humanidad cruel versus naturaleza benévola*».

En «El sol» se describe un amanecer fallido, a pesar de que el sol «desnuda las tinieblas detrás de una montaña» y el amanecer es imposible «sin las campanadas de la iglesia», el sol no cumple su función divina de fecundar la tierra y otorgar luz y vida al entorno: «El amanecer es como el atardecer, porque sus únicos destinos son la muerte. Nacimiento, vida y muerte tienen en aquel pueblo casi el mismo valor. La vecindad de la tierra hace más fácil la muerte» (27). Se representa el curso reiterado del tiempo como un

fracaso o una desilusión enfermiza por medio de un proceso cíclico de vida y muerte sin el valor de la regeneración: «Allí la aurora no parece tener el sentido de renovación» (28).

El castigo, como «trabajo de Sísifo», eterno y sin sentido, recae sobre el hombre blanco que habita la zona montañosa sin tener comunión con el entorno: «No se trata del campesino que ama la tierra y que al morir se une a su madre la tierra. Se trata de un hombre blanco que no se ha integrado» (27-28). Se constituye el ideosema «*muerte hombre blanco descendencia europea versus vida indígena pasado americano*». Se describe la población indígena desde la concepción del mito de la edad de oro. Los indígenas son los «verdaderos dueños» de la tierra; por contraparte, el hombre blanco se convierte en el usurpador del espacio.

Según la representación discursiva, el indio que escapó del trato cruel de los invasores fue bien acogido por la selva, mientras que el hombre blanco no termina de establecerse de forma adecuada en la ocupación de la tierra: «Los indios, los verdaderos dueños, los que eran raíz de la montaña, huyeron a sus fondos. La selva los acogió blandamente. Huyeron de unos invasores mil veces más bárbaros que ellos y cuyo único sostén, cuyo único motivo de vida es la maldad» (28). Se atribuye un barbarismo y una maldad congénita a los invasores: «No es una vileza adquirida: es una segunda naturaleza, es un empleo perverso de sus fuerzas. Allí el robo es un deporte» (28). El «empleo perverso de sus fuerzas» es un acto consciente que se practica placenteramente y más allá de la necesidad como un hábito o «un deporte». Se desarrolla el ideosema «*maldad vigente herencia europea versus bondad ausente herencia americana*».

La función de la campana remite al llamado de la institución eclesiástica que al igual que el sol no cumple con su función «La lluvia detiene por un rato su perpetua caída y, a la sucesión de las campanadas, acuden unas viejas de pasito rápido, de pasito que sube pendientes, siempre dispuesto a saltar los barriales del camino» (28). Los feligreses asisten a los rituales religiosos sin cumplir con los valores que demanda la fe de su

religión. Su aspecto se describe fantasmal y enlutado «El pasito de esas viejas es de cabeza cubierta, de cabeza inclinada, de toalla negra, de párpados con visión lateral, que en el amanecer les dan el aspecto de fantasmas atareados» (28-29).

El tono discursivo corresponde a una crítica irónica a la devoción religiosa de las mujeres adultas del pueblo. Su función social como personajes encargados de custodiar la tradición y legar los valores al pueblo se reemplaza por una conducta malsana de calumnias e injurias que afecta a todos los habitantes de la comunidad: «Van al templo en busca del perdón de su último chisme, que causó tanto daño. Van a buscar el perdón para empezar con alma clara el nuevo enredo del día» (29). La conducta hipócrita se potencia en la consciencia del pecador voluntario que no muestra un verdadero arrepentimiento. Se presenta el ideosema «pueblo condenado versus pueblo emancipado».

En algunos momentos se describe de manera nostálgica e idílica la vida campesina o el entorno natural, sin embargo, la imagen es rápidamente reemplazada por signos negativos: «Con la aurora, los lecheros empiezan a buscar el camino de la ciudad, con aire de montaña arrancada del sueño, cubiertos los cuellos con un retazo de cobija roja. Con el rocío sobre los tarros, de alba en nacimiento completo» (29). El principal producto de comercio del pueblo proviene de un proceso peligroso «de vacas que se buscan el alimento entre los precipicios», doloroso y engañoso «aumentada con las aguas nacidas del llanto de los paredones» (29).

El proceso administrativo, económico y productivo de los bienes familiares por parte del patriarca es deficiente y se encuentra sometido al derroche de las ganancias por el alcoholismo. El padre lleva el producto alimenticio de la leche a la ciudad y sube a su hogar el producto de la pobreza y la violencia que conlleva el consumo del alcohol. El estado de deterioro del padre deriva en violencia y alucinación. La imagen quijotesca de la locura que lleva al alcohólico a pelear con seres imaginarios remite a un pasado no superado de lucha por ideales arcaicos:

Estas gentes de vida en cuatro tarros, bajan leche a la ciudad y suben guaro. Frecuentemente el caballo, de un solo camino, llega al hogar sin el jinete, y la familia andrajosa llega al terrible conocimiento de que el tata está tirado en algún zanjón del camino, borracho y llamando a pleito a los transeúntes imaginarios (29-30).

La representación equívoca de la autopercepción y anhelo de lo que «no se es» se potencia con la descripción del jinete que pretende «convertir al rocín en un caballo de exhibición». El consumo de licor en los personajes produce la desinhibición de conductas ambiciosas. El alcoholismo aumenta las conductas agresivas en los personajes y despierta un legado violento heredado del pensamiento colonial por medio del anhelo a pertenecer o reconocerse como una figura de autoridad: «En otras ocasiones, animados por las primeras copas, espolean el rucio, sacándole la poca sangre por los ijares, con la idea de convertir el rocín en un caballo de exhibición» (30). Las víctimas y la intensidad del maltrato se estratifican ubicando al caballo en un nivel superior a la mujer: «Las consecuencias de un caballo que no responde al mal trato ni a los tirones de la brida, las paga la pobre mujer, compañera de fidelidad y resistencia aterradoras, que recibe todos los palos que le faltaron al caballo y que, generalmente, como las vacas, siempre están para dar a luz una nueva cría» (30). Se identifican los ideosemas «*satisfacción ilusoria versus castigo realidad*» y «*ambición violenta versus resignación pacífica*».

La representación de la naturaleza asocia rasgos de los personajes femeninos y de los niños dentro del ámbito de la producción. El discurso narrativo compara a las mujeres con las vacas que «que siempre están para dar a luz una nueva cría» y los niños son castigados desde antes de nacer. Esta descripción relaciona el texto directamente con la propuesta teórica de Freud de *Tótem y tabú* sobre el «violento padre primordial» o primigenio: «El violento padre primordial era por cierto el arquetipo envidiado y temido de cada uno de los miembros de la banda de hermanos. Y ahora, en el acto de la devoración, consumaban la identificación con él, cada uno se apropiaba de una parte de su fuerza» (Freud 143-144). Para que el padre evitara ser eliminado y derrocado de su poder absoluto debía evitar el amotinamiento de sus hijos. El delirio de persecución

genera el despotismo del padre presente en mitos como el de Layo y Edipo o el de Cronos que devora a sus hijos al nacer.

Y la panza, al marido lechero, es lo que más le llama la atención. Allí caen las patadas. En algunos casos la mujer huye, tratando de salvar el fruto de su vientre, pero los ruegos del marido la vuelven como perra al hogar. Y se renuevan las patadas sobre los líquidos de un vientre que sostiene una futura deformidad (Jiménez, Max. *El jaúl* 30-31).

La preservación del poder es el eje central que funciona por medio del elemento mórfico de la «malicia». La «malicia» se relaciona con la astucia como el recurso para prolongar el poder sin importar el costo. Se presentan los ideosemas «*astucia y maldad*», «*supervivencia versus inocencia*» y «*bondad muerte*». De la misma manera, se aumenta el recurso a pesar de las condiciones y la calidad. Se ha mencionado la práctica de aumentar la leche por medio del agua y la práctica se agrava con el robo: «Entre los vendedores de leche de escrúpulos aun menores, existe un sistema de aumentar el caudal. Y hay lecheros que no compran leche ni tienen vacas, pero son vendedores de la secreción del hato del vecino» (31). Se forma el ideosema «*familia producto versus patriarca consumidor*». De la misma forma que la mujer continúa dando crías a pesar de la agresión física, las vacas ofrecen su leche ante el engaño del humano con el cadáver de su hijo. En San Luis de los Jaúles toda práctica se motiva por el engaño:

Antes de la madrugada buscan la leche de las vacas que la entregan sin mamanto, a las cuales se les ha muerto el ternero y que han transferido su afección maternal al vaquero. A veces les acercan el cuero del joven cadáver, montado sobre una burra, y la vaca afloja la ubre y tiembla los pezones (31).

El texto presenta una inversión de la figura de poder y la desconfianza por la posesión de bienes: «De tales vacas se surten los ladrones lácteos, hasta que el propietario, casi tan miserable como el ladrón, los aguaita noche tras noche hasta dispararles un cartucho cargado con sal» (31-32). Los propietarios del ganado y el patrón sufren de lo que Freud denomina como «delirio de persecución»; que consiste en la paradoja del suplicio del gobernante. Se presentan los ideosemas «*confianza versus desconfianza*» y «*propietario versus subordinado*». La autoridad no es capaz de disfrutar

de su condición superior de poder debido a la acumulación de bienes y el peligro inminente de perderlos:

No sólo distingue a los reyes y los eleva por encima de los comunes mortales, sino que también les convierte la vida en un martirio y un fardo insoportable, conстриéndolos a una servidumbre mucho más enojosa que la de sus súbditos. Así se nos aparece como la correcta contrapartida de la acción obsesiva en la neurosis, en la cual la pulsión sofocada y la sofocadora alcanzan una satisfacción simultánea y común» (Freud 57).

La sal despliega una serie de relaciones simbólicas desde la antigüedad y a través de distintas tradiciones culturales que implican aspectos relacionados al comercio por el consumo, condimento y conservación de los alimentos; aspectos relacionados a atributos mágicos espirituales y su uso en rituales religiosos; también, su uso medicinal como antiséptico y económico, por su relación etimológica del salario como método de pago a los soldados. Las balas de sal implican una triple significación, por una parte, remiten a la idea de la creencia popular sobre el poder mágico de la sal para ahuyentar las presencias negativas y no deseadas, también, es significativa la elección de un cartucho que no elimina la vida del ladrón, pero sí produce el sufrimiento prolongado de una herida difícil de sanar y el último elemento consiste en la marca del ladrón como una humillación pública asociada a la burla grotesca de los elementos de lo bajo: «En el pueblo señalan, comentan y ríen el andar torpe de un tal, ladrón de leche, que oculta bajo el pantalón mojado una llaga producida por la sal, difícilísima de curar» (Jiménez, Max. *El jaúl* 32). Se reafirma el ideosema de la «*vida penitencia versus muerte redención*».

La deidad primitiva, encarnada por la lluvia perpetua, castiga al representante del mando en el pueblo y colabora con la inversión carnavalesca de las jerarquías y la estratificación del poder. El patrón es el rey bobo; víctima de engaño y sus bienes se presentan como el botín más vulnerable. El procedimiento para el robo exitoso consiste en la mentira, el engaño y los pactos entre los subalternos, como la destrucción del «padre» por la «horda de hermanos», que poseen en común su clase social: «Las vacas menos peligrosas son las del patroncito a quien la lluvia, casi perpetua, le impide la vigilancia nocturna personal y en tales casos, lecheros generalmente pactan con los

servidores» (31-32). Las prácticas deshonrosas del pueblo se ocultan detrás del paisaje idílico y pacífico. La calma del entorno natural no corresponde a la violencia de los pobladores de San Luis de los Jaúles. Se constituye el ideosema «*humanidad cruel actúa versus naturaleza benévola contempla*». La farsa define los aspectos satíricos de la risa grotesca y de la hipocresía social. El deseo inherente de la población por hundir al vecino radica en la imposibilidad de crecer o tener un contacto espiritual con el entorno. En este poblado se repite un ciclo de vicios, violencia y sufrimiento infernal para sus habitantes.

La tranquilidad del pueblo es la más completa de las farsas. El templo y las casitas bajo la lluvia, los árboles que albergan el canto triste de los pájaros, las auroras, las noches de estrellas, el romance campesino, el arado, la yunta, el río que se crece, el perro faldero, el mugir de las vacas, la gleba, son simples testigos de que la intriga es la más constante y la más sutil de las dedicaciones del pueblo, que solamente desea ver hundirse al vecino (32-33).

La ambición por el poder conlleva la desconfianza. En el relato, la mujer se simboliza como un objeto de posesión por parte del hombre violento, sin embargo, la sensualidad de la mujer corresponde uno de los mayores peligros para la herencia del patrimonio. Se establece el ideosema «*poder versus vulnerabilidad*». Como el robo es un «deporte» en la población, seducir a las mujeres implica despojar al vecino de su «propiedad». Por este motivo, el hombre debe garantizarse la fidelidad de la mujer y el pueblo utiliza la ofensa de «puta» como un tabú o una prohibición social: «La sensualidad juega uno de los papeles más importantes y casi ninguna mujer, casi ninguna, se libra del noble calificativo de puta» (33). Se constituye el ideosema «*fidelidad confianza seguridad patrimonial versus infidelidad desconfianza inseguridad patrimonial*». Desde la teoría de Foucault sobre su estudio de la vigilancia y el castigo, el poder se ejerce desde distintas áreas donde se vigila constantemente a los individuos. Este aspecto de la vigilancia desde el concepto del «panóptico» está presente en San Luis de los Jaúles:

Este espacio cerrado, recortado, vigilado, en todos sus puntos, en el que los individuos están insertos en un lugar fijo, en el que los menores movimientos se hallan controlados, en el que todos los acontecimientos están registrados, [...] en el que el poder se ejerce por entero, de acuerdo con una figura jerárquica continua, en el que cada individuo está constantemente localizado, examinado y distribuido... (Foucault 182).

Respecto al castigo, se presenta una ruptura entre los pobladores de San Luis de los Jaúles y cualquier conexión espiritual o religiosa. El símbolo de las nubes representa lo divino del pasado ancestral por medio de la naturaleza, aunque el poblado «se roza con las nubes» no adquiere ningún favor por parte de un ente divino, solo recibe los castigos de un diluvio constante. Se reafirma el ideosema «*naturaleza pasado divino idílico versus humanidad presente profano erróneo*». La ironía se presenta en la misma dinámica religiosa, los feligreses han construido un templo para un Dios que también los engaña; es un Dios que «perdona», pero que no los deja de castigar, una iglesia construida por los sacrificios de los fieles y que representa una gran casa para Dios, pero permite que el pueblo habite en ranchos miserables. La representación animal potencia el ideosema «*confianza versus desconfianza*» de la traición por medio de la figura de lobo o «lobezno», el engaño por la «guarida» y el castigo por medio del empalamiento: «Tal despierta el alba en San Luis de los Jaules, que se roza con las nubes, de templo construido por tantos sacrificios de los fieles que le han dado una gran casa a Dios, al Dios que perdona, pero que viven en unos ranchos miserables, como guaridas de lobeznos empalados» (Jiménez, Max. *El jaúl* 33).

En el capítulo «El jaular» se refuerza la imagen del Dios indulgente. Es un Dios que ha abandonado a los habitantes del pueblo; perdona, aunque no detiene el castigo. El sol es el representante de la divinidad natural, por medio del signo solar se expone el fracaso, y se da el castigo de las falsas esperanzas a una «vida» que «dormirá» en la noche: «El sol es como la loca de la leyenda, que todos los días se casaba, justamente porque no se casaba. Tal vez el sol alumbra todos los días un nuevo fracaso, al caminar hacia la muerte» (37). El crecimiento de las plantas no posee ninguna relación con los ciclos de padecimiento de los pobladores. La naturaleza forma parte del castigo divino como la pena de Tántalo que, por robar la ambrosía y engañar a los dioses, es torturado a desear sin poder obtener el objeto de su deseo. De la misma forma, la vida inicia para los pobladores, pero todo a su alrededor perece: «Jesús ascendió a los cielos llevándose

el cuerpo, imitando al sol y a la luna. El sol hace crecer las plantas. La noche las duerme. Las plantas solamente crecen durante la luz. Las plantas crecen hacia la muerte» (37). Se consolida el ideosema «*vida castigo versus muerte recompensa*».

La novela interconecta los distintos capítulos por medio de las descripciones sobre la vida del personaje Chunguero, su familia y los demás pobladores que interactúan con él. Con respecto al trabajo de Chunguero se le presenta como el hombre de la carreta del primer capítulo y se continúa en «El Jaular» el detalle de su labor por medio de la descripción de la máquina del aserradero: «El hombre de la carreta, Juan Chunguero, llegó a la máquina al mediodía. Ya la lluvia había entonado su canto furibundo. Tras una luz que pretendió secar la tierra, se deshizo el cielo en agua» (37-38). El castigo constante de la naturaleza se enfatiza con el atributo de la blancura de la población. A diferencia de los indígenas que fueron bien acogidos por la selva, en el discurso del relato la blancura es un aspecto negativo que determina el castigo del entorno y la conducta degenerada de los habitantes del pueblo: «Chunguero llegó con el aspecto de un resucitado, con su carga de jaulas. La cara abotargada, como ahogado de tres días, los ojos pequeñitos, la piel muy blanca. La gente de ese pueblo es muy blanca. Esta es la tragedia de ese pueblo de San Luis de los Jaulas. Que son muy blancos» (38). Se reafirma el ideosema «*naturaleza castiga al europeo versus naturaleza protege al indígena*».

La contraposición de los invasores que destierran a los indígenas eleva el valor de la población nativa. La representación discursiva refuerza el imaginario de la edad dorada de los pueblos indígenas en el periodo previo a la colonización:

Gentes muy blancas encaramadas en el pico de una montaña, que desterraron a unos hombres que probablemente eran como las pocas aves que aun quedan: hombres pequeños, huesudos, de carnes de bejuco, de caras sombrías; hombres que creían en dioses, no por el perdón del pecado, sino por la necesidad de algo superior; hombrecillos a quienes guiaba el canto de las aves y la forma de los árboles, hermanos todos, con igual derecho a la vida de la montaña; hombres que se enterraban con los atavíos que les había ayudado a sustentar la vida, con las únicas nobles leyes que les dictaba la naturaleza; que se emborrachaban con los granos del maíz que fermentaban en las

tinajas, a los cuales les nacían raíces como cabellos cuyo jefe era el que aguantaba beber más chicha (38-39).

El discurso reproduce una serie de estereotipos y caricaturizaciones sobre la apariencia física de los indígenas, su comunión con la naturaleza y algunas costumbres como rituales funerarios, leyes «únicas nobles leyes que les dictaba la naturaleza» y la conformación de sus autoridades relacionada al consumo de chicha «cuyo jefe era el que aguantaba a beber más chicha». No se profundiza sobre su cosmovisión ni se narra desde la perspectiva de algún integrante de esta población, solamente se menciona como un mito, un pasado imaginario y ausente en la realidad actual de San Luis de los Jaúles. A este discurso idealizado de la población indígena se contrapone una fuerte crítica a la población criolla de «raza blanca» que no es capaz de integrarse con el entorno natural:

Y ahora, una raza blanca, degenerada, haciendo una vida intemperie que tan mal resiste. Una raza blanca desintegrada del paisaje. Una raza blanca, en donde todo tiene el color de la corteza de los árboles; en donde los ríos se ponen de color de chocolate cuando llueve en el monte; en donde las pajuilas, la única caza, son de plumaje azul profundo (39-40).

La oposición «raza blanca/indios» se presenta por medio de elementos como la apariencia física, las manifestaciones culturales y costumbres alimenticias: «Una raza que come un pan blanco de graneros extraños, un pan refinado de alimento pobrísimo, y que cada día se aparta más del maíz» (40). Asimismo, se describen los ritos y la espiritualidad indígena desde una perspectiva externa que desea valorarla sin presentar un verdadero conocimiento de profundidad sobre su cosmovisión: «Unas gentes que no saben que el maíz es muy digno de adorarse, como lo adoraban los indios; cuyas mazorcas están formadas como de dientes humanos, con cabelleras y con flores como estrellas, y cuyo fermento da el olvido del tiempo, por el conocimiento de la vida» (40). Se fortalece el ideosema «*tradición europea incorrecta versus tradición indígena positiva*».

La mención al pasado indígena se establece a partir de generalizaciones y no trasciende el mito de la edad dorada donde se describe una convivencia armoniosa con el entorno natural. Más allá de algunos pequeños fragmentos, el discurso narrativo no profundiza en la descripción de los indígenas y se centra en la crítica a la «raza blanca» del criollo descrito por la metáfora del árbol importado: «Una raza de injerto sin familia, sobre pie falso, como el árbol del jaul, que fué importado, una especie de álamo que se ha aclimatado en esas alturas de perpetua niebla» (40). Se construye el ideosema «pasado indígena idílico versus presente mestizo decadente». A la «raza blanca» de pobladores de San Luis de los Jaúles se le atribuye una serie de elementos por medio de la metáfora del árbol de «jaúl» como una especie importada, «raza de injerto sin familia», sin arraigo a la tierra «pie falso», sin pisada firme; el atributo «falso» remite también al engaño y una resistencia ciega: que se han «aclimatado» al entorno careciendo de visión «en esas alturas de perpetua niebla». A través de esta comparación se potencia el ideosema «*mestizo falso engañoso versus indígena verdadero sincero*».

En el plano individual, Chunguero representa a todos los hombres «jefes de hogar», en la jerarquía patriarcal que domina y gobierna el espacio de la casa. A pesar de tener sus familias, cada hombre de la «raza blanca» es solitario y trágico: «Chunguero descargó unas varas de ese árbol solitario, trágico, tan parecido a los habitantes de San Luis de los Jaules» (40). Es significativo el medio de reproducción «desprendiendo sus semillas por los ríos» si se tiene presente la relación semiótica entre «el río» como elemento de fertilidad, erotismo y frecuente espacio utilizado en los mitos y la literatura para favorecer las condiciones de los abusos físicos y violaciones sexuales: «Arbol de una sola vara central, que se reproduce desprendiendo sus semillas por los ríos y que se usa en los andamios por estar habituado a resistir las más terribles intemperies y los vendavales de las cimas» (40-41). De esta manera, los principales atributos del hombre criollo consisten en la soledad, la tragedia, la rápida reproducción, la resistencia a las condiciones adversas y al trabajo; y su escaso valor y calidad: «El jaul crece

rápidamente. Por eso su madera es barata. Parece ser malo crecer rápidamente. El jaul, por su precio bajo y su calidad inferior, se emplea para la fabricación de ataúdes» (41). Mediante la comparación hombre blanco-jaúl, es posible atribuir al mestizo las características de fertilidad y existencia trágica que incrementan la fuerza y el significado de los principales ideosemas relacionados a la desconfianza, el patrimonio y el poder.

El trabajo se destina a las actividades sociales organizadas para satisfacer los intereses económicos de la iglesia. El discurso denuncia la permisividad de la iglesia en actividades «pecaminosas» como las apuestas y los juegos tramposos para beneficio de la institución eclesiástica:

La madera serviría para la construcción de unos galerones, destinados al turno del primer Domingo de Gloria. En los turnos se juega a los sietes; a un tal Panchito mecánico que escoge su número; a la rotación de una palangana; a ruletas primitivas y a otros juegos bastante inocentes, en que siempre gana la Iglesia, la Casa del Señor. Tales juegos son ilícitos a particulares, pero no en beneficio del Creador del universo (41-42).

La crítica se presenta de un modo irónico. Sugiere la doble moral de la iglesia y realiza una carnavalización de la festividad religiosa por medio de la rifa de productos embusteros y desagradables o el consumo excesivo de alcohol. Estas descripciones evidencian elementos grotescos en las festividades religiosas. La representación institucional de la divinidad de la «raza blanca» se describe como un mecanismo del engaño. Se consolida el ideosema «extranjero embustero versus nativo sincero». El texto expone la farsa de la iglesia y la muestra como el mayor de los timadores, al engañar a su propia congregación de ladrones y mentirosos:

Se venden pollos que en toda su vida fueron flacos y tamales de profundidades engañosas. También se rifan toros, vacas que por algún defecto se regalan al templo y uno que otro cerdo de temperamento fruñón, difíciles de engordar y que convierten todo paseo en viaje hacia la muerte. En muchas ocasiones pasan las yuntas con billetes de banco en los cuernos y el sacerdote los bendice, mientras sus ayudantes recogen las ofrendas. Y dentro de toda esta beatífica fiesta, un poco de guaro, que es mucho guaro (42).

En el espacio cerrado del hogar, Chunguero representa la máxima autoridad y se siente orgulloso de su descendencia. Desde la teoría de Freud sobre en *Totem y Tabú*, los hijos del jerarca representan la «horda primitiva», que, en el contexto de la obra, aún se encuentran bajo su dominio y constituyen una extensión de su poder por medio del patrimonio para el pueblo. El patriarca se representa por medio de la metáfora del «jaguar» depredador, principal peligro de la selva centroamericana. Esta caracterización proviene desde la perspectiva de la «raza blanca» y no de la cosmovisión indígena ancestral: «El Chunguero, después de descargar su futuro de fiesta, se fué a su rancho, en donde no infundía miedo: jaguar entre sus cachorros. El Chunguero quería a aquellos desgraciados que había traído al mundo, con el profundo egoísmo de la bestia que se siente fielmente reproducida» (42-43). Se desarrolla el ideosema «*humanidad bestia egoísta versus naturaleza entidad generosa*».

Chunguero se simboliza por medio de la animalización o la cosificación, como el buey en el trabajo, la bestia-jaguar en su conducta salvaje y violenta; y «el jaul» como un árbol en todas sus extensiones, inclusive, una vez que se ha convertido en «varas», para el soporte de la estructura económica y política de la ley y la religión que se representa en el relato por medio de la iglesia: «El Chunguero se tendió a dormir, como sus varas, con el mismo sentido del árbol que se tala, soplando por los labios, con ritmo de paso de buey, la tragedia de la montaña» (43).

La descripción de «la máquina» retrata la irrupción de la modernidad en los espacios rurales que desplazaron la labor artesanal de los trabajadores y facilitaron la tarea de los obreros, permitiendo, de esta forma, espacios destinados al ocio y al vicio. El obrero pierde su razón de ser y permanece en un estado de ensoñación entre lo que no es capaz de hacer, ni de ser, y su incapacidad para surgir, por su dependencia a los vicios como el alcohol y las apuestas: «La caída de la sierra, como un hipnótico, profundizaba el sueño del Chunguero. También la sierra terminaba por dormirse» (43). Se conforma el ideosema «*máquina violenta imperfecta versus naturaleza serena perfecta*».

Además, la imagen de la estructura mecánica remite a la potencia, la fuerza y el avance inevitable de la modernidad por el agua desviada del río y la construcción de la presa; el progreso, a través del símbolo de la rueda inmensa y la «cuchilla vertical que raja los corazones de los árboles», se presenta como el daño causado al pequeño trabajador que deja de ser indispensable y no produce sus artefactos con el trabajo de sus manos, sino que es reemplazado por una máquina, en una violenta muerte simbólica:

Desde el rancho se escuchaba la monotonía del aserradero primitivo. Ellos lo llamaban la máquina: el agua, desviada del río por una presa, que se pierde cada vez al crecer las aguas, cae sobre una rueda inmensa. El peso del agua la mueve y una cuchilla vertical raja los corazones de los árboles, con tal independencia que da tablas de desastrosa irregularidad (43).

En «Mañana de Viernes Santo» se describe la tradición del ritual religioso. En medio de los preparativos se presenta un grupo denominado «los hombres», integrado por Chunguero y su padre nombrado primeramente «ñor Sebastián», aunque, en realidad, su nombre corresponde a «ñor Santiago», como se plantea a lo largo del relato y parece ser un error del autor o de la edición. El padre de Chunguero se compara constantemente con el personaje de Don Quijote y sus atributos físicos corresponden a rasgos de ascendencia europea: «Los hombres esperaban en la pulpería de la esquina para reunirse al cortejo. Allí estaba el tata del Chunguero, ñor Sebastián, una reencarnación de Don Quijote, blanco, de ojos azules» (47-48).

La procesión se compone por una serie de imágenes representativas de los personajes que componen el relato bíblico los personajes femeninos y los centuriones se representan por medio de personas disfrazadas. La procesión despliega un escenario desagradable de personajes con el ceño contraído y caras feroces. En este capítulo se muestra el ideosema relacionado a la autoridad y al poder por medio del opósito «*obediencia versus desobediencia*». Los centuriones anacrónicos utilizan «escopetas herrumbradas» que remiten una autoridad contemporánea, ya sea de la época presente en el relato o una referencia al periodo colonial por el atributo «herrumbrado» de un pasado un poco más lejano:

La procesión se acompasó con las matracas, las oraciones y el humo. Los santos en sus andas se balanceaban blandamente. La Verónica y la Magdalena contraían el ceño. El viento ondulaba los árboles de la plazoleta. Unos hombres, los centuriones, con escopetas herrumbradas y con unas cuerdas que partían de la cintura de Jesús ponían caras feroces (48).

El conjunto de «hombres» se ubica en «la pulpería» consumiendo licor mientras esperan el paso de la procesión para sabotear el ritual religioso. El reclamo de ñor Santiago es una defensa a «Jesús»:

El Chunguero llamó a sus hermanos. Eran seis. Seis borrachos.
Al pasar la procesión frente a la pulpería, ñor Santiago, con gesto firme, bajo, dijo:
—Dejen a Jesús. Nada les ha hecho.
Uno de sus amigos que seguía la procesión le agregó:
—No jodás. Deja la procesión quedita. No ves que ese Jesús es de palo.
—Que dejen a Jesús. Vos sos el que estás jodiendo... Y una terrible trompada derribó al amigo (48-49).

Ñor Santiago simboliza al patriarca que aspira conservar el poder, respeto y autoridad de sus hijos y del pueblo. El tono irónico del relato no especifica o permite descifrar la verdadera causa de los acontecimientos. Ñor Santiago defiende a Jesús y un feligrés le aclara que el Jesús de la procesión es falso, posteriormente ñor Santiago lo derriba de un golpe. Ya sea por estar borracho o por un acto deliberado de sabotaje a la procesión, las leyes y el ritual religioso; ñor Santiago le asegura a su hijo que actúa de buena fe y que Dios se lo tendrá en cuenta: «—Ves, tata. Siempre salimos mal. Siempre nos zampan en la chirona. —Sí, pero Dios nos lo tiene en cuenta» (51). Representa, con sus actos, los valores del discurso de la tradición religiosa católica del español de «raza blanca», pero no se identifica con la representación colonial de la iglesia con la que se enfrenta a golpes. Ñor Santiago es un Quijote; es decir, un personaje entrado en años que no comprende los valores actuales y pretende reestablecer, por medio de la fuerza contra los enemigos imaginarios, los valores que considera importantes y que han sido desplazados. Se desarrolla el ideosema de transición temporal y negación a la realidad mediante el opósito «*pasado prosperidad del mestizo versus presente decadencia del mestizo*».

Ñor Santiago personifica al criollo de pensamiento colonial que no termina de encajar en el entorno americano. No es español, ni es indígena; su problema de identificación le genera un conflicto de identidad y persiste en él la desconfianza del criollo contra la autoridad simbolizada en las instituciones políticas, legislativas y eclesiásticas. El sacerdote encarna el doble discurso de la iglesia que predica el amor y la obediencia, pero reacciona con violencia contra el pueblo: «El santo sacerdote, que frecuentemente tenía que hacer de bravo, gritó con un acento español. —No se apendejen, —y levantándose la sotana y los atavíos, agregó.— Yo también tengo pantalones. Vean, cobardes... Y le metió al primer hijo de ñor Santiago» (49).

Destaca la referencia del pasado colonial al describir sarcásticamente al «santo sacerdote» con «un acento español»; asimismo, la referencia semiótica de levantarse la sotana y mostrar los pantalones expone la humanidad y barbarie de la iglesia por medio de la inversión carnavalesca que muestra lo bajo, relacionado a la masculinidad, la valentía/cobardía de la violencia y la acción «le metió» como una referencia semiótica al abuso físico y sexual del pasado colonial. Se construye el ideosema «*abuso colonial español versus sufrimiento colonial indígena*».

El discurso utiliza la carnavalización para crear una serie de referencias paródicas sobre las imágenes religiosas y cada aspecto de su representación en las prácticas eclesiásticas. «La Magdalena», mencionada en el Nuevo Testamento del texto bíblico como «María de Magdala», se describe como una de las personas más cercanas a Jesús durante la última etapa de su vida, en el proceso de crucifixión y resurrección. Se le atribuye servir a Jesús después de haber sido sanada de una posesión demoníaca como lo indica el pasaje del evangelio de Lucas: «Aconteció después, que Jesús iba por todas las ciudades y aldeas, predicando y anunciando el evangelio del reino de Dios, y los doce con él, y algunas mujeres que habían sido sanadas de espíritus malos y de enfermedades: María, que se llamaba Magdalena, de la que habían salido siete demonios» (Lucas 8: 1-2). Posteriormente, la iglesia relaciona a María Magdalena con

una serie de episodios como la mujer que Jesús salva de la lapidación, ser la hermana de Lázaro o el unguento de los pies de Jesús con perfumes y enjugarle sus cabellos. En la cultura popular se le atribuye un pasado de adulterio, gracias a las interpretaciones posteriores de la iglesia: «Todo parece indicar que dicha asociación, bastante forzada, es debida a la Homilía 33 del Papa San Gregorio I Magno, pronunciado en el año 591, según la cual: La que Lucas llama pecadora y Juan, María, creemos que es la María de la que según Marcos fueron echados siete demonios» (Calcín 61).

En el texto, la procesión litúrgica sufre un proceso de carnavalización por medio de la inversión de posiciones. Las representaciones de los santos que se encuentran ubicados sobre «el paso», «anda» o «trono»; son degradados a la tierra, hacia lo bajo. Algunos términos como «barrial» o «señor volcado» potencian la acción del derrocamiento: «La Magdalena fué a dar contra un barrial y gritaba por no poder soltarse de un palo al cual la habían amarrado para que no se cayera. Y hasta hubo quien conservara la serenidad y lograra ver partes pecaminosas en aquella humilde servidora del señor volcado» (Jiménez, Max. *El jaúl* 50).

La erotización de Magdalena potencia la humanidad de Cristo por medio de los términos «ver partes pecaminosas en aquella humilde servidora del señor volcado» y remitiendo a imágenes previas como «no poder soltarse de un palo» y «No ves que ese Jesús es de palo». La doble connotación «de palo» remite a la materialización de lo divino en un objeto natural y común como la madera, también, como todos los habitantes de San Luis de los Jaúles, su comparación a elementos vegetales como árboles y maderas remiten a atributos primitivos humanos como en el caso de la erotización de Magdalena y Jesús al «palo» como un elemento fálico: «San Pedro tuvo que salir sin una mano y la Magdalena con un cardenal en la frente. El pueblo creía que aquello era un castigo merecido, por que la verdad era que aquella Magdalena, por sus costumbres, encarnaba demasiado bien a la Magdalena» (51-52).

En el caso de San Juan, se le decapita en el acto y se le hace rodar «por una zanja». Este hecho representa la pérdida de razón de la iglesia y el clero. Respecto a las lágrimas de San Juan; la suciedad en el rostro es un símbolo del sufrimiento durante la crucifixión de Cristo por medio de la lágrima de barro: «La cabeza de San Juan rodó por la zanja y parecía destilar nuevos lagrimones» (50). Se muestra una alusión a la decadencia de la fe y la tradición religiosa española en el habitante moderno americano por medio del ideosema «*derrocamiento del rito religioso español versus devoción al rito religioso español*».

La crítica más significativa se realiza a través de la imagen de San Pedro a quien se le atribuye bíblicamente⁴⁶ los símbolos de las llaves y la piedra como cimiento de la iglesia: «Y yo también te digo, que tú eres Pedro, y sobre esta roca edificaré mi iglesia; y las puertas del Hades no prevalecerán contra ella. Y a ti te daré las llaves del reino de los cielos; y todo lo que atares en la tierra será desatado en los cielos» (Mt. 16: 18-19). De esta forma, al perder las llaves, atributo iconográfico de las llaves del reino de los cielos, el pueblo de San Luis de los Jaúles pierde la posibilidad de ingresar al «reino de los cielos». La etimología del nombre Pedro se refiere a la piedra para edificar la iglesia que representa la conexión entre la divinidad cristiana y el ser humano; al descubrir la ausencia de cuerpo se entiende que no hay «roca» o piedra para edificar la iglesia y, por tanto, el «Hades» o infierno prevalecerá en la tierra: «San Pedro perdió las llaves y, al romperse la túnica, se vió que le faltaba el cuerpo» (Jiménez, Max. *El jaúl* 50).

La inversión de roles culmina con la invocación a Satanás por parte del sacerdote cristiano. El mal, representado por el demonio acude bajo la forma de «la policía del pueblo» y los refuerzos enviados de la ciudad: «Al ruido de los golpes y las voces del sacerdote que se vió obligado a invocar a Satanás, llegó la policía del pueblo, amparada por los refuerzos que en tales ocasiones era costumbre enviar de la ciudad, porque en San Luis de los Jaules la Semana Santa siempre era peligrosa» (50-51). Por medio de la

⁴⁶ Vid. Reina, Casiodoro de, y Cipriano Valera. La Santa Biblia: Reina-Valera [Revisión de] 1960. México. Sociedades Bíblicas Unidas, 1995. Impreso.

carnavalización y la inversión de roles se instituye el ideosema «desobediencia a la tradición española versus obediencia a la tradición española» ante el fracaso del proyecto colonizador europeo.

La ley y la fe se manejan por intereses de poder; y ellos, a su vez, funcionan bajo el campo semántico de la economía, evidente en frases como: «costó gran trabajo» y «Dios nos lo tiene en cuenta». La naturaleza se representa como un castigo trágico y grotesco asociado a lo escatológico por medio de la oscuridad, la tristeza y el barro. El entorno natural se interpreta como un ente devorador y opresor para las tradiciones, la fe y los intentos de progreso de la «raza blanca» encarnada por los habitantes de San Luis de los Jaúles: «El cielo no pudo contenerse más y soltó el llanto. La procesión del Santo Muerto perdió el ritmo y lo adquirió de barro: un chapaleo de plantas de pies. Huellas que se cerraban inmediatamente, hundiendo en la tierra la oración» (52).

Ñor Santiago y sus hijos se encuentran al margen de la ley y se rigen bajo el código de comportamiento bestial de la barbarie primitiva. Su mayor aspiración es obtener el poder absoluto. Desafían constantemente el orden, las normas sociales y los edictos religiosos: «En la mañana siguiente, cuando fueron a abrirles a ñor Santiago y a sus hijos para que rindieran sus declaraciones ante la autoridad, desde luego ya no estaban en la celda» (52).

En «Ñor Santiago» se describen los rasgos positivos y negativos del patriarca y la melancolía del cambio generacional. Su constitución física se metaforiza por medio del «bejuco de las montañas» y su apariencia es la de un espantapájaros sin el atributo positivo de la cosecha. Sus rasgos corresponden a la ascendencia europea de la «raza blanca» y los ojos claros: «Era un espantapájaros sin trigal, fabricado del bejuco de las montañas. Ojos azules. Blanco, muy blanco. Y hablaba terminantemente, desde todo el fondo de su cuerpo» (55).

El personaje se caracteriza por algunos atributos como la lentitud y seguridad de su paso «chapoteando barro» que remite a un rasgo escatológico de «lo bajo», elementos

que lo definen como muy hombre entre los hombres: «Su costumbre era bajar desde el rancho al pueblo chapoteando barro y marcando en la lentitud y seguridad de cada pisada que él, entre los hombres, era muy hombre» (55-56). En los discursos patriarcales, el rasgo masculino se asocia al poder, la violencia y la intimidación. Se construye el ideosema «*masculino poder versus femenino debilidad*». Su farol representa la dualidad del criollo, mitad luz y mitad sombra. La luz representa los elementos positivos, su conocimiento y su guía en la comprensión de la geografía y el trabajo de la montaña:

Después de comprado el diario encendía su farolillo y, mitad farol, mitad crepúsculo, tomaba el camino de la casa. La alforja en un hombro y la luz de la candela anunciando su camino, no porque la necesitara, porque conocía hasta la última piedra del camino por el cual había pasado durante setenta años (56).

Con respecto a las condiciones positivas de Ñor Santiago, se le atribuye el rasgo de ser milagroso, temido y respetado: «Hay hombres que hacen milagros, que son milagrosos. Ñor Santiago era casi milagroso y el pueblo lo veía con el misterio de las estatuas de las tumbas» (55). La descripción milagrosa de Ñor Santiago anticipa un discurso propio del estilo latinoamericano del realismo mágico donde un personaje posee habilidades sobrenaturales que se normalizan con cierto asombro y aceptación:

Era milagroso, porque en una ocasión uno de sus hijos se desnucó. El contaba que la cabeza se le había pegado a la espalda, completamente desgonzada. Ñor Santiago se le encajó y creció perfectamente uno de sus peores hijos, el Peje, llamado así porque cogía las cosas ajenas como boca de pez (56).

Dichas habilidades se circunscriben a la capacidad de realizar curaciones y tratamientos complejos de curación a las personas y los animales sin conocimientos científicos ni medicamentos: «Ñor Santiago era muy práctico en curar vacas. Curar una vaca en San Luis de los Jaules era sacarle la placenta, porque las otras enfermedades se curaban todas con sal de cocina» (56-57). Las curaciones de Ñor Santiago se describen como prácticas milagrosas, efectivas, violentas, fantásticas y grotescas:

Ñor Santiago metía su inmersa mano por los órganos genitales de la vaca y la hundía hasta el hombro; con las secundinas se traía generalmente todos los órganos de reproducción del animal, entre bramidos y sanguaza. Las partes que él creía útiles las

volvía a restablecer en sus honduras y, al año siguiente, ¡oh prodigiosa naturaleza!, la vaca volvía a dar su cosecha de ternero y de leche (57-58).

Ñor Santiago es un ser de oscuridad y es mediante los métodos oscuros de la violencia que logra sanar a los animales y a sus hijos terribles como «el Peje»; por contraposición, el sol en el poblado representa el castigo divino para el imaginario de la «raza blanca» del criollo: «En ese pueblo el sol parecía tener instintos, o reputación por lo menos, de criminal. Cuando una enfermedad se desconocía, se le achacaba al sol. Un animal triste, con la cabeza entre las patas, estaba asoliado. En San Luis de los Jaules a los animales los mataba el sol» (57). Se genera el ideosema «*pensamiento mágico bárbaro primitivo versus pensamiento racional científico moderno*».

Es la representación del patriarcado criollo y del «padre violento» y celoso. En la teoría de Freud se menciona una serie de rasgos de este tipo de figura primitiva denominada: «...horda primordial darwiniana [...] Hay ahí un padre violento, celoso, que se reserva todas las hembras para sí y expulsa a los hijos varones cuando crecen; y nada más» (Freud 143). Las acciones de ñor Santiago corresponden al padre celoso, pero la motivación es de índole económica y de clase social, relacionando el interés al legado patrimonial:

En una ocasión ñor Santiago supo que uno de sus hijos quería casarse, con una sirvienta de un tal patroncito que había por su calle, la calle que llamaban Infiernillos. Ñor Santiago encontró que esa mujer no era suficiente para su hijo, porque si ellos eran conchos no le servían a nadie y no eran de la categoría de los sirvientes (Jiménez, Max. *El jaúl* 58).

Ñor Santiago logra su cometido por medio de la provocación de las mujeres a la violencia y de la indignación de sus hijos por el maltrato a su padre. La agresión remite elementos grotescos de la carnavalización como los insultos y la orina, tratados de una forma no festiva y más violenta:

Al subir por las tardes pasaba y decía: «Ya soltaron las perras. Ya soltaron las perras». Hasta que las muchachas aburridas de tantos insultos, lo cogieron a pedradas y lo pusieron a orinar sangre. Pero él quedó contento porque sus hijos se apartaron de las muchachas, porque, como ellos decían: «Ante todo está tata» (58).

Las descripciones de las acciones positivas de Ñor Santiago poseen un tono irónico. Es un ser casi acabado que representa luz y oscuridad. Su autoridad violenta se encuentra en un proceso decadente reconocido por sus hijos en el legado patrimonial, pero cada vez más débil ante el recambio generacional:

Ñor Santiago no era efectivamente malo. Era un caso de autoridad. Se la había ganado talando montaña y matando bueyes a chuzazos, para hacerlos subir por las veredas iniciales. ¡Y pensar que ahora, cuando el tiempo secaba un poquito, se podía llegar hasta su rancho en automóvil! Pero aquello él lo había hecho, aquello era suyo. Y probablemente aquello debía en realidad ser suyo (58-59).

Respecto a las representaciones sobre la naturaleza se le atribuyen características de rigidez y fortaleza como «un roble», la pareja de Ñor Santiago se describe como una propiedad material «su mujer» y no se menciona un nombre propio que la identifique como persona más allá que a través de Ñor Santiago. Se reafirma el ideosema «*hombre sujeto-propietario versus mujer objeto-propiedad*». La descripción física es la de un ser inerte y bestial con la única utilidad del trabajo y la reproducción. Sus hijos se describen como una «colección de hijos monstruos» sometidos por la violencia de un «macho alfa» que gobierna la horda primitiva de su descendencia y las relaciones afectivas y eróticas como un «roce de los árboles» grosero y violento de «ramas desgajadas» y «animales que huyen»:

Seguramente sus luchas, sus desconfianzas, que a él lo habían hecho un roble, en las cópulas con su mujer —huesos vivientes que picaban leña y traían agua del fondo del cerro donde está el río— dieron aquella colección de hijos monstruos, hijos que habían de arremeter contra toda oposición, contra la más leve imposición. Debió de ser una cópula como el roce de los árboles en el pico de los cerros, unión de gente con olor a tierra húmeda, a ramas desgajadas, al almizcle de los animales que huyen y declaran su camino a los perros (59-60).

Se efectúa una presentación desde los orígenes de Ñor Santiago en el esplendor de su juventud y de su violencia; sus luchas se constituyen en el dominio y conquista del entorno natural como un guerrero que combate contra los árboles: «Había que verlo con un enorme cuchillo, tajando ramas gruesísimas, que lloraban en su base la limpieza de un solo tajo» (61). Se describe su actitud desde el anhelo quijotesco de un pasado idealizado del guerrero conquistador que sueña con batallas y enemigos desde una

violencia heredada con ansias de poder que desahoga contra la naturaleza, las plantas y los animales:

A veces gruñía con los sahinos, probablemente sintiendo que su cuchillo se convertía en la espada de un conquistador. Y se le humedecían los ojillos azules, uno más abierto que otro como se asoma el reloj en la torre, y se veía el puño, el formidable puño, sentir la mezquindad de las leyes, la opresión de los chismosos que lo molestaban con palabras, que no lo dejaba ser el señor que él sería en el reino de la fuerza completa (61).

Su lucha se dirige hacia las instituciones que amenazan su conducta de bárbaro forajido y organiza a su séquito de hijos como una «horda primigenia» de delincuentes para reclamar su patrimonio adquirido por la fuerza primitiva y la intimidación: «Qué sonrisas maliciosas las de ñor Santiago y de sus hijos al ver unos policías de uniformes a medias, sacos de policía y pantalones de peón, raquíticos, que se escondían detrás de las puertas cuando ellos pasaban. Qué graciosa aquella puertecilla de la cárcel, que ellos habían roto tantas veces» (60). Se conforma el ideosema relacionado al trabajo y la supervivencia que consiste en el opósito «*pasado lucha contra la naturaleza versus presente lucha contra las instituciones*».

El patriarca representa la lucha violenta como el «conquistador» que se apropia de las tierras por la fuerza. Sus principales intereses son económicos y políticos por los bienes materiales y el poder legislativo. Al igual que el demonio cristiano se conduce por la vanidad y se simboliza mediante la metáfora del Diablo que gobierna sobre las calles del lugar. Una de las calles se encuentra denominada simbólicamente como Infiernillos:

Ñor Santiago, todo poder en San Luis de los Jaules, cuando se le casaba un hijo y no tenía donde meterlo, cerraba una de esas callecitas públicas llenas de charrales y allí le hacía una casucha. La calle del pueblo, la calle pública, pasaba a propiedad de ñor Santiago, los vecinos cuchicheaban por lo bajo, pero terminaban por dar una inmensa vuelta. En verdad él manejaba y coordinaba todos los movimientos en aquella terrible calle de Infiernillos (60-61).

Sin embargo, el porvenir le augura el ocaso de su dominio; el peligro de la pérdida patrimonial y el legado de su esfuerzo para extender los bienes de sus hijos. La derrota se simboliza mediante las representaciones de la naturaleza, él «que había dominado la lluvia y la montaña» ahora no lograba ejercer el mismo poder de dominación, «los árboles

dejaban pasar demasiado sol, los goterones de la lluvia ya no eran tan fuertes», los niños y las personas le han perdido el respeto y el miedo con el pasar del tiempo:

Aquella callejuela a veces parecía que empezaba a no ser suya. Ya los chiquillos no le huían al paso, los árboles dejaban pasar demasiado sol, los goterones de la lluvia ya no eran tan fuertes, ya no levantaba las carretas atascadas de un solo empujón. A él, ahora, lo limitaban unos cuilmas, unas gentes que se unían contra su fuerza, contra él que a nadie había temido en su vida, que había dominado la lluvia y la montaña (61-62).

Ñor Santiago se relaciona con don Quijote por medio de la ironía de la frase que le atribuye a ambos la habilidad para deshacer entuertos. En el caso de don Quijote, se refiere de esta manera a resolver problemas y, en el caso de Ñor Santiago, la curación de las vacas. Ambos son hombres de mucha edad con anhelos que no corresponden a su realidad, fantasean con atributos que no poseen por medio de una distorsión de su autopercepción, una imposibilidad de reconocerse a sí mismos y de aceptación del reflejo que les otorga la realidad y la opinión de los demás. Por este motivo, ñor Santiago no distingue entre el ritual religioso y la realidad, el bien y el mal, los límites de las leyes y el castigo, el pasado y el presente o las características de su propia identidad: «Hubo quien vió a aquel hombre, entre el ocaso y la candileja pasar una noche del brazo de un hombre, más agobiado que ñor Santiago, porque venía de lejos, venía de la Mancha de deshacer entuertos» (62).

En «El velorio» se describe el ritual religioso, el tratamiento médico y el proceso del duelo en los habitantes del pueblo. El velorio corresponde al fallecimiento de la suegra de Chunguero debido a la enfermedad de sífilis mal tratada. La descripción de la enfermedad es desagradable y fantástica: «La suegra del Chunguero, sifilítica de siempre, se hinchó de una pierna en forma terrible. Se adelgazó y todo el cuerpo se fué para la pierna. La otra se le secó completamente» (65). Se presenta una degradación del cuerpo de la persona enferma. Primeramente, se menciona cómo su pierna se hincha y cómo todo su cuerpo se dirige hacia lo bajo «todo el cuerpo se fue para la pierna», posteriormente se describe que la otra pierna se seca completamente. La descripción de la enfermedad en el cuerpo y el deterioro hasta la muerte remiten a la degradación que

sufren los personajes al habitar en el pueblo de San Luis de los Jaúles, que, como una enfermedad contagiosa, afecta la salud mental, emocional y la moral de los habitantes.

Se pone en evidencia la falta de atención médica en el pueblo por parte de instituciones o profesionales médicos y se normalizan las prácticas informales de ñor Santiago como la curación de enfermedades por medio del contacto con sapos: «Ñor Santiago le pasaba sapos, sapos grandes con la panza fría, que se hinchaban hasta reventar al absorber la enfermedad. Pero los sapos no bastaron. Y se le pidieron sábanas al patroncito para envolver a la muerta» (65). En el pueblo no existe el tabú de la enfermedad y la muerte, ambas etapas se soportan y se describen con total normalidad. El pueblo, que todo lo invierte de forma grotesca, celebra y ama el ritual del velorio: «Unos vecinos amantes de los velorios, que celebraban el beneficio de ajustarse con la muerte, encontraban que había durado demasiado en despacharse» (65-66).

La reiteración representa el sufrimiento y el castigo constante al que se enfrentan los habitantes de San Luis de los Jaúles: «Ya descansó, ya descansó, ya descansó, se repetían los vecinos» (66). Se potencia el ideosema «*vida sufrimiento versus muerte descanso*». Jacinta, hija de la muerta y esposa de Chunguero es la única que parece lamentarse por la muerte de su madre; para ella el dolor no se detiene: «Solamente Jacinta, la hija de la muerta, decía: Ya descansó, pero es mi mama. Y aullaba como una perra garroteada y se enfurecía cuando un hermano le decía que había muerto porque no le pasaron suficientes sapos y que pudieron haberlo llamado a él» (66).

La metáfora sobre el padecimiento de Jacinta es la del mismo pueblo enfermo «de siempre» y que la voluntad, la felicidad y la moral «se le secó completamente». Cada habitante de San Luis de los Jaúles manifiesta el mismo deterioro como una enfermedad moral y anímica que los consume lentamente. La reiteración de Jacinta expone la continuidad del dolor por la pérdida de su madre: «Y Jacinta repetía: ¡Descansó, descansó! Pero es mi mama, mi mama, mi mama. Sólo una madre tiene uno, sólo una, sólo una madre» (66).

El licor es, a la vez, un calmante para algunos y un aliciente del dolor para otros. Los problemas de violencia son motivados por el alcoholismo y el dolor de sus secuelas se resiste con su consumo: «El guaro empezó a cubrir la memoria de la muerta, el guaro que empaña visión de las cosas y se hincharon los ojos al compás del duelo y del alma que todavía flotaba y aún sentía los vapores del alcohol» (66-67).

La naturaleza reacciona ante el dolor de los habitantes y los acompaña en sus sentimientos. Las aves llaman a la lluvia que simboliza la tristeza y el llanto: «Se inició el rezo, que se interrumpía por momentos con cánticos, en el mismo tono de las aves lloronas que llaman a las lluvias» (67). En San Luis de los Jaúles se describe el espacio de manera infernal, donde la muerte se manifiesta en distintas intensidades y permite la posibilidad de seres y cosas más muertas que otras: «Allí todo era un poco muerte, porque la muerte tiene graduaciones» (67).

El capítulo inserta un relato narrado por un «contador de cuentos» que asistió al velorio y plantea una crítica estética sobre la narrativa y la percepción errada sobre las apariencias, los personajes; el bien y el mal. Se utiliza la estética narrativa de los cuentos fantásticos o cuentos de hadas con reyes, reinas, castillos y banquetes. En el cuento se enfatiza la opinión de «los que rodeaban al rey» y la influencia que ejercían sobre el rey: «—Había una vez un rey. (Los velantes aguzaron el oído). Tenía un gran castillo y mucho que comer. Sobre la mesa le ponían cerditos enteros. Decían los que rodeaban al rey que la reina era mala» (67). Es perceptible el elemento mórfico del patrimonio y la herencia. Los hijos de su primer matrimonio recelan la nueva reina por el peligro que representa la pérdida de sus bienes materiales con un nuevo heredero al trono, además se sugiere una motivación sexual por parte del rey para eliminar el matrimonio de la reina anterior y reemplazarla por una más joven: «El rey era casado en segundas nupcias y, naturalmente, los hijos de la primera esposa no querían a la reina. Los reyes, cuando se aburren de sus esposas las mandan a matar y les ponen otras nuevas jovencitas» (67-68).

El narrador del cuento insiste en la gradación de la muerte y la posibilidad de estar muerto en contraposición a la muerte real «muerta, muerta» la reiteración implica una doble muerte que consiste en fallecer físicamente y no ser recordado por medio del ritual de la entrega floral de las violetas. A la violeta se le atribuye la capacidad de revivir a los muertos a través de su aroma y se presenta el elemento de los «muertos reales», términos que activan una doble significación «reales» de realidad y «reales» como atributo de la realeza: «Cuando una reina era mala, la dejaban muerta, muerta, es decir, que no le llevaban a los tres días un ramo de violetas que había en el palacio para resucitar con su olor a los muertos reales» (68).

Asimismo, se presenta de forma irónica la función didáctica y culta del arte por medio de la figura del «contador» y el espacio destinado para las representaciones artísticas que según se aprecia desde el prólogo de la novela «no se produce en antecámaras sino entre barriales y montaña» (16). El escupitajo es otra representación de lo carnavalesco como un retorno a lo bajo que incorpora la tierra: «El contador se tomó otro trago y buscó dónde escupir, con relativa cultura, y se limpió unas gotas que le caían del techo al filtrarse la lluvia por las hojas de caña» (68).

Luego de la interrupción y de la degradación del contador de cuentos el estilo se vuelve estéticamente más «vulgar», entiéndase para el pueblo, y «grotesco», en referencia a una carnavalización estética del lenguaje culto; sin dejar de lado la profundidad del sentido y el contenido: «—Bueno, pues, no le pusieron las violetas. Supongo que ustedes sabrán que la esposa del rey se había muerto o la mataron. Por eso decían que era mala. ¡Ah! Pero una culebra, una culebra... Seguramente ustedes creen que las culebras son malas. Pues ahora verán» (68). Seguidamente, la inversión se dirige a la temática religiosa. El narrador recuerda a la audiencia que «el Todopoderoso» creó a las serpientes y que ellas son buenas, invirtiendo el símbolo cristiano de la víbora que engaña y regresando el símbolo a otras representaciones míticas del animal. El narrador enfatiza su originalidad en el estilo y la forma de contar las historias:

Una culebra enviada por el Todopoderoso, que él las creó, se llevó las violetas entre los colmillos, se metió en la tumba por unas rejas que había y acercó las violetas a la reina. Cuando abrieron la puerta, porque así hacían tres días después, encontraron sólo el vestido de la reina, porque a donde el Señor se va sin ropa para que él pueda purificar. Este cuento se los he contado para que ustedes vean que lo que creen que es malo, es bueno. El rey pasaba por bueno y la buena era la culebra y ustedes creen que las culebras son cosa del infierno. Yo cuento cuentos para enseñarles. Y ahora que otro se cuente otro, aunque la verdad es que aquí nadie cuenta cuentos como yo (68-69).

Los habitantes de San Luis de los Jaúles no respetan ninguna autoridad ni contexto para robar. Incluso, las flores llevadas al velorio se describen como producto de un hurto al vecino. Se simboliza la caída de cada pétalo como una metáfora de una visita de los familiares difuntos. Este pensamiento representa la amalgama de creencias espirituales en el imaginario del criollo donde se mezcla la tradición cristiana y las creencias paganas ancestrales: «Ocasionalmente se caían uno que otro pétalo de unas flores que había traído del cerco un vecino. Cada pétalo era el paso de un muerto familiar, que venía al velorio a dirigir el alma que se desprendía hacia nuevos caminos» (69-70).

La lluvia alude a la divinidad ancestral y el castigo divino para la «raza blanca». La naturaleza se humaniza por medio de atributos positivos como «humanamente, blanda, humilde». El sol se relaciona con la divinidad ancestral de los indígenas, es lo positivo para los indígenas y opuesto al placer de los pobladores de San Luis de los Jaúles que huyen de su luz. Se potencia el ideosema «*luz bondad indígena versus oscuridad maldad europea*». En la descripción de la mañana, se simboliza un cese al castigo de la lluvia como el pacto del dios cristiano a través del arcoíris, en esta ocasión el sol desciende como un rayo de luz y se presenta la relación simbólica del oro para la «raza blanca» como un aspecto valioso y positivo: «A la mañana siguiente, la llovizna caía humanamente, blanda, humilde y un rayo de sol le dió algo de oro» (70).

La representación simbólica de los pies inmensos acerca a los personajes a lo bajo y a la tierra por el duelo de la muerte. La pesadez es una representación de la tristeza y la culpa. La fatiga intensifica la descripción del pueblo como un espacio infernal de castigos repetitivos, intensos y prolongados: «El cortejo parecía tener los pies inmensos. Las

piernas parecían terriblemente fatigadas, porque mucho duele llevar lo que tanto se quiere» (70).

La práctica de dañar a los demás se ha hecho tan «naturalizada» que se convierte en una de las principales preocupaciones durante el rito, aunque signifique mayor trabajo los seres queridos pasean el cuerpo frente a las personas que habían maltratado al fallecido para producirles remordimiento, anulando la posibilidad de perdón; potenciando el sufrimiento y el castigo de la culpa: «Pasaron por lugares en donde se calculó que ella había sido feliz. También por donde le habían maltratado, para que les doliera verla muerta» (70).

La unión entre la lluvia y las campanas representa una mezcla entre el rito cristiano y la naturaleza. La descripción estética presenta la belleza de los detalles pequeños como las gotas de rocío en medio de la descripción infernal del poblado: «Las campanadas se juntaron con la lluvia. Era un concierto de dolor y rocío. Se prendían perlas en las cabezas de las mujeres, tapadas con trapos negros» (70).

El barro es un elemento fundamental en la novela y simboliza la unión entre lo terrenal y lo divino. Además, de las reminiscencias bíblicas⁴⁷ sobre el principio de la vida en referencia al barro/arcilla y al dios creador como un «alfarero». Es la mezcla entre la tierra y el agua, entre lo humano y lo celestial; la deidad humanizada, la lluvia perpetua que suaviza la tierra, la divinidad que intenta lavar la suciedad, pero se mezcla en el proceso con lo terrenal. Es dolor y sufrimiento, es castigo y llanto. Es la tierra la que devora al ser humano, que lo hunde en sus profundidades, que lo reintegra a un estado primitivo de renovación natural. En el rito del entierro «Unas palabras de barro golpearon los corazones» (70). Los habitantes de San Luis de los Jaúles parecen adaptarse al castigo continuo de la lluvia y permanecer sumergidos y en contacto constante con el barro. Los elementos de la modernidad como los paraguas no son capaces de evitar el

⁴⁷ También presente en los mitos de otras culturas antiguas que desarrollaron la alfarería como se percibe en las versiones sumerias y babilónicas de la epopeya de Gilgamesh, el mito chino de la diosa Nüwa, el mito egipcio de Jnum, el mito griego de Prometeo y en *Popol Vuh* de la tradición maya.

asedio inclemente de la naturaleza: «Entre tanto, Chunguero cerraba el paraguas, —esos paraguas son como árboles— y se retorció los ruedos del pantalón que destilaban lodo» (75-76). Se desarrolla el ideosema «tempestad natural poderosa versus invención tecnológica frágil».

En el capítulo «El billar» se presenta un espacio cerrado y privado donde solo tienen acceso los hombres del pueblo. Es un entorno sucio y oculto que remite a las cavernas primitivas por las figuras fantásticas reproducidas en las paredes. Los escupitajos representan una extensión de lo bajo como un fluido que se dirige desde lo superior del cuerpo a lo inferior, en las representaciones carnavalescas se asocia a los mismos atributos de los fluidos corporales escatológicos como el vómito o la orina: «Grandes escupitajos, como llanto de las bocas, resbalaban en las paredes, dejando adheridas las partículas de tabaco perfectamente mascadas» (73).

La estética vanguardista descubre el arte en los espacios más grotescos como los barriales o las paredes manchadas de escupitajos. Las imágenes representativas funcionan como una prueba de Rorschach de una proyección subconsciente de los miedos o inseguridades a partir de las interpretaciones de imágenes abstractas que el narrador interpreta como imágenes religiosas o animales de la naturaleza: «Aquellos salivazos en algunas ocasiones formaban figuras fantásticas, caras de monjes y de animales que la naturaleza se empeña en producir» (73).

Este espacio de «El billar» funciona como una «casa para hombres» donde se presentan algunas conductas de los personajes asociadas a la barbarie. Es un lugar de aprendizaje para los no iniciados: «Habitados del billar, vivían de explotar los novicios de visión y de tacto» (73). Los símbolos en las paredes y las prácticas dentro del lugar se relacionan a espacios ocultos asociados al subconsciente. En este lugar se liberan las conductas primitivas de los personajes como sus temores, inseguridades, intrigas, celos, resentimientos, frustraciones y deseos sexuales. Dentro de la cofradía de hombres, cada uno se conoce. Se analizan las debilidades de cada uno y todos comparten como un

conjunto de vándalos, donde se aprovechan uno del otro, con el objetivo de vencer a los demás y dominar sobre todos: «En el billar se manejaban las intrigas y se encaminaban las fuerzas. No se necesitaban conversaciones anteriores para sus fines. Se conocían demasiado» (74).

Las acciones de Chunguero representan una amenaza para los otros hombres del pueblo, su posición jerárquica, obtenida por la fuerza, genera temor y envidia. Los términos utilizados como ideosemas revalidan el elemento mórfico del «poder» como «restarle» para compensar su estado inferior en la jerarquía: «Ahora el asunto era fregar a Chunguero. Restarle un poco de sus rajonadas a Chunguero y vengarse un poco de ese miedo constante que le tenían» (74). El poder alimenta la vanidad y mejora la autopercepción. El deseo de poder y la necesidad de seguridad conforman un ciclo de acciones negativas. Las acciones negativas y osadas son premiadas en vida y se realizan conscientemente bajo la creencia que serán cobradas después de morir; según el pensamiento cristiano, por pecado, el diablo y el castigo en el infierno. Esta deuda parece no tener importancia para los habitantes que ya sufren una vida infernal y diabólica en el pueblo de San Luis de los Jaúles: «—Vos sí que sos jactancioso. El diablo te lo va a tener en cuenta» (75).

El juego y la apuesta son otros factores estructurales básicos que representan el deseo de vencer a los otros miembros del clan para ganar sus bienes materiales: «Torta tiró la carambola con toda serenidad y se ganó todo el dinero de la mesa. —Ya ves, condenado, por estar jodiendo a mi familia te jodí yo» (75). El principio fundamental de toda acción en el pueblo es afectar al otro para no verse afectado en las condiciones naturales de su propia existencia, sentirse mejor a partir de la miseria del vecino, «hundir» al que surge en el mismo barro en el que se encuentran inmersos los otros. Se forma el ideosema «*bienestar propio versus bienestar ajeno*» mediante la paradoja entre el bienestar personal y la necesidad de producir el daño a los otros.

Las emociones primitivas que se manifiestan llegan a representar las principales carencias en los hombres. Una carencia importante en el pueblo consiste en la fidelidad de las mujeres. Según los interdiscursos presentes en el relato, el hombre posee lo que controla y una mujer se concibe como una posesión cuando se tiene entero control de sus acciones. La principal carencia en el hombre es la falta de fuerza, valentía o la demostración del temor: «Ahora te digo que todas mis primas son putas. Vos sos un pendejo y yo sé por qué te lo digo» (75).

En el momento en que los hombres o mujeres, como se verá más adelante en el caso de Petra, son incapaces de anular los impulsos sexuales de su pareja, se sufre la humillación y el rechazo social. Se formula el ideosema «*represión sexual femenina versus libertad sexual masculina*». El principal insulto a las mujeres apela a sus deseos sexuales; sin embargo, el carpintero señala que la misma actitud promiscua tendrían los hombres si fueran mujeres, develando el sistema de funcionamiento del patriarcado que exige una serie de libertades para los hombres y pretende anular las mismas acciones para las mujeres, estableciendo una marcada diferencia y estratificándolas como seres de segunda categoría:

El albañil dijo, despistando del punto principal:

—Todas mis primas son putas.

A lo que contestó el carpintero:

—Lo mismo vos, renegado, si hubieras sido mujer.

—Y vos, ¿por qué defendés a mis primas?

—Pues porque anduve detrás de Petra y nada, parecía que habían puesto candado a la muy condenada. Por eso me eché la enemistad de tu mamá. Y tuve que irme del vecindario, porque me sacaba unas máscaras pálidas por la ventana. Tu mamá me quería decir hipócrita. Todavía en sueños veo aquellos espantos riéndose de mí. Tu mamá es tan condenada como vos (75).

Las mujeres se representan con distintos atributos. La madre de Torta recurre a la astucia para alejar al carpintero del asecho de sus hijas colocando «unas máscaras pálidas por la ventana». Al renunciar, en la mayor parte de los casos, a la agresión a partir de la fuerza física salvaje y desmedida; las mujeres recurren a otras prácticas de violencia como el chisme, la mentira, el engaño y la traición. Se manifiesta el ideosema «*astucia femenina versus fuerza masculina*».

Las principales susceptibilidades en los personajes son producidas por la inseguridad. En el caso del «carpintero», las máscaras activan un temor primitivo, él huye del vecindario por la burla y el insulto, el miedo se manifiesta a partir de la inseguridad por la pérdida de poder que surge de la risa.

La misma inseguridad descrita por el carpintero es la que siente Chunguero cuando es provocado para que defienda su honor contra Jeremar:

El Torta y el carpintero se guiñaron el ojo. El Torta dijo:

—Mirá, Chunguero, por allí andan diciendo que vos le tenés miedo a Jeremar. Yo soy tu amigo, vos lo sabés, y me jode que digan eso.

Chunguero se puso rojo y agregó:

—Ese siempre me anda de juida. Ya lo he de agarrar para que no diga lo que es mentira.

Y el Torta:

—Vos sos el más valiente de aquí. No te dejés chollar. Jeremar no dice que vos seas pendejo, que va, no se atreve. Pero cuando le hablan de vos suelta una sonrisita muy jodida.

Chunguero cogió un taco de billar y lo partió en mil pedazos (77).

Torta y el carpintero logran vencer el temor por medio de la risa, de la misma forma, urden la intriga en Chunguero para incitarlo, manipulando sus propios temores e inseguridades, a pelear contra Jeremar para defender su reputación frente a la colectividad:

—Me las va a pagar ese condenado de Jeremar. Díganle que mañana lo voy a buscar en la noche, en su chiquero. Que se aliste, si no se muere antes de miedo.

Y se tiró bajo la lluvia bufando, con los ojos encendidos en llamas.

Torta y el carpintero se cruzaron una mirada de gran entendimiento. Se chuparon los labios y se echaron una carcajada (78).

El espacio de «El billar» es un lugar oculto una «casa para hombres» para conspirar, engañar y tener comportamientos ilícitos. En este lugar son permitidos los vicios, los juegos y las apuestas. Los insultos, palabras soeces y maldiciones son parte fundamental del juego y de la cultura popular; las referencias simbólicas son escatológicas, remiten a la pérdida, los bajos instintos y a las necesidades básicas:

En una esquina del billar rodaban los dados, amarillos de dedos entabacados, y se oía decir cada segundo:

—Carnes.

—Culos.

—Centavo por la cola.

—Paro, pinta y por si son.

—Te cagaste no más a la entrada.

—Correte, pendejo. No me alburés.
—Dame un trago.
—Pero es que vos te la bebés toda.
—Paro y pinta.
—Culos.
—Me la vas a pagar, bandido. Tirá con mis dados, vos tenés los dados cargados.
—¡Ah hijueputa! Siempre el mismo cantico.
—Carne, te jodistes.
Y un mar de cabos de puros, de colillas y una atmósfera de cortar (76-77).

Para Chunguero el insulto no se emplea directamente, por el temor que produce en los otros hombres, sin embargo, la risa y el engaño le sugiere el mismo fin corporal de acercarlo a lo inferior y de «cavar su tumba». El desafío manifiesta un deseo de renovación implícito, si Chunguero vence a Jeremar implicaría un renacimiento o crecimiento en su posición de poder y en el caso de ser vencido, como en el juego y las apuestas, obtendría su lección. Bajtín describe el funcionamiento de las expresiones verbales y del insulto en la cultura popular de la siguiente manera:

En la base de esta actitud y en las expresiones verbales correspondientes, existe una degradación topográfica literal, es decir un acercamiento a lo «inferior» corporal, a la zona genital. Esta degradación es sinónimo de destrucción y sepultura para el que recibe el insulto. Pero todas las actitudes y expresiones degradantes de esta clase son *ambivalentes*. La tumba que cavan es una tumba *corporal*. Y lo «inferior» corporal, la zona de los órganos genitales es lo «inferior» que *fecunda y da a luz*. Esta es la razón por la que las imágenes de la orina y los excrementos guardan un vínculo sustancial con *el nacimiento, la fecundidad, la revocación y el bienestar*. En la época de Rabelais, este aspecto *positivo* estaba aún vivo y era percibido claramente (Bajtín 119).

El mundo narrado de «El billar» corresponde a la clase obrera, de campesinos y gente sencilla. Las profesiones son, en algunos casos, el único elemento de identificación como el caso de «el carpintero», Torta «albañil» o Chunguero «leñador». El campo semántico que reúne las tres profesiones corresponde al ámbito de la construcción, en la estratificación de las funciones Chunguero es el encargado de producir la materia prima, pero parece carecer del conocimiento técnico para construir obras complejas como sí lo supone la profesión del carpintero y el albañil. La lucha surge entre la fuerza laboral primitiva y la especialización técnica.

El capítulo «Jeremar» empieza con la interrogante retórica del narrador para describir al personaje ante los lectores: «¿Quién era aquel Jeremar a quién querían poner frente al Chunguero?» (Jiménez, Max. *El jaúl* 81). Jeremar es descrito como un ser oscuro y solitario. Los elementos naturales asociados al personaje son la lluvia y la noche y un «corvo» que se asume como su cuchillo: «Jeremar se había alimentado de las sombras de la noche. Era de color triste, de ojos profundamente negros. Todo relato lo empezaba: “Era una noche oscura. La lluvia caía, monótonamente. Yo iba solo, como de costumbre, con el farol. Y por único compañero, este corvo”» (81).

A pesar de su oscuridad, se reitera una serie de atributos positivos en sus acciones, por ejemplo, la compasión, la pasividad, la tolerancia y la preocupación por los otros. Jeremar trasciende la necesidad de surgir y obtener el poder porque él es el más temido y poderoso del pueblo. Su poder no consiste en bienes materiales o una posición política, él es un personaje sencillo que se contenta con lo que es; con el respeto que inspira: «Y a veces iba donde el patroncito: “No ande solo, patroncito, aunque no me explico cómo podrían matar a una persona tan buena como usted. Pero esta gente es muy traicionera. A usted lo pueden matar de puro bueno, o le cortan las orejas y los rabos de sus vacas”» (81-82). Es un leñador sencillo, que no comparte la actitud traicionera de los habitantes del pueblo, protege a su patrón y le advierte del peligro de las prácticas negativas de los otros pobladores.

Su pasividad se vincula a una especie de invencibilidad fantástica y seguridad extraordinaria ante el peligro: «Jeremar jamás alteró el paso. Siempre un pie después del otro, con el mismo ritmo. Tal vez en el paso de Jeremar radicaba su gran poder. No era alto, pero parecía como si un monumento o una momia hubieran resuelto andar por las calles» (82). Es posible deducir que la pasividad de Jeremar proviene de un pasado muy violento, una especie de cansancio ante la violencia y el sufrimiento. Se aclara que trabajó anteriormente para un tirano centroamericano y se describe como un hombre «muy hombre» queriendo enfatizar su valentía por medio de ese término:

Jeremar no buscaba pleitos, pero era muy hombre. En una ocasión, después de haber servido a un tiranuelo de la América Central, Jeremar se echó muchos enemigos. Uno de éstos lo esperaron un día detrás de unos matones. Los llamaban los Patas de Buey porque dejaban unas huellas muy profundas, muy de ellos (82-83).

En cuanto a las representaciones de la naturaleza, cabe destacar el «saco verdoso» como un elemento de aclimatación al entorno natural. En San Luis de los Jaúles el verdor en la ropa implica un proceso de adaptación y madurez que adquieren los personajes, relacionado a sus actitudes y al paso del tiempo en el pueblo. En el caso de Jeremar, se describe su encubrimiento verdoso como una armadura, un aura, una cualidad de serenidad; una fortaleza mágica y sobrenatural que lo protege de los mismos disparos:

Jeremar venía como un capítulo de prehistoria por el caminillo. Los Patas se echaron la guápil a la cara y dispararon los dos cañones. Le pasaron una mano y el saco verdoso. Jeremar siguió avanzando con la misma serenidad, con el mismo ritmo de estatua viviente. Ni siquiera se volvió a ver la mano. Los Patas de Buey, al ver la terrible serenidad de aquel hombre, no pudieron disparar la segunda escopeta y salieron de los matones (83).

Por otra parte, se nombra un conjunto de malhechores mediante el término «Los Patas de Buey» debido a que «dejaban unas huellas muy profundas». En la cosmovisión de la novela y de los mismos personajes, es perceptible la importancia del entorno natural como una metáfora o símbolo que le otorga atributos estéticos o mágicos a elementos de su realidad. El capítulo se divide en dos partes: pasado y presente. El pasado aborda la descripción y los antecedentes del personaje Jeremar; y el presente relata el enfrentamiento entre Chunguero y Jeremar.

Con respecto a la preparación emocional de Chunguero para el duelo, se describe un entorpecimiento de los sentidos para opacar el temor por medio del consumo de licor. Para Chunguero es más importante demostrar la voluntad de ir a pelear que ser eficiente en la pelea: «A ese hombre iba a buscar Chunguero aquella noche. Lo vieron de taquilla en taquilla, de guaro en guaro, como una sombra ebria, que guardara un terrible secreto, balbuceando: —Ese Jeremar dice que yo le tengo miedo. Ya verá ese cochino» (83). Se expone el ideosema «*subordinación y temor versus desafío y violencia*».

La descripción de la familia de Chunguero se simboliza mediante elementos naturales, los niños ladran y la mujer grita «como cuando tiembla la tierra» para detener la salida de Chunguero y hacerlo entrar en razón: «El Chunguero se fué al rancho a buscar la cruceta. Los perros y los chiquillos ladraban. La mujer daba alaridos, algo así como cuando tiembla la tierra. Lo jalaban y se le colgaban de la ropa» (83-84). Este fragmento refuerza el ideosema «*familia sumisa versus patriarca agresor*».

Los elementos naturales se utilizan a modo de presagio y metáfora de los posibles acontecimientos. Para Chunguero, cada elemento representa la cercanía con la muerte, ya se ha indicado previamente el significado del barro «chapoteando barro buscó la cuesta», su vida se simboliza como una luz que se encuentra pronta a extinguirse «El último celaje se había soplado», el perro faldero de Jeremar previene a su amo del peligro y el rancho «sangraba agua» por la pared como un augurio de la tragedia inminente. Una vez más, se indica que la naturaleza no determina las acciones de los personajes, sino que acompaña y simboliza los acontecimientos como interpretaciones de la propia voluntad de la sociedad:

—Pero no te vayás. No seas ingrato. Estás borracho. Te va a matar Jeremar. Hacelo por nosotros.

—Tata, tata...

—Yo no soy ningún pendejo.

Los lanzó a todos de un empujón contra la cerca y chapoteando barro buscó la cuesta, al fin de la cual estaba el rancho de Jeremar.

El último celaje se había soplado.

Un perro faldero, hambriento olfateó el alcohol y previno al amo.

Jeremar se asomó por una ventanilla que tenía en lo alto de la pared, que sangraba agua (84).

El contraste de luz y oscuridad representa la duda ante los acontecimientos, la razón y la barbarie, el bien y el mal, lo conocido y lo desconocido, lo oculto y lo mostrado. Se muestran los ideosemas como opósitos «*conocido versus desconocido*» y «*verdad versus engaño*». El desafío se activa mediante el llamado a la valentía o la acusación de cobardía:

Se oyó vociferar a Chunguero:

—Jeremar, pendejo, salí de allí. Vos sos el pendejo. Vos andás diciendo que yo te tengo miedo. Si tenés güevos salí, cobarde.

A la palabra cobarde, automáticamente se abrió la portezuela. La candileja reflejaba sobre el piso de tierra la figura de un hombre que sostenía un cuchillo (84-85).

El tropiezo de Chunguero vuelve a remitir a la caída de «el buey gacho» del capítulo inicial de la novela en el capítulo «2.500 metros» y a las caídas de Jesús durante el camino a la crucifixión: «El Chunguero se tiró por la puerta. Al entrar dió un tropezón y se fué de bruces. Trató de levantarse, soltó un estertor y quedó inerte» (85). La caída de Chunguero corresponde a una muerte simbólica y se aproxima cada vez más a su muerte real. Torta y el carpintero han probado su capacidad para manipular las acciones de Chunguero para su beneficio y aunque no consiguen la muerte real del personaje, se aproximan a la trampa que podría poner fin a la amenaza de sus pretensiones. Se ratifican los ideosemas «*confianza versus desconfianza*» y «*temor versus seguridad*». El relato concluye como la narración de la anécdota desde la propia voz de Jeremar y la vergüenza de Chunguero.

Torta y el carpintero oyeron una voz que parecía dejar caer en un precipicio las palabras:
—Le iba a cortar la cabeza.
Parecía que se había acumulado el poder de un dios en Jeremar, al cual se le rindieran los hombres con sólo levantar un brazo.
—Le iba a cortar la cabeza...
Chunguero, al oír aquellas palabras que lo aplastaban como plomo, hundía los dientes llenos de espuma en la tierra que había aplastado el paso lento, inalterable, de aquel inmenso Jeremar (85-86).

En «La siembra» se describe de forma positiva, poética y nostálgica la vida rural de San Luis de los Jaúles. El capítulo parece referirse a un estado idílico de sensibilidad de Ñor Santiago donde la vida en el pueblo es descrita de forma grata. Ñor Santiago es detallado como un anciano, por este motivo, es probable que se acompañe de algún nieto al que instruye en el trabajo del cultivo. El sol es asociado a lo divino mediante el símbolo de la aureola en una amalgama entre las creencias primitivas que divinizaban la naturaleza y las representaciones pictóricas de la tradición judeocristiana. El monte representa la divinidad y el resplandor solar su aureola: «Ya se anunciaba la salida del

sol tras la cordillera, por una aureola que el monte se había puesto sobre la cabeza» (89).

Se forma el ideosema «*naturaleza divina versus humanidad profana*».

La descripción de los personajes enfatiza su condición socioeconómica por medio de su alimentación, la actividad laboral y las prendas de vestir:

La voz ronca del viejo le anunció al chacalín que debía ir por los bueyes. El chiquillo se quitó los pedazos de saco con que se tapaba los ropas húmedas del día anterior y se sentó en la banca. La madre le dió un pedazo de pan huloso, con una taza de agua dulce (89).

La descripción del paisaje y los acontecimientos en el capítulo corresponden a la estética del cuadro de costumbres que resalta aspectos realistas y tradiciones:

El chiquillo salió al potrero y, más por instinto que por vista, encontró los bueyes: sombras que rumiaban los pedazos de caña de la tarde anterior. Los tres se pusieron cuesta arriba. Marcha blanda y a medio despertar. En el rancho, el viejo Ñor Santiago sacó el yugo. Los bueyes bajaron humildemente la cabeza y el leño, de ancho corto, les fué amarrado con las fajas de cuero crudo a la frente y los cuernos. La rodilla se pone en la frente del buey para socar las fajas. Sobre el yugo amarraron el arado. El chiquillo llamó a los bueyes y el viejo se echó al hombro medio saco de maíz (89-90).

Respecto a las prácticas laborales se menciona el uso de los bueyes como principal herramienta de transporte y trabajo para el proceso de siembra. La caña se describe como un producto de doble propósito, es tanto para el consumo de las personas como para la alimentación de los animales. Desde los primeros capítulos se asocia la irrupción de la «raza blanca» como una «raza que consume un pan blanco de graneros extraños, un pan refinado de alimento pobrísimo, y que cada día se aparta más del maíz» (40); en este capítulo se presenta a Ñor Santiago como un agricultor de maíz, que siembra el producto, pero que alimenta al «chiquillo» que lo acompaña, representante de las nuevas generaciones, con un producto exportado como «un pedazo de pan huloso». Este capítulo reafirma la contraposición entre la tradición indígena americana y la tradición europea. Predomina el ideosema «*pasado primitivo americano versus futuro moderno europeo*».

Por otra parte, la mayoría de los habitantes del pueblo pertenecen a una clase sencilla y son consumidores principalmente de tortillas como lo expresa el profesor de la

escuela. Los agricultores siembran maizales. Su fuente de alimentación básica y más sencilla son las tortillas con frijoles, aunque, según lo plantea el texto, aspiran alimentarse por medio de productos exportados.

A las nueve de la mañana les dieron unas cañas a los bueyes. El niño y el anciano sacaron cuatro gallos de frijoles para los dos. El anciano cogió los dos más grandes. Los humedecían con un litro de agua dulce. Comieron lentamente, muy lentamente, como quien está seguro de que no tiene a donde encaminar el hambre restante (91-92).

La labor de la siembra se describe como una actividad riesgosa: «Llegaron al terrenillo, que ya estaba medio roturado, de tal gradiente que había que llamar los bueyes con extremo cuidado, porque más de una yunta había ido a parar al río» (90). Se reitera el ideosema «*trabajo-muerte versus descanso-vida*».

Ñor Santiago se simboliza como una divinidad que crea la vida y domina la naturaleza a su voluntad. El «primitivo arado» implica la transición de la humanidad de civilizaciones primitivas de cazadores y recolectores a las sociedades agrarias. Sus manos representan las clases sociales: su mano izquierda simboliza la fuerza laboral «soportaba el arado» y su mano derecha provee el material y lo administra «como si los fuera contando». Las pisadas simbolizan el proceso del paso del tiempo y de las generaciones: «Y el primitivo arado fué abriendo un surco como Dios quería. El viejo soportaba el arado en la mano izquierda y con la derecha dejaba caer los granos, como si los fuera contando. Con el pie derecho tapaba las semillas» (91).

La humanidad es representada por Ñor Santiago y el niño se define como un animal más junto a los dos bueyes. La humanidad recibe el castigo del trabajo bajo las condiciones inclementes de la naturaleza y para ellos la tierra es estéril. El entorno natural se presenta como un obstáculo al progreso: «El sol azotaba a aquellos cuatro animales. Les corría el sudor mezclado con aquella tierra pardusca y estéril. Frecuentemente, el viejo tenía que levantar el arado para salvar las piedras, la maleza y las raíces» (91).

Ñor Santiago enseña a la siguiente generación, representada por el niño, la tradición, la administración patrimonial y las estrategias para labrar la tierra. El proceso de siembra se describe de forma primitiva mediante la metáfora de la fertilidad. La tierra se representa como un ente femenino que debe fertilizarse y enamorarse: «El viejo dijo con tranquila satisfacción: —A la tierra hay que enamorarla. Y otra vez los bueyes bajaron la cabeza, con gesto de yugo, y se reanudó el monótono ir y venir» (92). Se potencia el ideosema «*humanidad masculino versus naturaleza femenina*».

La experiencia de Ñor Santiago le permite comprender el comportamiento de la naturaleza, pero no le es posible escapar de su castigo:

El viejo levantó la cabeza y sacó los ojos azules hacia el cielo.

—Ya va a llover.

Unos goterones casi individuales anunciaron que el cielo iba a desplomarse. El arado empezaba a embotarse dentro del barro. El surco se hizo imposible.

Los bueyes y los hombres tomaron el caminillo, ladeando la cabeza contra la dirección en que se desprendía el cielo (92).

En el capítulo «El merodeo» se describe la práctica habitual del robo como una conducta transmitida por generaciones en las familias del pueblo. El tono del capítulo enfatiza la crítica por medio de la ironía y el sarcasmo a través de los calificativos de «apacible pueblo», «noble pueblo» (98) y la referencia de «carácter deportivo» para referirse al robo. La asociación entre robo y deporte remite a la competencia y al juego como una actividad que implica «ganar» u «obtener poder». Se distingue el ideosema «robo-vida versus trabajo-muerte».

Según Huizinga, algunas tareas relacionadas a la satisfacción de necesidades como la búsqueda de alimentos o la adquisición de bienes, que implican riesgos para los participantes, también pueden desarrollarse culturalmente como actividades de carácter lúdico en las sociedades durante sus fases primarias:

También las ocupaciones orientadas directamente a la satisfacción de las necesidades de la vida como, por ejemplo, la caza, adoptan fácilmente, en la sociedad arcaica, la forma lúdica. La vida de comunidad recibe su dotación de formas suprabiológicas, que le dan un valor superior, bajo el aspecto de juego. En este juego la comunidad expresa su interpretación de la vida y del mundo. No hay que entender esto en el sentido de que el juego se cambie en cultura o se transmute en ella, sino, más bien, que la cultura, en sus

fases primarias, tiene algo de lúdica, es decir, que se desarrolla en las formas y con el ánimo de un juego (Huizinga 67).

Se hace hincapié en la necesidad de robar, más allá de subsanar las necesidades básicas, como una conducta normalizada para demostrar astucia, jerarquía, «necesidad de espíritu» y diversión. El robo por necesidad de espíritu remite a una herencia cultural de la «raza blanca» que une el robo de objetos materiales y una espiritualidad que justifica el daño perpetrado: «El robo en el apacible pueblo de San Luis de los Jaules tenía carácter deportivo. Los habitantes de San Luis de los Jaules no podían vivir sin el robo. Aun trabajadores de buena paga, robaban por necesidad de espíritu» (Jiménez, Max. *El jaúl* 95).

Una de las principales atracciones de «jugar a robar» que se mencionan en el capítulo consiste en el sentimiento que produce el peligro. Más que el objeto ganado para suplir una necesidad, lo valioso consiste en la hazaña de haberlo robado: «Aquel pueblo amaba el peligro y entre los vecinos pobres se robaban desde la leña hasta la mujer» (95). La mujer es considerada como un objeto de valor que se posee mediante la palabra. El adulterio implica un poder que se ejerce por medio de un testimonio de que la mujer ya no es solo de uno, sino que está siendo compartida con otros. La acción de «poseer» la mujer de otro hombre no implica llevarla a vivir a un nuevo hogar y conformar una familia; consiste en hacer perder al hombre la posesión de la voluntad de «su mujer», el control sobre sus acciones, liberarla como «objeto controlado» y, en el relato, la única forma significativa de lograrlo es por medio del acto sexual. Se conforma el ideosema «poseer versus carecer» relacionado al poder y a la propiedad privada.

Otra práctica recurrente en el pueblo consiste en el robo del producto del trabajo. En San Luis de los Jaúles poseer dinero o un puesto político no equivale necesariamente a poseer prestigio y poder. La mayor demostración de poder radica en el miedo y es a través del temor que es posible darse a respetar. Muchos robos son indirectos como robar el fruto de las cosechas por medio de los animales: «Lo más acostumbrado era,

cuando las milpas de algunos de los labradores tenían las matitas de dos cuartas, meterles vacas y bueyes para que se las comieran» (95-96).

La descripción de la práctica del robo se va intensificando durante el capítulo hasta narrar el odio heredado entre familias debido a la matanza de animales. Perder «el juicio» implica no soportar ser robado y tomar la justicia por sus manos dañando de una forma que no es permitida por las leyes del juego del robo. Trascender de los daños de una milpa a la matanza de un cerdo genera una serie de acciones desmedidas en aumento hasta acabar con la vida de los propietarios por no seguir las reglas preestablecidas por los pobladores. La descripción «se iban encontrando asesinados, entre los caminos de barro, los dueños de las milpas y los cerdos» remite a un retrato infernal o a un campo de batalla asociado a la muerte deshonrosa y a la normalización de la violencia. En este fragmento se enfatiza la desmesura en la conducta violenta, la herencia del odio, el cuidado de los bienes materiales producto del trabajo, la tierra los animales y la destrucción o resguardo del patrimonio familiar.

Los cerdos eran los que causaban más daños. Y cuando un vecino perdía el juicio y se decidía a matar un cerdo, los odios entre las familias del matador y de la víctima se hacían hereditarios. Y se iban encontrando asesinados, entre los caminos de barro, los dueños de las milpas y los cerdos.

—Allá te va, condenado, por el chancho que le matastes a mi abuelo (96).

El capítulo relata una iniciativa de Chunguero de crear una carnicería en un pueblo vecino como un «golpe de robo extraordinario»; la actividad consistía en el destace de ganado en las fincas de San Luis de los Jaúles para vender el producto en la carnicería, expandiendo el robo de un consumo personal a toda una estructura administrativa y económica comercial:

El Chunguero, en una ocasión, dio un golpe de robo extraordinario: se fue a un pueblo vecino y puso una carnicería, que surtía durante las noches. Se venía a San Luis de los Jaúles y degollaba los ganados en el mismo potrero, cargaba lo vendible y los restos los tiraba al río. El robo continuó, hasta que le pegaron un balazo de sal en una nalga. El Chunguero pasaba renqueando, pero aunque les daban muchas ganas de reír, tenían buen cuidado de no hacerlo. Se trataba del Chunguero (96-97).

Dentro de los interdiscursos en contradicción, presentes en el capítulo, por una parte, se percibe la crítica al robo; y, por otra parte, se justifica robar a las personas avariciosas. A Chunguero se le atribuye una selectividad racional de sus víctimas y se le justifica su accionar dependiendo de las costumbres y el estatus económico de la persona a quien se le sustraen los bienes: «Eso sí, él no le robaba a cualquiera. Eso había que abonárselo. El les robaba a viejos avaros» (97).

El caso de «ñor María» explica la conducta indebida que justifica el robo, era una persona avara que no compartía los bienes ni siquiera para solventar algunas necesidades básicas como velas o el alimento de sus propios hijos: «Uno era un tal ñor María, que todo lo que ganaba lo enterraba y que se acostaba a las seis de la tarde para no comprar una vela. Al ñor María le robaban ganados hasta sus propios hijos y era para comer» (97).

La descripción de «ñor María» es todavía más significativa al intensificar el elemento de la vanidad y el individualismo. Ambos elementos son opuestos a la solidaridad o inclusive los mismos principios cristianos de «ayuda al prójimo» y «al más necesitado». Se forma el ideosema «*avaricia y vanidad versus compasión y humildad*». La actitud vanidosa de «ñor María» se compara al comportamiento de los emperadores y gobernantes que pierden el contacto de la interacción social «a nadie le decía adiós». El elemento que simboliza el progreso y el trabajo se recubre de una fachada estética para diferenciarse de los demás y presumir su jerarquía económica sobre los otros:

Ñor María en lo único que había gastado era una carreta, para su uso personal. En la carreta se transportaba a las fincas y la había pintado de rojo, con florecillas blancas. Los bueyes eran cuidados a mano y les pasaban un trapo para sacarles lustre. El viejo, en su carreta, pasaba como un emperador y a nadie le decía adiós. De vez en cuando daba uno que otro tumbo, se golpeaba contra los parales, pero inmediatamente volvía a su dignidad primitiva (97-98).

El capítulo alude al descontento de «ñor María» con sus hijas por sus hábitos religiosos. En el pensamiento vanidoso y egoísta del padre, sus hijas se preocupan por su salud y su muerte: «—Apaguen ese culo. No pienso morirme todavía» (98); sin

embargo, la devoción a San Isidro Labrador consiste en la mejora de ciertos aspectos relacionados al ámbito de las curaciones, el llamado a la lluvia y la mejora en las cosechas. Nuevamente se potencia el significado de la desmesura por la avaricia del padre que no permite el surgimiento de sus hijas: «De tarde en tarde, las hijas conseguían un cabo de candela y se lo encendían a San Isidro Labrador. El viejo, al verlo ardiendo decía: —Apaguen ese culo. No pienso morir todavía» (98).

El robo se naturaliza como una actividad potenciada por el egoísmo y la vanidad que no respeta los vínculos intrafamiliares, por este motivo la desconfianza surge desde todos los espacios: «Allí el robo llegó a tener perfecto aspecto de naturalidad. El hijo le robaba a la mamá y el marido a la esposa. El asunto era robar» (101). El robo se describe como una actividad de entretenimiento social, planeada y colectiva: «Era el robo evidentemente, para el noble pueblo de San Luis de los Jaules, una voluptuosidad y hasta lo hacía colectivamente. Algo así como “Tomemos un trago”» (98).

A mayor beneficio del bien adquirido se recurre a mayor cantidad de cómplices «diez jauleños» y conforme más peligroso sea el objetivo se utiliza mayor violencia: «Al patroncito, en una noche, diez jauleños le robaron un motor y les partieron la cabeza a machetazos a los perros» (98).

El estilo grotesco de la descripción mezcla de forma carnavalesca la risa y la barbarie como la crueldad contra los perros y la chanza a la autoridad por medio de la inversión jerárquica del «patroncito» como un rey burlado al que no le tienen respeto: «A lo mejor, la vaca del patroncito amanecía en la casa del frente y, cuando él reclamaba, ponían testigos falsos y hasta el mismo patroncito terminaba por creer que la vaca no era suya» (101). Los peones humillan e invierten la posición de la autoridad «rebajándolo» de la limpieza a la suciedad y de la opulencia a la necesidad por la carencia de agua: «También en una noche de lluvia diez jauleños más le arrancaron toda la cañería. Ellos se rieron muchísimo cuando supieron en la mañana siguiente que el patroncito, al tomar

el baño, porque se bañaba, había encontrado que las llaves no manaban el líquido» (98-99). Se reafirma el ideosema «*robar bienes/vida/poder versus perder bienes/vida/poder*».

El robo de la cosecha del vecino implica otro tipo de robo: el robo del esfuerzo, el tiempo y el trabajo invertido del vecino: «Era robo menor el no cortar la caña del cerco propio, sino la del vecino» (99). Este tipo de robo se sustenta en una actitud perezosa y deshonrosa que proviene de un pensamiento heredado. Es probable que represente una continuación de la actitud violenta por parte de la «raza blanca» a través de la apropiación de las tierras indígenas, explotación laboral y robo de cosechas; posiblemente, al no compenetrarse con el entorno y verse en la necesidad de producir su propio sustento, los herederos del sistema político-económico colonial hayan recurrido al robo mutuo desde pequeñas acciones hasta familias o grupos organizados: «En tiempo de las milpas, cuando los labradores iban a coger sus mazorcas, ya se las habían llevado los Patas de Buey. De nada les valían las maldiciones, ni decir que en aquel pueblo no se podía sembrar» (99).

La recurrencia de los robos es una práctica cíclica e interminable dado que roban cada cosecha. La constancia conduce a la resignación dado que las medidas de protección no surten el efecto deseado y empeoran el problema: «Los robos se continuaban exactamente cada año. Y era peor cuidar las mazorcas, porque entonces se llevaban la vida del guardián» (99). La descripción de la actitud y la tradición del pueblo de San Luis de los Jaúles explica la institucionalización de la corrupción donde la Ley encargada de detener a los malhechores se encuentra dirigida por ellos mismos: «Había en San Luis de los Jaules dos policías que generalmente eran los principales ladrones del pueblo, porque intimidaban al Político y éste, asustado, les daba el honorable puesto de policías. Allí, “al ladrón las llaves” —como decía para defenderse el político— no resultaba. Robaban con o sin las llaves» (99-100). Es llamativa la construcción «intimidaban al Político» que potencia y refuerza el elemento mórfico del miedo.

El miedo y la desconfianza a todos, conduce a los habitantes del lugar a vivir bajo una predilección por la oscuridad. Este símbolo potencia el opósito de la luz representada por el sol y las sombras representadas por los jaúles: «Otra de las particularidades de los jauleños era la de que no podían vivir en la luz del sol. Construían sus ranchos entre las sombras de los árboles y los charrales los rodeaban de una perpetua sombra» (100). Las sombras constituyen un espacio oculto, un escondite que protege a los jauleños de la luz del sol. La descripción del relato representa a los pobladores de forma animalizada; como seres que habitan en madrigueras: «El mejor método de hacer desaparecer a un vecino, era cortarle los árboles si era posible. Al metérseles el sol en el rancho, inmediatamente se iban para otra madriguera» (100). Se consolida el ideosema «*encubrir versus descubrir*».

El pueblo de San Luis de los Jaúles es un sitio infernal debido a las condiciones en las que viven sus pobladores. La naturaleza les brinda mucho sol y una lluvia constante los elementos necesarios para una tierra fértil; sin embargo, las condiciones más complejas para el crecimiento económico y productivo del poblado provienen de la voluntad humana y su comportamiento. Ningún trabajo es sustentable bajo las circunstancias descritas. Los artesanos no pueden vender su producto porque los pobladores prefieren robarlo en lugar de comprarlo, aunque el resultado sea un producto inútil que no pueden utilizar de forma adecuada:

Al zapatero, pocos caites y menos zapatos le compraban. Pero una noche le robaron toda su existencia y al día siguiente los deportistas andaban por el pueblo, rechinando con un gran dolor de pies los inmensos zapatos. El zapatero, al verlos, se mordía los labios por no poder decir palabra, porque era mejor callarse que delatar al Chunguero y a sus hombres. Y era mejor perder el trabajo y el dinero que recibir garrote. Ese robo fué evidentemente deportivo, porque al día siguiente tenían los pies de patos hechos una verdadera calamidad (100-101).

El robo implica un castigo que es burlado gracias al engaño y encubrimiento por medio de la mentira y la hipocresía. No existe ningún tipo de valor relacionado a la

fidelidad, la amistad o la familia. Todos adquieren una conducta falsa para urdir el engaño y obtener su objetivo:

Cuando alguno tenía contrabando de guaro, el amigo lo delataba. Y cuando llevaban al contrabandista amarrado por el rebelde, el delator se asomaba por las rendijas del rancho y sentía un gran gusto. Luego iba donde el delatado a compadecerlo y le decía: —Me gustaría saber quién fue el cochino que te delató para joderle el alma (101-102).

El juego y la broma en este pueblo «infernial» son desmedidos y se disfruta del dolor ajeno. Lo despiadado se naturaliza por medio de la burla y la risa. Incluso el más desdichado es víctima de escarnio y humillación: «Era un juego, cuando alguno iba montado en una carreta, tirarle una soga a algún pordiosero, andrajoso, de saco al hombro con desechos de comida, y arrastrarlo un rato por el barro, pegado el mecate a la carreta, y soltar una carcajada. Eso ni se comentaba. Era pecadillo pasajero» (102).

En el capítulo «Con el Mosco» se narra la historia de un concubinato en poligamia del personaje «El Mosco» con tres hermanas «Petra, Tina y Dulcerina». Primeramente, se detalla la ubicación del rancho, las características del entorno natural la infraestructura y el interior del hogar: «Petra, Tina y Dulcerina vivían en el mismo rancho del Mosco, al lado de Quebrada Honda. Se llegaba por un trillo resbaloso. Entre un cañaveral de cañas bravas estaba el ranchillo» (105). El sitio se describe oculto y de difícil acceso, en el interior se presenta la imagen de una olla útil y otra inútil que no se desecha, este elemento remite a la acumulación de objetos, aunque estos sean inservibles, la olla desfondada se encuentra dañada, deja de tener valor, pierde su función básica de contener elementos en su interior. Asimismo, la olla útil describe el elemento de la alimentación que implica un hogar próspero y con estabilidad suficiente: «En una esquina, el fogón con dos ollas. Una inútil, desfondada; en la otra se calentaban el caldo; los chayotes, los zapallos, las mazorcas de maíz tierno, que daban la sopa; a la verdura se le daba el nombre de olla. La cafetera soplaba agua de dulce y se inquietaba por levantar la tapa» (105-106). Semióticamente existe una relación entre las ollas, una

productiva y otra desfondada, con la capacidad reproductiva de las hermanas y su acumulación en el rancho.

En la decoración interior se acentúa el carácter de lo oculto «En la esquina» y la existencia del «camón para el Mosco y las tres hermanas» que potencia el símbolo de la fertilidad en el hogar con la gran cantidad de hijos: «En la esquina opuesta al rancho, había un camón para el Mosco y las tres hermanas, además de los chiquillos que eran bastantes. Petra tenía solamente una hija» (105-106). Petra se describe distinta a las otras hermanas: «Petra era rebelde» y «tenía solamente una hija». Se manifiesta la intromisión de la legislación en la vida privada. La poligamia representa un tabú que escandaliza al pueblo y se le solicita al «Político» que intervenga en la prohibición de la relación. Se acentúan los ideosemas «*obediencia versus rebeldía*» y «*represión racional versus deseo instintivo*». El Mosco no demuestra gran interés por defender su situación y se describe como un ser insatisfecho y aburrido:

Por esa forma de vida se escandalizó el pueblo; el Mosco vivía con las tres hermanas. Ante las quejas del pueblo, el Político se jaló al Mosco a la Jefatura.
Dijo el jefe:
—Mosco, das mal ejemplo. Tenés que quedarte con una sola y casarte con ella.
—Quédese usted con las tres, si le da la gana. A mí me tienen aburrido.
—Pero de aquí no salís (106).

Este aspecto remite al tabú del incesto y la anarquía del placer en una sociedad de leyes. Según la teoría de Freud, los grupos sociales presentan una serie de prohibiciones contra el incesto grupal, los pueblos totemistas establecen sus leyes basadas en un aparente «horror» a las relaciones incestuosas:

Ahora bien, el horror de estos pueblos al incesto no se conforma con erigir las instituciones que hemos descrito, que parecen apuntar sobre todo al incesto grupal. Hay que añadir la existencia de una serie de «costumbres» que previenen el comercio individual entre parientes cercanos en el sentido en que nosotros entendemos esto último, observadas con una severidad directamente religiosa, y acerca de cuyo propósito no podemos abrigar dudas. A esas costumbres o prohibiciones normativas podemos llamarlas «evitaciones» («*avoidances*»). Su difusión llega mucho a los pueblos totemistas australianos (Freud 19).

Al igual que todas las otras prohibiciones legales en el pueblo anárquico de San Luis de los Jaúles, la prohibición del «el jefe» no tuvo ningún efecto de censura o castigo. El

Mosco regresa a su hogar fortalecido, las hermanas imploran su regreso y la problemática de la poligamia enfrenta otro tipo de obstáculos: «El Mosco, en aquella ocasión como en otras, salió de la cárcel porque las tres hermanas le lloraron al Político y le dijeron que el Mosco era buenísimo y que era un peón magnífico. Y el Mosco volvió a la casa a aumentar la prole» (Jiménez, Max. *El jaúl* 106-107).

El problema del tabú externo se transforma a un conflicto interno que radica en la vanidad, el deseo de poder y la crisis emocional del desplazamiento. Petra sitúa sus frustraciones y temores sobre su hermana, Tina, por motivos de celos: «En el rancho, la Petra le dijo a la Tina: —Mirá, vos siempre estás con panza. Ya me está fregando mucho eso con el Mosco» (107).

El reclamo de Petra provoca la respuesta de Tina con una acusación de su mal comportamiento: «Y la Tina: —Vos sí sos mujer mala. Vos tenés sólo a Graciela porque enterraste a las otras chiquillas, aquí mismo en el rancho» (107).

La descripción grotesca de los delitos de Petra remite al estilo y elementos narrativos de las leyendas y los cuentos de horror: «De noche me parece ver que los huesitos salen dando brincos. Hasta me da miedo estar aquí y estar pasando por encima de los pobrecitos. Vos decías que nacían muertos, pero es mentira. Bien que lloraban. Y vos los ahogabas. Para que lo supieran el Político y el señor Cura» (107-108). En las acusaciones se presentan dos textos culturales, el primero corresponde al personaje de la leyenda «La Llorona» por medio de los términos «Bien que lloraban», «Y vos los ahogabas» y el desenlace con su arrepentimiento: «La Petra daba alaridos. Se tapaba la cara, en un rincón del camión y decía: —¡Mi hija, mi hija, mi muchachita!» (112); y el de Tina, como una bruja o hechicera que «encanta» al Mosco.

El rancho «terrorífico» ubicado en un lugar solitario y peligroso se encuentra habitado por tres hermanas: Petra como un ánima en pena o Llorona, Tina como una bruja y Dulcerina como una muerta. En su patio poseen un cementerio de huesitos de infantes. Petra acusa a Tina de maleficios hechos a El Mosco para «hechizarlo» y acaparar su

atención como una forma de justificar mágicamente el rechazo que sufre y la preferencia hacia su hermana: «—Callate, mal hablada, mentirosa. Vos sos una desbocada. —Pues escarbemos. —Vos me la vas a pagar. Vos no seguís así con el Mosco. Sólo vos y vos. Ya ni a Dulcerina le hace caso. Vos le has echado maleficio» (108).

En este enfrentamiento se observa el elemento mórfico del «encubrimiento» por medio de los opósitos «*callar versus decir*», «*escarbar versus enterrar*» y «*mentira versus verdad*». El aspecto que permite silenciar o encubrir la situación es la producción y la economía. El Mosco es el máximo patriarca, es capaz de producir lo suficiente y de repartirlo de forma equitativa: «El Mosco era un peón magnífico, una especie de bestia que volcaba montaña. Y cuando había acumulado unos realitos iba a bebérselos en guaro. Pero era buen compañero, porque se los bebía con las tres» (108). Sin embargo, Petra percibe una carencia que causa la enemistad entre las hermanas y consiste en la preferencia afectiva de El Mosco por una de las hermanas. Petra no considera suficiente recibir un pago de licor y comida, ella exige la atención afectiva que está siendo acaparada por otra de sus hermanas. Se reafirma el ideosema «humildad resignación versus vanidad rebeldía».

El Mosco se aficionaba cada vez más a Tina y, ya borracho, decía: «Vos sos la mejor». Petra, en un ataque de rabia, se subió la enagua, se peló la panza y gritó: —Solo te gusta Tina. Ve cómo me tenés, bandido. Sólo te gusta Tina y por suerte que Dulcerina está como muerta. Me la vas a pagar. El Mosco no hizo caso y siguió prodigándose con Tina. Tenía que esconderse en el cañaveral por miedo a Petra (108-109).

La mayor motivación de las acciones de Petra radica en un temor por la pérdida del patrimonio. A mayor cantidad de hijos de su hermana, Tina, se reduce el porcentaje que le corresponde a Petra y a su única hija Graciela; por ese motivo, Petra incluye a Graciela como cómplice en su estrategia para dañar a El Mosco y exigir su atención.

La Petra no resistió más. Llamó a su chiquilla, a su hija Graciela. Se la llevó lejos, donde no pudieran oír sus gritos; de un empujón la tiró al suelo, le abrió las piernecillas flacas y costrosas y le hundió un cuchillo. Y aleccionó bien a la chiquilla, dándole golpes, sobre lo que tenía que decir ante el Político (109).

Petra viola a su hija y le produce heridas con un arma punzocortante, para incriminar a El Mosco. Denuncia el presunto abuso sexual con el Político y mediante el falso testimonio pretende encerrarlo en la cárcel para separar la relación afectiva entre El Mosco y Tina. Desde la teoría freudiana se justifica la conducta neurótica y violenta de Petra con su propia hija y los celos con su hermana desde una serie de insatisfacciones y temores primitivos ante la amenaza de satisfacer sus necesidades psicosexuales:

Toda vez que la mujer debe satisfacer sus necesidades psicosexuales en el matrimonio y la vida familiar, siempre la amenazarán el peligro de quedar insatisfecha por el término prematuro del vínculo conyugal o por la esterilidad de su propia vida afectiva. La madre que envejece se protege de ese peligro por empatía con sus hijos, identificándose con ellos, haciendo suyas sus vivencias afectivas. Se acostumbra decir que los padres permanecen jóvenes junto a sus hijos; y esta es, de hecho, una de las ganancias anímicas más valiosas que obtienen de ellos. Así, en caso de no haber hijos, falta una de las mejores posibilidades de lograr la resignación requerida para el propio matrimonio. Esta empatía de la madre con su hija la lleva fácilmente a co-enamorarse del hombre a quien esta ama, lo cual, en casos agudos, y a consecuencia de la fuerte revuelta contra esta disposición de los sentimientos, lleva a contraer formas graves de neurosis (Freud 24-25).

En el caso particular de este relato, El Mosco no parece mostrar interés por Graciela, pero tampoco es ilógico pensar que eventualmente pueda constituir una amenaza para su madre o que los celos que le produce a Petra la relación con Tina la condujeron a reaccionar violentamente con su propia hija como una extensión de su relación con El Mosco.

El relato continúa con el proceso de denuncia de Petra ante las autoridades del pueblo para inculpar a El Mosco. Petra lleva a cabo su «actuación» incorporando la opinión pública en contra de El Mosco «El pueblo seguía a la Petra, que llevaba a la hijita casi arrastrando de la mano, con el bracito retorcido y dejando en el camino gotas de sangre que caían del sexo herido» (Jiménez, Max. *El jaúl* 109). La descripción de la denuncia ante la autoridad es un tema recurrente en los conflictos del pueblo, como se aprecia con Nicomedes, la Junta y el Ministro. El relato transcribe los distintos puntos de vista y es perceptible la complejidad de resolución de los conflictos dado que todos se engañan:

Tina la hermana de Petra, gritaba:

—Es mentira, es mentira, yo conozco bien a esta condenada de mi hermana.

En la jefatura, Petra le dijo a la chiquilla:

—Hablá, hablá, contale al Político lo que hizo el Mosco.

Y la chiquilla:

—El Mosco me persiguió. Yo salí corriendo y corriendo río abajo, hasta que me cayó encima, me arrancó la enagua y me abrió durísimo las piernas. Estaba como loco de borracho.

El Político se tapó la cara y dijo:

—Cállese, cállese, no diga más (110).

La autoridad, representada por «el Político», no es capaz de ejercer la ley. Es Tina quien investiga, encuentra la evidencia, deduce el delito y logra demostrar los acontecimientos para inculpar a Petra. El médico solo reafirma la información y huye del pueblo:

Y la Tina:

—Es mentira, es mentira, es una sinvergüenza. (Y se jalaba el pelo)

Eso se lo hizo esa canalla de Petra con el cuchillo de raspar dulce. Si no, vaya véalo y lo verá junto a la tapa. Ni le lavó la sangre.

El Político llamó al médico del pueblo. Este dictaminó: «Herida con arma cortante». Y se fué del pueblo, aterrado (110-111).

En todos los casos, el formalismo de la autoridad nunca logra solucionar los conflictos y se resuelven por medio del pueblo, cuando toman la justicia por sus propias manos y bajo sus propios mecanismos: «La gente parecía despertar y ñor Santiago gritó: —Apedriemos a esa perra. La arrebataron de las manos del Político y los dos policías fueron inútiles» (111). Ese elemento potencia un estado primitivo de dinámica social en donde se resuelven los conflictos por medio de la violencia y el instinto.

Para Foucault, en su teoría sobre la vigilancia y el castigo, respecto al poder ejecutado por medio del panóptico, independientemente de quién sea el que lo ejerza finalmente, se encuentra funcionando en una maquinaria de engranajes complejos donde colaboran agentes menores en la práctica del castigo y no siempre recae en la figura autoritaria que ostenta el poder:

Las ceremonias, los rituales, las marcas por las cuales el exceso de poder se manifiesta en el soberano son inútiles. Hay una maquinaria que garantiza la asimetría, el desequilibrio, la diferencia. Poco importa, por consiguiente, quién ejerce el poder. Un individuo cualquiera, tomado casi al azar, puede hacer funcionar la máquina: a falta del

director, su familia, los que lo rodean, sus amigos, sus visitantes, sus servidores incluso (Foucault 186).

La huida de Petra remite al ajusticiamiento que recibían las mujeres en otras culturas como lo describe el *texto cultural* y bíblico en que Jesús evita el castigo de una mujer adúltera: «La Petra salió huyendo, sosteniéndose la panza, dando alaridos, cayendo sobre el barro. Las pedradas le llovían, hasta que llegó al caminillo del rancho, casi sin sentido» (Jiménez, Max. *El jaúl* 111). El Mosco actúa de una forma muy distinta al relato bíblico, amenazando con violencia a los perseguidores de la horda: «Allí estaba el Mosco, pálido, furibundo, con un gran cuchillo en la mano, gritando: —Al que se atreva a acercarse lo mato, como mato a los perros cuando escasea la comida en el monte» (111). El nombre de Petra anticipa su castigo de lapidación y se genera una relación simbólica de El Mosco con la de un salvador violento que en lugar de liberar a Petra se apropia de ella. Todo el poder en el pueblo gira alrededor del respeto, el miedo, la propiedad privada, la posesión de las mujeres y la acumulación de bienes: «Cochinos, ¿no ven que es una mujer, no ven que está sola? Pendejos, no ven que es mía... Las tres son mías» (111-112).

Por medio de la intimidación se logra el orden y se hace «la paz en el pueblo», a partir del temor que infunde El Mosco en su resistencia al entorno y su productividad en el trabajo: «El pueblo adivinó el poder de la furia de aquel volcador de cedros y jaules, curtido entre el lodo y la lluvia, que sabía aguantar el hambre días y días, y que se bebía el guaro por litros, como agua» (112). El Mosco acoge a Petra, la acepta con sus imperfecciones y sin juzgar sus actos. Petra asume las consecuencias de sus actos, se arrepiente y sufre al comprender el daño causado a su hija. El ciclo parece repetirse continuamente cuando El Mosco le ofrece un trago para aliviar sus penas: «—Lo que has hecho, Petra. Si a vos también te quiero. Ahora estate quedita. La Petra daba alaridos. Se tapaba la cara, en un rincón del camión y decía: —¡Mi hija, mi hija, mi muchachita! — Tomate un trago» (112).

En el capítulo «La Escuelita» se presenta la degradación conductual y moral que sufre un personaje externo al pueblo en el proceso de cohabitar durante un tiempo con los jauleños. Al inicio se describe el entorno natural como un espacio idílico, se personifican algunos elementos naturales con atributos positivos y se entremezclan con objetos fabricados por el ser humano en un solo paisaje armonioso: «En el fondo, el río. Cantando y poniéndose azahares contra cada piedra. Los jaules dejan caer gotas de rocío sobre las amables tejas de barro, cubiertas de lama navideña» (115).

Algunas descripciones involucran elementos poéticos, contemporáneos y vanguardistas; tal es el caso de la representación de los hongos simbolizados con sombrillas o los helechos brotando como signos de interrogación: «A trechos, ojos blancos de humedad. En el alero, los hongos abren sus sombrillas hacia los jaules que los libran del sol. Los helechos van desarrollando lentamente sus hojas centrales, que todavía son signos de interrogación. Alimento que sabe a montaña» (115).

El sol del nuevo día se describe como «no usado» y se le atribuye la capacidad de sorprender a los pájaros: «Aquella madrugada ya los pájaros habían abandonado las vigas del corredor, sorprendidos por un sol no usado» (116). El contraste entre la luz y la oscuridad es un tema central en el capítulo. Parece existir un problema con el término «guarda» como error editorial que en realidad se refiere a la flor de la «guaria» dado que todo el contexto parece referirse a las características de la planta como una orquídea que crece enraizando sobre las ramas de los árboles secos: «Una guarda, en la horqueta de un árbol muerto, sentía cruzar los rayos por el divino color de sus pétalos (116)». La llegada de los niños a la escuela continúa con el discurso apacible y se centra en una descripción realista sobre las condiciones socioeconómicas de los estudiantes.

Los niños fueron llegando de hermanitos, de la mano. Algunos eran dueños de un pequeño caballo y se transportaban de tres en tres, con una seriedad de santos de Semana Santa. Con unas alforjas y, dentro, un libro, un cuaderno, frijoles y tortillas. En ocasiones, agua de dulce teñida con café de maíz. (116).

Se describe al profesor con una característica particular sobre sus ojos y su mirada. Este elemento se potencia con el consumo de licor como un símbolo del extravío de su conciencia y su moral: «Aquella mañana, el profesor... El señor profesor era tuerto de los ojos. Nunca se supo hacia qué lado fijaba la mirada» (116). Las referencias a los objetos de su pertenencia son la cama y el fogón. La cama posee una connotación erótica junto al fogón «fuego» que se incrementa en el transcurso del relato: «Tenía una cama y un fogón en la esquina de la escuelita. El guaro le mejoraba en algunas ocasiones su condición de monotonía. Entonces los ojos se le perdían totalmente» (116-117). El proceso de la degradación del profesor inicia con sus años de estudio a los que se le describe como una inversión inútil y un tiempo perdido: «Años, años de estudio para blanquear aquel pizarrón gris, todos los días con los mismo trazos iniciales» (117). Esa imagen se acrecienta con las anotaciones de su diario de clases sobre aspectos conductuales, socioeconómicos y culturales de los niños y de sus familias:

En su diario de clases se leía: «Estos niños no progresan. Algunos vienen con horas de viaje y para almorzar sacan una simple tortilla. Yo tengo que darles de mis frijoles, pero no me alcanzan para todos. Además, los niños molestan a las niñas. Siempre repito y nada aprenden. Si me quejo a los padres, no encuentro apoyo y hasta me calumnian con cuentos feos porque quiero que sus hijos aprendan. La gente de aquí como que no es muy buena. Era mejor la de Corralillo. Más comprensiva (117).

El diario de clases funciona como prueba de la buena voluntad del profesor con respecto a su trabajo y a su actitud crítica sobre la situación de los niños y las familias. Este elemento es fundamental para comprender la transformación del personaje. Las principales quejas que realiza el profesor corresponden a la falta de progreso, condiciones insuficientes de los recursos, predilección de los niños por molestar a las niñas, falta de interés en el aprendizaje y la falta de apoyo de los padres. Es muy significativo el fragmento donde el profesor anticipa la mala intención de los padres y la práctica del pueblo respecto a la mentira y la calumnia: «Si me quejo a los padres no encuentro apoyo y hasta me calumnian con cuentos feos porque quiero que sus hijos aprendan». El profesor señala una maldad intrínseca en los niños y las personas del

pueblo «La gente de aquí como que no es buena» y esa actitud se manifiesta de la infancia «Los niños en el recreo no juegan. Se entretienen en matar a los pájaros y en romperme los siembros» (117-118).

Lo que el profesor no alcanza a descifrar es que el «juego» y la entretención de los jauleños corresponde en lastimar: «Los letreros que tengo en la escuela, que no maten a los pájaros, que nada les han hecho, que para algo los creó Dios, no sirven de nada, no los entienden. ¡Parece que necesitaran matar!» (118). El aprendizaje sobre la conducta correcta y la moral son insuficientes en oposición a las manifestaciones culturales, rituales y familiares del pueblo de San Luis de los Jaúles.

El capítulo continúa mostrando el proceso de deterioro hasta el punto de quiebre en donde el profesor cambia su comportamiento. La campana representa un llamado al orden; a las normas educativas y sociales. El elemento de la campana se encuentra relacionado a la autoridad al igual que la luz del sol repele los actos negativos que se realizan a escondidas. La luz del sol y la campana son elementos de vida, orden y disciplina:

Aquella mañana... La campana del maestro sonó débilmente, sin la alegría de aquel sol raras veces visto. Casi no usó las palabras paternas:

—Mis hijitos, no hagan eso, eso es muy feo, muy mal hecho. Hoy no me van a romper las floritas. Tengo que regarlas todos los días. Hoy usted, Chuzo, no va a pellizcar a María. Ustedes sí que son buenos, hijitos (118).

La debilidad del llamado significa el principio de la transformación. El profesor desiste en la corrección y cede ante la presión del hábito conductual. Son significativos los nombres de los niños «Chuzo» y «María». Chuzo remite al arma de defensa o herramienta para lastimar al ganado y «María» remite a los personajes bíblicos asociados a la resistencia y el padecimiento. Esta imagen de dañar y padecer se potencia con el llamado de atención ausente «Hoy usted, Chuzo, no va a pellizcar a María». Se potencia el ideosema «*dañar versus padecer*». Por otra parte, la destrucción de las plantas y la matanza de pájaros remite a la aniquilación de la vida y el aprendizaje que el profesor

pretende «sembrar y cultivar» en los niños. La metáfora de la representación de la naturaleza consiste en la civilización y el progreso como una semilla incapaz de germinar en una tierra infértil, que no posee las condiciones óptimas para afincarse.

El cambio conductual comienza en un momento temporal definido como «Aquella mañana». A partir de ese momento, la degradación moral del profesor es notoria en el poblado. Llenar el tablero y la frente de barro implica una contaminación de la razón y el conocimiento. El «cerbatanazo» simboliza un retorno al primitivismo. Una guerra con «proyectiles de barro», de elementos populares que carnavalizan la seriedad del sistema educativo y las normas ciudadinas ajenas a la barbarie del pueblo: «Aquella mañana se le llenó el tablero de barro de olla más que de costumbre. También en la frente le pegaron un cerbatanazo, proyectiles de barro lanzados por cañas cortas de higuera» (118-119).

La dificultad de concentración implica una preocupación o falta de interés con respecto a sus deberes. La narrativa sugiere que el profesor intuía las calumnias y que podría suponer la denuncia en su contra frente a sus superiores. Es significativo el detalle de la selección de sílabas «ma» y «me» por parte del autor como una referencia simbólica a la acusación posterior del adulterio: «¿Qué le sucedía a aquel pobre hombre aquella mañana, que le costaba tanto soltar el ma y el me? ¿Por qué llamó a Juancito como si fuera Licho?» (119).

Seguidamente a la pérdida de consciencia del profesor se describe la Junta Educativa conformada por gamonales catalogados como «los hombres severos» del pueblo y se enfatiza la importancia de la visita al Ministro: «Los gamonales, señores de la Junta de Educación, los hombres severos de San Luis de los Jaules, andaban aquella mañana donde el señor Ministro, nada menos que donde el señor Ministro» (119).

Las personas que pertenecen a las afueras del pueblo o a la ciudad se definen como personas amables y racionales a diferencia del barbarismo de los habitantes de San Luis de los Jaules. El Ministro se describe como una persona cordial y comprensiva: «El señor Ministro era buena persona, amante de oír directamente las quejas de sus subalternos. El

señor Ministro decía: —A mí, nada de jerarquía ni de necesidades de esas. Yo quiero oír directamente las necesidades de mi pueblo» (119).

La descripción de los animales de transporte se utiliza para destacar la percepción y clasificación de los roles sexuales del pueblo; jerarquizando a los caballos y denominando yeguas a los caballos con rasgos inferiores: «Los de la Junta abandonaron las yeguas. Era una yegua y dos caballos, pero en San Luis de los Jaules los rucos inferiores se llamaban yeguas, no obstante, las violentas manifestaciones del sexo» (119-120).

El símbolo del barrial que continúa en el «paso de barriales» de la Junta, a pesar de su limpieza con agua antes de ingresar, remite a las intenciones de denunciar y «rebajar» la categoría del profesor como autoridad en el pueblo: «Desmontaron y se limpiaron el barro de los pantalones con agua del caño. Y escalaron los peldaños que conducían al despacho del Ministro, con paso de barriales» (119-120). El Ministro recibe a la Junta amablemente indicando que es «amigo» y se sorprende de las quejas en contra del profesor: «—Pues vea usted, señor Ministro, nosotros venimos a quejarnos del señor profesor de San Luis de los Jaules. —A ver, a ver, ¿qué le pasa? Tan bueno que ha sido siempre Nicomedes, tan devoto de la enseñanza» (120).

En el relato se contraponen la versión del diario de clases con la versión de la Junta. Al lector, al igual que al personaje del Ministro, se le presentan una serie de testimonios sin evidencia que perfectamente podrían ser las calumnias intuidas por el profesor. El texto reafirma el elemento mórfico del engaño y la incertidumbre de la desconfianza como un detonante del conflicto en el pueblo.

La Junta se refiere a las actividades pedagógicas y culturales del profesor como «linterna mágica» que se entiende como proyecciones de imágenes por medio de la luz en la oscuridad. Este opósito de «luz/oscuridad» acentúa la relación semiótica con otros significados y estructuras como la verdad, la mentira y el bien y el mal: «—Pues vea

usted, señor Ministro, ha inventado dar linterna mágica por las noches, vistas en colores, que él dice que son muy instructivas. —Bueno, yo no veo nada malo en eso» (120-121).

El reclamo de la Junta hacia El Ministro consiste en acusar al profesor de seducir a las madres de los niños después de las reuniones y utilizar «figuras con poca ropa» como postales en las proyecciones:

—Ah... pues sí. Es que dijo que los niños fueran acompañados de las mamás y nosotros las dejamos ir porque estamos muy cansados para andar por allí de noche. Y lo malo es que él hace de las suyas después de la linterna, hasta que se queda encerrado con una mujer. Y lo de las vistas instructivas no es todo. Pone otras, como postales, y las figuras con poca ropa (121).

No existe prueba de las acusaciones hacia el profesor, más allá del testimonio de la Junta y del testimonio del propio Nicomedes en su diario de clase. Este detalle presenta el elemento mórfico de la desconfianza por medio del engaño. El Ministro duda, al igual que el lector, de la veracidad de los acontecimientos y resuelve la situación con una nota. La nota es una prohibición sin castigo; una forma de alertar a su «amigo don Nicomedes» del descontento de la Junta sin mayores represalias en su puesto de trabajo. Un miembro de la Junta se simboliza como un «cedro» por su aparente fortaleza que termina cediendo a la sensibilidad de sentirse vulnerado por la infidelidad de su pareja:

Aquel cedro de la Junta, de pronto, se mordió los labios, se le humedecieron los ojos y cambió de color. Había que agregar algo. El compañero le dijo con energía:

—Andá, contá todo. ¿Para eso un viaje tan largo? No seas pendejo, si a cualquiera le pasa...

—Pues la verdad, señor Ministro...

Pues la verdad, si no fuera él el maestro, a estas horas no contaría el cuento. Pues la verdad es que una noche se quedó con mi propia mujer.

El señor Ministro se sonrió cariñosamente y los hombres volvieron a sus yeguas con una nota del señor Ministro, que llevaba envuelta en papel de periódico:

«Amigo don Nicomedes: No vuelva usted a dar *Linterna Mágica* en San Luis de los Jaules» (121-122).

En «El Cura» se narra el pasado de la máxima autoridad eclesiástica del pueblo, se detallan algunos aspectos de su vida y su experiencia con los habitantes de San Luis de los Jaúles. El texto se inicia con un comentario de El Torta en el billar, dando continuidad

a la historia del capítulo anterior sobre la situación ocurrida con el profesor del pueblo. El Torta, con su opinión, asume una posición en relación a la actitud del Ministro y las denuncias de la Junta sobre el caso de Nicomedes. Se burla sobre la acusación y su deseo de integrarse a las conductas indebidas que se le imputaron al profesor: «—Sí — dijo el Torta— pero, ¿por qué paró lo de la linterna mágica? Ya yo pensaba apuntarme (126).

El discurso del Torta es consistente con el elemento estructural de la sospecha negativa sobre las intenciones de las personas e incluso asocia la actitud aparentemente permisiva del Ministro a la corrupción interna del pueblo de San Luis de los Jaúles: «— Qué condenillo el Ministro. Les respondió a los de la Junta que todos los hombres necesitan mujeres. Dicen que eso es lo que se llama un Ministro comprensivo. Se debía venir para acá de Político» (124). Se reitera el ideosema «*mujer propiedad versus hombre propietario*». El carpintero representa la opinión opuesta a la especulación de El Torta y lo increpa sobre la veracidad de sus suposiciones: «—Callate vos, sinvergüenza. Siempre bocón. Qué sabés vos lo que dijo el Ministro. Seguro ni lo vieron» (125).

El carpintero opina sobre la actitud del político una vez que adquiere el poder en una crítica a la diferencia entre las clases sociales:

¿Vos no sabés que los Ministros son muy importantes? Mirá, pasa un hombre por la calle y te dice adiós con la mano. Pues después lo hacen Ministro porque jugó a la política el muy condenado y entonces ya no vuelve a saber ni quién sos vos y te quedás con el saludo para vos solo (125-126).

El carpintero hace referencia al juego y la relación entre su rutina laboral y cómo invierte su dinero en vicios y apuestas «—Dejate de idioteces y tirá, que hoy tenés que darme la revancha. Vos crees que me jodo todo el día para que me ganés la plata...» (126).

El Torta no discrimina a las autoridades institucionales y continúa con sus calumnias sobre otros personajes del pueblo que desembocan en la figura del cura. La crítica sobre

la conducta sexual de los sacerdotes plantea su actividad corrupta en dos personajes distintos, el padre anterior y el actual:

—¿A que vos no sabés lo de la hija de Patricio el carnicero?

—Otra historia tuya, bandido.

—Pues, mirá, dicen que llega a la sacristía como a las tres y media de la madrugada y, figurate, va para la misa de cinco, haciéndose la muy santita.

—Ah, sí, vos tenés razón. A mí hace tiempo me está jodiendo ese cura. Es como el otro, que tuvimos que hacer salir corriendo. Y si no que lo diga Serafincillo que ya casi puede contar quién es su tata (126-127).

Esta descripción manifiesta la incomodidad que produce en los jauleños cualquier tipo de representación de la autoridad y la necesidad de rebajar a la persona de su posición de superioridad: «A mí hace tiempo me está jodiendo ese cura. Es como el otro, que tuvimos que hacer salir corriendo». El narrador describe la transición de la percepción sobre el cura en el pueblo valorando el respeto obtenido por medio del sacrificio o su cercanía al pueblo por medio de «la lluvia y el barro». Las representaciones de la naturaleza cosifican al sacerdote deshumanizando ciertos atributos y relacionándolos a la naturaleza desde una perspectiva de la divinización de lo natural por medio de los elementos del sol que transforma en montaña la fisionomía del padre y los remiendos que semejan la vegetación:

El pastor del pueblo de San Luis de los Jaules era santo. Santo. Se había ganado la santidad en la lluvia y el barro. El sol le había amontañado la cara y la sotana. La sotana era como un mapa del mundo, como su alma, remendada de sufrir vejámenes, de saltar barriales para llevarles los santos óleos a los moribundos (127).

La descripción de las confesiones revela el único momento de arrepentimiento de los jauleños a partir de la cercanía de la muerte «Casi todas las confesiones del pueblo empezaban: “Padre, tatica, es usted el que tiene que perdonarme. Yo le he robado maíz y leña. Yo dije que usted se entendía con Adina. Perdóneme, padrecito, yo no quiero irme al infierno. Usted es tan bueno, yo tan malo...”» (127-128).

La transformación de la sotana representa la cercanía del padre con un estado superior de espiritualidad. La divinidad de los símbolos no corresponde al cristianismo,

sino a una representación metafórica de la naturaleza, el color de la sotana se significa como «color de árboles medio secos» y su traje se transforma en «tierra de labranza». Árbol seco y tierra de labranza representan el ideosema del opósito «vida/muerte» de la naturaleza «árboles medio secos» y «tierra de completa labranza»; este elemento remite al comienzo de una nueva vida: «El santo sacerdote volvía con nuevo jirón en la sotana, de color de árboles medio secos. Los parches nuevos, de negro nuevo, le habían convertido en una tierra de completa labranza» (128).

La interacción con los jauleños transforma la comunicación del sacerdote. Metafóricamente perdió el lenguaje que representa su comunicación con la humanidad y lo «rebajó» de una divinidad «celestial» del cristianismo a un paganismo mundano por su cercanía con el barro y la tierra e inclusive inframundano por las invocaciones demoniacas a «Satanás». La cercanía a la barbarie por medio de la falta del lenguaje se asocia también al instinto primitivo de supervivencia al «entenderse con bestias» y «armonizar» con los habitantes del pueblo: «El santo sacerdote ya no hablaba. A fuerza de entenderse con bestias, como decía él, tiraba las palabras, de tarde en tarde uno que otro “Satanás” como el de la mañana del Viernes Santo, desde luego, para armonizar a su estimable grey» (128).

El pasado del sacerdote se describe en la anécdota de su expulsión del pueblo de San Miguel y la llegada a San Luis de los Jaúles: «El santo sacerdote tenía un pecadillo, si es que aquello se podía llamar pecadillo. No fue que él se hubiera ido por su gusto, o huyendo, de San Miguel» (128). La sustitución de la imagen de San Miguel por parte del cura implica desobediencia y ruptura con la estructura eclesiástica: «Fue que el señor Obispo lo mandó cambiar, porque en San Miguel había una imagen muy vieja del santo del mismo nombre, y el señor cura sustituyó por una nueva» (128). La conducta del cura se agrava con el consumo de licor y la acción violenta contra la antigua imagen de San Miguel. La antigüedad de la imagen religiosa remite a la tradición histórica de las creencias eclesiásticas, su lucha contra la representación de San Miguel invierte el texto

cultural bíblico de la tradición católica donde El Arcángel Miguel vence a Satanás y lo expulsa del cielo:

Después hubo una gran batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles luchaban contra el dragón; y luchaban el dragón y sus ángeles; pero no prevalecieron, ni se halló ya lugar para ellos en el cielo. Y fue lanzado fuera el gran dragón, la serpiente antigua, que se llama diablo y Satanás, el cual engaña al mundo entero; fue arrojado a la tierra, y sus ángeles fueron arrojados con él (Ap. 12:7-9).

En un arrebato de ira, el cura abandona la fe, destruye la representación de Miguel Arcángel y como castigo es expulsado al «infierno» de San Luis de los Jaúles:

Y desde entonces, todo fueron dificultades para el padre y en una ocasión, estando en la sacristía conversando y tomando vinito con sus amigos Remigio y Severo, se quedó viendo el sacerdote la imagen vieja de San Miguel. Y de pronto, no pudiendo contener más sus sufrimientos, con una ira santa, se levantó del asiento y de un bofetón la derribó por el suelo: «Maldito viejo San Miguel. Por vos sí que me han pasado vainas en este pueblo, por esa tu posturita. ¡Qué vas a ser vos milagroso!» Severo, que no don Remigio, circuló el cuento. Y no fué posible reconstruir la imagen (Jiménez, Max. *El jaúl* 129).

Su respuesta de violencia primitiva continúa en el pueblo de San Luis de los Jaúles. Su degradación de autoridad eclesiástica como representante de los valores religiosos se percibe mediante el gesto de mostrar «lo bajo» en su propia persona; los rasgos de su humanidad «debajo» de la sotana. Descuellan los ideosemas «*ocultar versus mostrar*», «*naturaleza divina versus humanidad profana*», «*vida versus muerte*» y «*represión racional versus impulso instintivo*». La exposición de los pantalones se asocia a sus impulsos carnales y agresivos. El crecimiento personal del sacerdote remite a su cercanía a la tierra:

En San Luis de los Jaules lo apodaban el Padre Pantalones, por el gesto aquel de levantar la sotana. Por aquel «Yo también soy hombre, cobardes», y les enseñaba el pantalón, de mejor color que la sotana, pero más remendado. Parecía que aquellos pantalones habían crecido con el crecimiento del sacerdote (129-130).

Su permanencia en el pueblo se simboliza como una integración a la misma topografía y una asimilación del comportamiento popular. Sus gestos y lenguaje se adecúan a la conducta violenta y grotesca del pueblo. La representación espiritual del

pueblo infernal es un cura agresivo que une el poder divino de la naturaleza salvaje y la conducta humana:

A San Luis de los Jaules le resultaba deportivo cambiar de cura y lo torturaban hasta que tenía que salir huyendo. Ya éste se había quedado demasiado. Había resistido mucho. La resistencia, indudablemente, la debía a aquel su gesto de levantarse la sotana, a la unión del poder divino con el del hombre (130).

La diversión del juego entre los vándalos del pueblo y el desafío a la autoridad genera la prueba de fastidiar y ahuyentar al cura del pueblo «—Yo tengo allí —dijo el carpintero— un tarro de pintura verde. Si vos sos tan hombre le pintás el caballo al cura» (131). La liberación de los pájaros de la Casa Cural es un acto de rebeldía y anarquía por parte de los vándalos que simboliza el deseo de separar a los feligreses del control religioso «Pasaron por detrás de la Casa Cural. Allí no había perro. Era la casa de todos. De paso le abrieron la puerta a la pajarera, en la que el sacerdote todos los días ponía personalmente el guineo y el agua. Los pájaros salieron con sus alas sonámbulas» (131).

La pintura del caballo pretende ridiculizar a la autoridad moral del pueblo detonando la ira y la humanidad en el cura; sin embargo, esta hazaña no logra su cometido y, por el contrario, afianza la seguridad del padre en el pueblo. Se presenta la «tropicalización» del extranjero. El cura no cede ante su ira y al igual que Nicomedes se degrada al punto de normalizar la perversión de los pobladores:

El santo sacerdote oyó un ligero ruido. Luego grandes carcajadas y pasos rápidos sobre el zacate. No se apuró. Pidió a Dios con su voz profunda que los amparara. Ya él nada tenía que perder entre los mortales. Entonces se entregó al sueño y subió por la escala que construyó Jacob para los que duermen al abrigo del Señor (132).

El niño que llama al padre se presenta cubierto de barro como un símbolo de la cercanía de la muerte y la enfermedad: «Al día siguiente, después de la misa llegó corriendo un chiquillo con el barro hasta la cara: —Padre, padre, padrecito, que se muere mama, que le lleve el viático» (132). La victoria del padre sobre la provocación de los

vándalos consiste en mantener la serenidad y no ceder a la ira: «El santo sacerdote fué a ensillar la yegua. No dió muestras de sorpresa. Sólo dijo que lo malo era que se le pegaría el mantillón» (132).

El objetivo de los alborotadores consistía en rebajar al padre de su condición privilegiada como autoridad moral del pueblo, ridiculizarlo y despertar la humanidad en su investidura divina. El sacerdote invierte los elementos montando al animal y pidiendo al niño dar aviso con la campana de su presencia. La campana es un signo de autoridad y un llamado de alarma para informar a los pobladores: «Montó el caballo verde, le dió campanilla al chiquillo y le dijo: —Sonala duro, bien duro» (133).

El padre anuncia su permanencia en el pueblo a pesar de la provocación y con su conducta se gana el respeto de los pobladores al incorporarse como un elemento más en el paisaje natural del poblado. Los símbolos del «caballo verde» y el «padre montaña» remiten a la unión entre flora y fauna. La investidura de los pobladores venidos de otros lugares y que se logran integrar a San Luis de los Jaúles se representa por medio del color verde:

Unos decían que el santo padre se había vuelto loco, de tanto sufrir.
Otros sintieron que, por primera vez en su vida, la sangre quería salirseles de la cara.
Hubo quien se hincó y pidió perdón al paso de aquel Santo del Caballo Verde.
Y dejó de ser el Padre Pantalones, porque fué tanta la dignidad del santo sacerdote, que parecía que cabalgaba sobre una montaña verde.
Desde entonces, en San Luis de los Jaules la última clemencia y el Santísimo se transportan en un caballo verde (133).

En el capítulo «El Palmitero» se narran los riesgos del trabajo de la recolección de palmito y los peligros de la vida en la montaña. Con su estilo, el texto descompone los elementos de la construcción de la leyenda característica del periodo del romanticismo y recubre la narración de una estética realista. El Peje vive una experiencia terrorífica con todos los elementos de la leyenda, pero el relato lo presenta desde una perspectiva mucha más cercana a las características del realismo. La descripción física y humanizada de la planta de palmito presenta la mezcla entre lo europeo y lo nativo americano. Se

genera la unión por medio de objetos como un «casco» y el típico imaginario sobre la representación indígena del «penacho» indígena: «Enhiestas, de tronco delgadito, con su plumón verde, a manera de penacho sobre el casco de los robles y los cedros» (137). El palmito amalgama en su descripción física al pasado cultural indígena y el legado español. Es un elemento que coexiste entre el pasado y presente; entre lo terrenal y lo celestial.

El texto presenta el clima como una referencia a la transición constante de la naturaleza entre la vida y la muerte. Cada amanecer y atardecer «nacaradas de la muerte del sol» son un comienzo y un fin. La neblina y las nubes representan la muerte, un velo, fantasmas y cuando «se sopla» revive la vista. Los árboles de palmito remiten la imagen de indios transfigurados en plantas, estáticos, detenidos en tiempo y acción, pero unidos a lo divino asociado a la naturaleza:

La tala de la montaña, en algunas ocasiones ha respetado los palmitos, y sobre los picos de los montes, cuando la neblina se sopla, con gesto de revivirle la vista a un ciego, la palma del palmito cobra todo el sentido de juntarse con Dios, y de mezclarse con las fantasmagorías de las nubes, nacaradas de la muerte del sol (137).

El paisaje alude a la muerte, la soledad y la unión trágica en medio de la selva y las condiciones adversas: «La neblina de nuevo invade el paisaje, y el palmito se arropa en su eterna compañera» (138). En medio de la dificultad de la cosecha se persigue el brote de lo que produce vida y, por lo tanto, adquiere el valor del sacrificio: «Esas palmas son las que persigue el palmitero, solamente para lograr su cogollo» (138). Cada brote implica la muerte de la planta que se describe trágicamente por medio de la humanización del entorno, el sufrimiento y la destrucción. Las palmas caen sobre sus «hermanos de toda una vida», se describen como «palma víctima» y benévola que otorga su alimento a través del tiempo. La tierra reintegra y acoge la planta para un nuevo ciclo natural de vida:

Hay que ver el alarido, al desgarre de cada palmera de esas, al caer en la montaña sobre sus hermanos de toda una vida. Hay que ver cómo se hunde en la tierra húmeda

cada palma víctima, tal vez buscando sepultura, honorable sepultura en la tierra negra que amablemente le ha dado su alimento año tras año.

Es profunda, es de azul negro, es voz desgarradora, de tronco astillado en dolor, la caída de una agilísima palmera que se sale sobre todos sus compañeros a tomar la neblina, la lluvia y el sol (138).

La descripción del proceso de la cosecha visibiliza las condiciones laborales de los habitantes de la montaña; el sacrificio, las dificultades económicas, el comportamiento del mercado y el hábito de consumo del producto en la población. Se relaciona el consumo de la palma a una clase alta, de gusto refinado; y el trabajo de cosecha a una clase baja, mal pagada, con una serie de riesgos laborales:

El palmitero comienza su carrera, cargándose al costal unos diez palmitos, medio metro de la única parte blanda de la palma. Aquella carga fajada a la cabeza, el pantalón arrollado para que el barro no le aumente el peso, viene a una venta raquísima, para las gentes de paladar delicado, venta que se aumenta en la cuaresma, carne de palmas, que ha de sustituir entre los fieles, la de las bestias (139).

Asimismo, se muestra, por medio de la descripción de la «yegua» y sus padecimientos, la complejidad del proceso de recolección y traslado del producto. El trabajo se asemeja a un castigo físico que desmejora la salud de los involucrados. Son perceptibles algunos símbolos en las imágenes descritas como el péndulo o el subir y bajar cuestas; que remiten al ciclo constante e interminable de un castigo infernal o trabajo de inframundo como el texto cultural del mito de Sísifo:

El palmitero en algunas ocasiones mejora su negocio, y una yegua aumenta el atavío. La yegua es de cara lánguida, y gesto de cabeza baja, que mete entre las piernas con movimiento de péndulo, de subir y bajar cuestas, y patas traseras arqueadas, de sostenerse en las maneadas y resbaladeros de los barrotes de los caminillos (139).

La carga del trabajo se asemeja a la de los recuerdos y los temores que llevaron al personaje «Peje» a convertirse en palmitero. Algunos términos que generan esta relación consisten en «las crueles marchas», «muchas veces», «cosas repetidas», «descargar en otros», «nos aplastan», «un caminante más fuerte» y «llevar la carga». Los mismos elementos estructurales se utilizan en el discurso del texto cultural y bíblico del *via crucis* cristiano.

Peje no era un palmitero por convicción, ni amor a las cruelísimas marchas, muchas veces contó él la causa por la cual era palmitero. Se cuentan las cosas repetidas veces, a gentes aún sin contacto sobre lo que nos acontece, probablemente para descargar en otros, las ideas que nos aplastan, como buscando un caminante más fuerte que nos ayude a llevar la carga (139-140).

Se narra la transición del Peje como un lechero del pueblo a un palmitero que pierde la razón debido a una impresión fuerte que le generó un encuentro cercano con la muerte. El relato sobre el trauma del Peje se confunde entre una descripción graciosa, el estilo narrativo de la leyenda y la esencia de lo grotesco de las historias de terror del romanticismo.

El Peje, en una ocasión venía del monte, de dejar unas vacas, de un patrón de lechería, él estaba joven y el camino era muy largo. Ya de vuelta, cuando el sol se mezquinaba, bajo una lluvia torrencial, se encontró un compañero también a caballo, que andaba desordenadamente, como si el caballo estuviera sin guía. La noche se fué hundiéndose dentro de sí misma, y Peje habló al indistinto viajero:

—Eh amigo, cómo se ha pasado de guaro, el compañero no contestó.

Bueno, pues, si no le da la gana no hable, pero por lo menos tome las riendas.

Peje le cogió las manos, y oh pavor! Las manos eran de muerto, se le aguzó la vista como sucede con el miedo, y vió claro, muy claro, el cadáver de un hombre; venía amarrado a la montura, los ojos entreabiertos a la muerte, Peje vió la muerte, mucho más muerte en las sombras oscuras, cuando los árboles en el camino se tocan por sus ramas, cuando no llueve porque el cielo está llorando (140-141).

La explicación racional no satisface la superación del evento traumático del Peje. El relato corresponde a una transición entre la descripción grotesca y fantástica de la leyenda, la explicación racional del realismo y los antecedentes estéticos y temáticos de un realismo mágico.

Peje espoleó su caballo, pero el otro lo seguía. De nada valió ya en el pueblo, cuando Peje ya era otro hombre, que le dijera que se sosegara, que era un hombre que se había muerto en el monte y que como no tenían como traerlo lo habían amarrado a la yegua y que los acompañantes se habían quedado en una taquilla bebiendo guaro, y que como el caballo conocía el camino siguió su paso.

Todo inútil, en Peje se había grabado profundamente aquella yegua de la muerte, no dormía y se le saltaron los ojos como sucede exactamente con las gentes que ven cosas que no ven los otros. ¡Allí, allí, allí está! Y los otros no veían nada.

Contrajo el hábito de huir, de mudarse de lugar, y ningún oficio como el del palmitero, andar y andar... (141-142)

La herencia del trauma y el temor del patriarca condena a su vez a la familia a padecer por la misma angustia: «A veces se llevaba a la familia, improvisaba ranchos en el monte, y por meses no se volvía a saber de Peje, hasta que el recuerdo los azuzaba de nuevo, y emprendía el camino de vuelta» (142).

La conducta cleptómana del Peje se justifica por su ausencia de racionalidad. La naturaleza del Peje lo obliga a tomar lo ajeno por su condición primitiva y precaria: «Peje no era ladrón por naturaleza, se había acostumbrado a tomar las cosas dentro de la libertad de las soledades de la montaña. Antes de hacer aquel viaje con el muerto no robaba con la sinceridad que el pez abre la boca para tomar su alimento» (143). Los periodos de ausencia del Peje coinciden con su estado alterado de la conciencia. Su reacción corresponde a un aislamiento debido a un delirio de persecución y alucinaciones producto de una especie de esquizofrenia paranoide en donde el personaje atormentado se siente también engañado, humillado o ridiculizado.

Antes él era Ezequiel, hijo de ñor Santiago. De nada le valió el poder casi divino de su tata, que le decía con todo el empeño paternal:

—No huyas si vos no has hecho nada malo, lo del muerto ya pasó, yo soy tu tata y si yo te digo que no veo nada es porque no veo nada.

—No me diga, tata, más me dice y más veo el muerto a caballo, esos carajos del pueblo empiezan a preguntarme que si todavía lo veo, y más lo veo, hasta que tengo que salir de huída (143-144).

El padecimiento del Peje es otro tipo de castigo en la vida «infernala» de San Luis de los Jaúles asociado a la pobreza y la violencia: «Peje de ojos saltones, barbado y cada día más flaco, no inquietaba en sus pérdidas, porque ñor Santiago decía: —Ese es como perro de pobre, se pierde, pero vuelve cuando se le olvida la garrotiada» (144).

La angustia del Peje afecta también a su padre, Ñor Santiago, que a su vez se resigna por la conducta de su hijo. El padre niega la desaparición y asume su regreso inmortalizando a su hijo desde su última partida. El ascenso del Peje en la montaña es una especie de ascenso divino y celestial por medio del internamiento en la montaña: «Peje no murió, ñor Santiago, el tata, lo esperaba siempre, Peje fué desapareciendo dentro de los brazos del monte. Como el rastro del vuelo de las pajuilas azules...» (145).

Con la desaparición del Peje se describen las condiciones de peligro del trabajo al internarse en la montaña donde muchos obreros pierden el contacto con la civilización y mueren de forma dramática «desbarrancados con un terraplén» o en «las profundidades del riachuelo» como una especie de hundimiento en las entrañas de la tierra al ser engullidos por el entorno, de la misma forma cíclica que se representa la caída del palmito al inicio del capítulo:

Peje cada vez alargaba más sus estancias en la montaña, el mecatillo de la cintura ya le daba dos vueltas de aguantar hambre. Se hospedaba en ranchos de palmiteros, junto a la malla del monte, palmiteros que nunca se supo cuando habían desaparecido, desbarrancados con un terraplén de tierra, yegua y palmitero iban a parar a las profundidades del riachuelo (144).

La descripción del Peje es la de un ser mítico y atemporal integrado al paisaje: «Peje, cada vez se integraba más al perpetuo caer de la lluvia, al barro, con los ojos ya con anillos asombrados, con las barbas de los predicadores, comiendo corazón de palmas y bebiendo el llanto de los peñones de un solo ojo» (144-145).

El capítulo «En el billar» muestra la reiteración de la estrategia del personaje Torta para provocar la ira de Chunguero. En esta ocasión, pretende incitar a Chunguero mediante los celos y la sugerencia de que «su» pareja le está siendo infiel. Primeramente, un jugador exalta la posición jerárquica de Chunguero al denominarlo como el «más guapo de este pueblo». Debe entenderse el término de «guapo» bajo el concepto de la acepción más cercana al lunfardo, como una persona temeraria, pependiciera y bravucona.

Este comportamiento desafiante se convierte en parte del «juego», en la disputa por el poder, en una estrategia por «vencer» a Chunguero y desplazarlo de su lugar. Según Huizinga, en la competencia y la lucha se manifiesta una serie de elementos constituyentes del juego y estos son perceptibles en la motivación de los personajes: «Ya indicamos, anteriormente, que los rasgos fundamentales del juego, el jugar juntos, el luchar, el presentar y exhibir, el retar, el fanfarronear, el hacer “como si” y las reglas limitadoras, se dan ya en la vida animal» (Huizinga 68).

El carpintero le asegura a Chunguero ser «su amigo», mientras que Torta canaliza el sentimiento de superioridad y competencia de Chunguero, como lo hizo anteriormente en contra de Jeremar y el cura, ahora contra Chepe el dueño de la pulpería: «—Pero tenemos que decirte las cosas, Chepe el de la pulpería, dice que tu mujer está loca por él, y que se acuesta con ella cuando le da la gana. Yo sé que Chica es muy buena, pero ese condenillo le debías dar una buena sopapiada» (Max, Jiménez. El jaúl 149-150).

La estrategia de ambos consiste en atacar desde dos flancos. Por una parte, Torta incita la ira de Chunguero, y, por otra parte, el carpintero refuerza la seguridad de Chunguero sobre su superioridad: «—Que va —dijo el Carpintero— Chepe es muy pendejo, no es hombre para Chunguero» (150).

La ira de Chunguero se simboliza como un bramido animal por la ferocidad de los toros. Asimismo, dentro del discurso del patriarcado, el personaje da a entender que aunque él gobierne sobre los miembros de su familia, su poder sobre ellos consiste en dar prioridad a su seguridad o a la permanencia de ellos bajo su dominio: «Chunguero bramó: —Pobre el hijueputa que se meta con mi familia, una cosa es conmigo y otra cosa con ellos» (150).

A pesar de que otros personajes intentan advertir a Torta y al carpintero de las consecuencias de la ira Chunguero, ellos continúan con su plan y rectifican sus declaraciones con tono mordaz: «Un gamonal del pueblo, ñor Sánchez aficionado a la cuecha y al guarito, medido, les dijo: —Muchachos, se les está pasando la mano. Torta agregó: —No joda viejo pendejo, porque vamos a dejar que Chepe diga que la mujer de Chunguero está loca por él» (150-151).

Chunguero sospecha de las malas intenciones de los hombres presentes en el billar, pero es incapaz de controlar su ira y rechazar el reto de hacer valer su posición jerárquica sobre los demás: «Chunguero: —Todos Uds. son unos hijos de puta. Cuando ya iba furibundamente lejos el carpintero y Torta dijeron: —Vamos a ver cuál es el chancho» (151).

La fuerza de Chunguero como un obrero sencillo de poca inteligencia es manipulada por el albañil, Torta, para afectar al comerciante, Chepe, dueño de la pulpería. El gesto de Chunguero de voltear «la cabeza gacha» remite a la vergüenza y la ira de conspirar una venganza contra el dueño de la pulpería: «Los días se sucedieron y, solamente se veía cuando iba para el rancho, que Chunguero volteaba la cabeza gacha, como queriendo meterla dentro de la pulpería de Chepe» (151).

En «Ñor Santiago policía» se narra el comportamiento de la autoridad y las leyes en el Pueblo de San Luis de los Jaúles. De la misma forma en que se manipuló la ira de Chunguero mediante el desafío de su posición jerárquica, también se manipula la voluntad de Ñor Santiago para que se encargue de hacer cumplir las leyes en el pueblo.

El Político conversó con dos policías, y convinieron dado el mal comportamiento del pueblo, nombrar policía a ñor Santiago.

El Político lo mandó a llamar. Ñor Santiago le contestó al Político que viniera él, porque él no había dado motivo para ir a la Jefatura.

El político se descolgó hasta donde ñor Santiago y le dijo:

—Queremos que vos seas policía, a vos te tienen miedo (155).

Ñor Santiago advierte al político de las consecuencias negativas de otorgarle el poder dado que él asegura que con él se cumplirá la ley «en serio» y ante la negativa, el político lo reta provocando por medio de la duda de su eficiencia para que acepte el cargo: «—No puedo aceptar porque conmigo es en serio, yo no soy como esos cursiados que tenés de policías en la Jefatura. —Pues acepta a ver que es la bulla» (155-156).

Según Foucault, el verdadero valor del sistema punitivo y la tecnología política consiste en un método que ponga en funcionamiento las prohibiciones y el castigo desde todos los ámbitos, inclusive, que surja desde el mismo sujeto:

La eficacia del poder, su fuerza coactiva, han pasado, en cierto modo, al otro lado —al lado de su superficie de aplicación. El que está sometido a un campo de visibilidad, y que lo sabe, reproduce por su cuenta las coacciones del poder; las hace jugar espontáneamente sobre sí mismo; inscribe en sí mismo la relación de poder en la cual juega simultáneamente los dos papeles; se convierte en el principio de su propio sometimiento (Foucault 187).

Ñor Santiago, al estilo de don Quijote se asume como una figura de autoridad de otra época para hacer cumplir las leyes. Su traje «de un policía retirado», «botón militar», «cruceta» y sin revólver remite a una figura de autoridad desactualizada en un pueblo donde se manejan las armas de fuego: «Ñor Santiago se consiguió un saco azul de un policía retirado. Botón de por media era de militar, la gran cruceta al cinto. No, decía, para mí, revólver no, a estos cobardes los domino yo con sólo la cruceta» (Jiménez, Max. *El jaúl* 156).

El asesinato de Chepe, el dueño de la pulpería, se narra a través de la investigación policiaca:

Y sucedió que el domingo Chepe no abrió la pulpería, los vecinos sospecharon de algún daño. Botaron la puerta, y se encontraron a Chepe con 20 balines tigreros pegados en la cara.

Las tejas en dirección de la cama, levantadas. Por la parte fuera una escalerilla y una escopeta de doble cañón disparada (156).

Por medio de un niño conocen el origen del arma que los conduce a Chunguero. Ñor Santiago no duda de la culpabilidad de su hijo y no se inmuta para hacerlo pagar por sus actos. Chunguero no parece mostrar algún tipo de remordimiento:

Ñor Santiago se fué al rancho y se encontró a Chunguero durmiendo. —Eh! Vos vení conmigo. —Pero tata ¿para qué? Yo no he hecho nada. —Vení conmigo, la ley es la ley. —Pero tata, si Ud. es mi tata, cómo me va a llevar (157).

Aunque Chunguero trata de convencerlo para tener un trato preferencial por ser su hijo, Ñor Santiago lo toma por la fuerza y lo humilla públicamente. En este capítulo se presenta la tercera alusión de Chunguero como Cristo al ser conducido públicamente bajo una constante agresión:

Los vecinos vieron bajar a Chunguero, amarradas las manos a la espalda. Ñor Santiago llevaba el cabo del mecate en la mano izquierda, en la derecha empuñaba la cruceta.

—Camina cochino, vos crees que por que sos hijo mío podés hacer cuanta carajada te dé la gana. Y le metía con toda alma cinchazos.

Chunguero sangraba:

—Sí, ya voy tata, acuérdesese de que Ud. es mi tata, no me pegue más (157-158).

Los principios y valores del patriarcado entre padre e hijo se encuentran en conflicto. Ñor Santiago le reclama a Chunguero por la forma de matar a Chepe como una manera

cobarde y le exige una confesión torturándolo frente al cadáver: «Lo pusieron frente al muerto para que le diera pánico y le decían: —Ve lo que hicistes bandido, matar a un hombre por el techo, mientras duerme, cochino, así no se matan los hombres, confesa, confesa. Chunguero no se inmutó lo más mínimo» (158).

Aunque Chunguero no muestra ningún tipo de arrepentimiento confiesa sobre los acontecimientos que lo condujeron a tener un conflicto con Chepe. El padre comprende la situación cuando Chunguero le reclama, por medio de la empatía, si el actuaría de la misma forma ante la ofensa de poner en duda la fidelidad de su pareja: «—Tata, tata, este jodido, le dijo a Torta, que él se acostaba cuando quería con Chica, mi mujer, pero yo no lo maté, a Ud. tata, no le gustaría que dijera que mama, era una puta, y que se acostaba con cualquiera. Además, ese rifle no es mío, es del herrero» (158).

Ñor Santiago toma la justicia por sus manos e intenta enmendar la agresión contra su hijo, manipula la evidencia y entrega al herrero como culpable del asesinato. Sin dejar de reconocer la culpa de su hijo y de la provocación sobre la infidelidad de su pareja:

Ñor Santiago palideció profundamente, le temblaban mucho los carrillos pegados a las mandíbulas. Se fué y trajo a puro rejo al herrero, se lo entregó al policía y le dijo: —Este es el bandido que mató a Chepe, de él es la guapil. Para qué dijeron que Chica la de Chunguero era una puta (159).

El final del capítulo presenta un tema constante en la novela sobre la lucha por el poder y el engaño. Se manifiesta el interés de descubrir quién engaña, quién hace daño y quién sale ganancioso: «Se arrancó la placa y con la cruceta se la tiró a la cara al Político. —Allí tienen, so cuilmas, cochinos, Uds. lo que querían era joderme con mi hijo, pero se jodieron Uds» (159). Se presenta la desconfianza ante la autoridad. El engaño es la mayor causa de sufrimiento, sufre Ñor Santiago por la manipulación del político, sufre el herrero por la manipulación de las leyes y sufre Chunguero por la desconfianza en su mujer y la necesidad de imponer su autoridad sobre las otras personas. La desconfianza entre todos los pobladores es el principio generador de todos los males.

La naturaleza representa el dolor y la furia de Ñor Santiago, El sufrimiento a través de la lluvia y la ira por medio de la animalización de los personajes: «Dos sombras, caminillo arriba, al rancho, bajo la lluvia ladeada. Una de las sombras parecía levantar un brazo de felino y pasarlo por el cachorro adolorido. Tal vez un lagrimón, un enorme lagrimón, comprimido de años, rodó con la lluvia» (159).

En el capítulo «El turno» se presenta el engaño como un elemento fundamental en la constitución de la obra. El texto describe una serie de representaciones de la naturaleza donde se figuran los árboles como seres condenados a ser crucificados y se describe una fuerza superior temporal que le otorga resistencia a los árboles ante el hacha de los taladores. El paisaje compuesto por los árboles y el ganado a sus pies es comparado a la imagen bíblica de la crucifixión por medio de la pasión de Cristo: «Ña Ramona no vió como los árboles parecían peregrinos hacia una crucifixión, los árboles de las cimas sobre las cuales el hacha del talador, salta rechazada por las fuerzas de los siglos. Bajo ellos acampan los ganados y el monte se torna pasionario» (164).

El proceso de muerte y sacrificio se complementa con la personificación de las «varas de Jaúl» que crean una relación simbólica entre jaúl y Chunguero; entre árbol, hombre y Cristo. La crucifixión en San Luis de los Jaúles es de árboles y hombres. También se presenta la metáfora de la savia como la sangre que con su cercanía al templo remite a un espacio de inmolación: «Las varas del Jaul fueron dejando sus cortezas en el camino, al ser arrastradas por las yuntas, y frente al templo, se fueron levantando con su color rojizo de savia convertida en sangre» (164).

Se describe el valor histórico de la vida de los árboles por medio de sus troncos talados y las figuras que se asemejan a mapas en una conexión celestial y temporal con «las lunas» y las estrellas: «Las tablas para los costados formaban los más fantásticos mapas, grabados en los troncos de tantas lunas y de tantas estrellas» (164-165). Se describe la tradición popular de los juegos de azar y las apuestas permitidas por la iglesia en el turno para su propio beneficio:

El sábado, temprano, las ladroneras empezaron a dar su ruedo a los dados: más siete, siete completo y menos siete.

Las gentes acudían con los dieces al oír la observación del fiel tahir de la iglesia que decía:

—A ver señores a los sietes, el que no pierde gana, tanté su suerte (165).

La imagen del cerdo que se alimenta con esmero para luego ser sacrificado y consumido por el pueblo se asemeja al engaño que le prepara Torta a Chunguero alimentándolo con patrañas y mentiras para exponerlo posteriormente al peligro y su propio sacrificio: «La chancha debía estar en su plenitud de gordura para la cena del sábado y para el turno del domingo» (163).

La iglesia representa una institución inacabada o incompleta, ya sea por falta de compromiso social o porque intencionalmente finge tener necesidades para pedir a los feligreses los fondos y justificar los ingresos: «Ya el templo, siempre a medio construir, había dado las campanadas vesperales» (166). Todas las prohibiciones sociales establecidas por las normas religiosas son permitidas durante el turno para beneficio de la iglesia. El licor es el elemento que despierta la conducta pendenciera y hace olvidar los trabajos del campo: «El guaro destilado en las orillas de las quebradas fué exaltando el valor personal, olvidando a ratos en las labores del campo» (165).

El turno⁴⁸ se encarga de saciar todas las necesidades primigenias de los pobladores. El cortejo es otro aspecto del entretenimiento social que «se juega», un ritual donde hombres y mujeres construyen sus estrategias para obtener el objeto de su deseo. Este acto primitivo se representa por medio de la conducta de los animales en la naturaleza como los pájaros:

Se hizo la noche completa, los faroles sentían las gotas de una llovizna de caricia. Y entre las construcciones del turno, se paseaban los hombres con paso de barrial incierto. Las muchachas lanzaban carcajaditas tapándose la boca, con las toallas negras, al ver al mozo apetecido, así como se entiende en San Luis de los Jaules, los pájaros que comen las frutillas rojas. El mocetón se subía el pantalón y se apretaba la faja y bamboleaba los hombros (166).

⁴⁸ *Turno* def. m. *Diccionario de costarriqueñismos*, 1996. Se define como: «Feria, tómbola en que se venden y rifan varias cosas a beneficio de una iglesia católica, de una escuela o con algún fin benéfico». (Agüero 321).

El consumo de licor, la aglomeración del pueblo y las palabras de Torta y el carpintero animan a Chunguero a sentirse superior en el pueblo. Este sentimiento produce la actitud de alardeo y la *hibris* en sus acciones que provocan el castigo: «—Carajo —andaba diciendo Chunguero— yo soy el hombre más valiente de este pueblo, aquí no hay carajo que me aguante» (166).

El discurso narrativo expone el sentir de Torta y el carpintero, y que los motiva a traicionar a Chunguero: «—Nadie le pega a Chunguero, nadie le pega... Aquello iba siendo ya demasiado, en San Luis de los Jaules, mucho poder, mucha insolencia, mucho rebajar a los otros, demasiado Chunguero» (167).

Un personaje venido del exterior del pueblo encarna una serie de rasgos tramperos que no corresponden al héroe tradicional que se comporta con honor, es esbelto y posee buenas intenciones. Gordiano es pequeño, violento; y correspondiendo a la estructura cíclica de la obra se mueve «saltando en círculo», estrategia que le permite rodear a sus víctimas y atacar inesperadamente: «Por allí llegó Gordiano, hombre pequeñito, raja panzas, Gordiano llamaba a su cuchillo corto el espadín, y mostraba saltando en círculo, su eficiencia y su manera de defensa» (165-166).

El entorno natural representa las intenciones de los personajes. Los árboles poseen «sombras fantásticas» y se «hacen señas por las noches»; también, los personajes se mueven sigilosamente «con paso de gato montés». La representación de la naturaleza acompaña los malos designios de Torta, el carpintero y Gordiano: «En un ángulo de la plaza, rodeaba por las sombras fantásticas de los árboles que se hacen señas por las noches, Torta, el Carpintero y Gordiano conversaban con grandes gestos y con paso de gato montés se fueron acercando a las cenas» (167). El licor es indispensable para controlar la voluntad de Chunguero y es la conexión de la supuesta amistad entre Torta, el carpintero y Chunguero «—Vení, tirate un traguito con nosotros» (167).

Chunguero sigue a sus falsos amigos y cede ante exceso de consumo de alcohol; se representa como un «buey manso» remitiendo a la imagen del buey gacho del principio de la novela: «Chunguero con paso de buey manso se fué con los tres. Y trago, y trago, y pasame la botella» (167). Una vez bajo los efectos del alcohol, Torta se encarga de provocar la ira de Chunguero al amenazar su estatus de poder en el pueblo de San Luis de los Jaúles: «—Gordiano es el hombre más hombre del Yas, y tal vez de aquí también. —Mierda, aquí no hay hombre más valiente que yo, que Chunguero» (168).

El carpintero y Torta realizan una estrategia dividiéndose en la manipulación del pensamiento de Chunguero. Por una parte, el carpintero finge ser amigo de Chunguero y darle apoyo; y, por otra parte, Torta lo provoca para que pelee contra Gordiano: «—Venite —dijo el Carpintero— vamos para la callecilla allí hablamos, nosotros somos tus amigos. En la callecilla le dijo el Torta tirándoles el sombrero lleno de huecos y empapado al suelo. —Dice Gordiano que vos sos un cuilmas. —Hijos de puta Uds. quieren joderme» (168).

La palabra «cuilmas»⁴⁹ corresponde a una de las peores ofensas que puede recibir un jauleño. En casi todas las ocasiones constituye una convocatoria inmediata a pelear. El término es un costarriqueñismo que significa «delicado» y según la construcción discursiva de los personajes, ser delicado en ese pueblo equivale a no tener ningún tipo de valor. El conjunto de vándalos se organiza para vencer a Chunguero en el juego del poder. Según Huizinga, la competición por el poder no es necesariamente honrosa en el juego y el deseo de triunfo suele implicar la violación de los códigos de honor en la batalla:

En todos los tiempos es un ideal humano combatir honrosamente por una causa que se considera buena. Pero, en la áspera realidad, este ideal queda negado y violado. La voluntad de vencer es siempre más fuerte que la limitación impuesta por el sentimiento del honor. Ya puede la cultura humana empeñarse en limitar el poder al que los pueblos o los príncipes creen tener que recurrir, pues el deseo de ganar domina a los combatientes de tal modo que la maldad humana cobra rienda suelta y se juzga lícito todo lo que lleve al triunfo (Huizinga 130).

⁴⁹ *Cuilmas* (Del azteca *cuiloni*, “sodomita”) def. adj. fam. Diccionario de Costarriqueñismos, 1996. Se define como: «Flojo, cobarde, inútil, amujerado. Ú.m.c.s.» (Agüero 85).

Chunguero comprende que lo han engañado cuando ya es demasiado tarde y le es imposible negarse a pelear. Por su parte, Gordiano rodea a Chunguero con su cuchillo, Chunguero intenta defenderse con su propio cuchillo, el «corvo»; y es representado como una bestia: «El hombrecillo, Gordiano, empezó a dar vueltas con el espadín. En el centro, Chunguero que ya había sacado del corvo, daba vueltas como bestia idiota buscando a Gordiano» (Jiménez, Max. *El jaúl* 168).

Gordiano se representa como un diablillo infernal, de voz chillona, que da saltos y rodea dando estocadas a Chunguero, provocándolo en la confusión de su embriaguez:

El hombrecillo daba saltos diabólicos, y decía con una vos chillona:
—Ah! conque vos sos el más valiente.
—Acercate choyao, no des tantas vueltas.
Chunguero parecía un perro que se estuviera buscando el rabo.
De un salto, Gordiano le dió un terrible cintarazo en la espalda y saltó a tres metros con las piernas abiertas, piernas de acero de salvar troncos y bejuco en las encrucijadas.
Chunguero no pudo más, soltó espuma con maldiciones y se tiró sobre Gordiano (168-169).

Gordiano es un talador de árboles y acaba con la vida de Chunguero de la misma manera que corta «el tronco de la palma del palmito». La caída del leñador se simboliza finalmente como la caída de un árbol: «Gordiano esquivó el golpe, se le puso a la espalda y le clavó el espadín de filo en la cabeza, como en el tronco de la palma del palmito» (169).

La muerte de Chunguero es inevitable y el fin de su vida se simboliza poéticamente como el final de una luz celestial: «Llegaron a los gritos los policías. Lo llevaron moribundo a la Jefatura. Se apagó en llanto una estrella. Chunguero se desangraba. ¡Para qué los trapos! (170). Sus últimas palabras descifran el engaño de Torta y lanzan una amenaza de pelea para vengar su muerte en algún un lugar del imaginario cristiano del «otro lado» o más «allá», que define una vida después de la muerte física: «Las palabras le caían untadas de sangre. —Torta, mal amigo, me jodiste vos, no peleas, ya nos encontraremos al otro lado, allá te espero, cobarde... (170).

La naturaleza representa el duelo por la muerte de Chunguero mediante la tristeza en la lluvia, el conflicto por el vendaval y el asesinato por la caída de un jaúl sobre la tierra: «Un vendaval... la lluvia arreciando, se oyó un jaul partirse y venir a tierra con un profundo crujido» (170).

El sufrimiento se representa mediante la animalización de su familia por medio del sonido de sus alaridos que se simbolizan como aullidos «El alba, tímidamente por la ventanilla, acompañada de alaridos que van al cielo, subiendo por los montes, empapándose en la perpetua lluvia. No había perros, ya no era la hora del alarido del coyote, el perro maldito, los aullidos eran de la mujer y los hijos de Chunguero» (170).

Desde el principio de la novela, la caída del buey simboliza la degradación de Chunguero. El texto presenta una estructura cíclica, circular y espiral. Es cíclico por la repetición de acontecimientos con ligeras variaciones sobre un mismo personaje; circular, porque todas las acciones suceden en espacios cerrados y espiral, por el recorrido prolongado, constante y trabajoso de la degradación de sus personajes. Las fuerzas se emplean en una lucha por superar obstáculos o trabajos que se representan como castigos sin conclusión. El pueblo está condenado a repetir constantemente una serie de prácticas que los mantienen hundidos y estancados. La única forma de progresar es huyendo del ciclo malsano del pueblo o muriendo como una especie de sacrificio o expiación del castigo.

2. Estudio de los campos morfogenéticos y lectura sociocrítica de las representaciones discursivas de la naturaleza y la identidad en *El jaúl*

2.1. *Indígena versus Español (América/Europa)*

Este primer ideosema se encuentra relacionado con un conjunto de discursos sobre la construcción identitaria del criollo centroamericano que asocian los males dentro del contexto de la novela a la influencia de la cultura española debido al proceso de colonización del continente americano. Desde el prólogo de la obra, el autor contrapone algunos elementos culturales entre lo americano y lo español relacionado a la estética de la escritura, la expresión artística y el proceso editorial por medio de opósitos como el «estilo costarricense versus estilo español» y la «libertad artística versus represión académica». Posteriormente, estos discursos se manifiestan en el texto a través de la oposición «indígena versus español» y en la representación de los espacios naturales como «antesalas versus barriales y montaña» y «humanidad cruel versus naturaleza benévola».

Esta diferenciación espacial relaciona y contrasta elementos de la herencia indígena y la herencia española para establecer una construcción identitaria de lo bueno y lo malo. Se crea una sucesión de términos que define la existencia del castigo perpetuo y la presencia de la maldad al legado del hombre blanco europeo y a la supresión del legado indígena de la construcción identitaria del criollo. La narrativa parte de un momento histórico en donde se elude lo indígena y se centra en la descripción criolla del hombre blanco que manifiesta dificultades para aclimatarse al entorno natural, por este motivo se le representa sobrellevando una vida penosa bajo condiciones climáticas extremas y múltiples peligros. De esta forma, se potencia el mito sobre la protección al indígena por parte de la naturaleza y el castigo al descendiente europeo.

En cuanto a lo temporal, lo español/blanco/criollo se simboliza como un presente infernal, falso, engañoso, violento y negativo; por oposición, lo indígena se considera como un pasado idílico verdadero, sincero, pacífico y positivo. El abuso colonial español corresponde al pecado original que condena al resto de las generaciones a un castigo perpetuo.

2.2. *Naturaleza versus Humanidad (Montaña/Ciudad)*

La novela presenta un conjunto de discursos que vinculan la representación de la naturaleza con la dinámica social y los sentimientos humanos. Se contrasta el espacio cerrado de San Luis de los Jaúles como una zona montañosa, de difícil acceso y condiciones climáticas adversas con el de un espacio que se ubica en las afueras del pueblo y del cual no se presenta una mayor descripción. Esta contraposición de espacios parece construir un velo entre la realidad del pueblo y «lo exterior» como una imposibilidad de conocer qué sucede «más allá» de los límites de la montaña. Los personajes que ingresan al pueblo se transforman paulatinamente y desarrollan una predilección por la violencia y las conductas inmorales.

La naturaleza se muestra en sus aspectos favorables, como un ente benévolo en un pasado idílico indígena y de forma negativa como un espacio laberíntico, peligroso y punitivo para el hombre blanco. El texto presenta las manifestaciones climáticas como una referencia a la transición natural constante entre la vida y la muerte. En algunos pasajes, la naturaleza se representa como una entidad generosa y delicada; además, la fauna suele representar el sufrimiento mediante el maltrato ejercido por los pueblerinos; contrariamente, la humanidad se representa como un ente egoísta con rasgos monstruosos y bestiales.

La lluvia se encuentra asociada a lo femenino, al sufrimiento y al castigo permanente que lava los frutos del trabajo y dificulta el progreso humano enlodando los caminos a modo de una trampa natural. La lluvia incesante se relaciona a una divinidad ancestral que castiga la «raza blanca», el sol representa la divinidad ancestral de los indígenas y castiga a los descendientes de los «blancos» que se esconden entre los árboles. El sol es luz, claridad, verdad y razón; la noche representa la oscuridad, el escondite, la mentira y el impulso primitivo.

La montaña es peligrosa para los habitantes; ellos viven ocultos, soportando el castigo y evadiendo la muerte, que, a su vez, como se aclara en el análisis del ideosema «vida/muerte», se representa por medio del trabajo. Las laderas de la montaña simbolizan el límite entre la vida y la muerte; los caminos, abundantes de barro, impiden la movilidad y el progreso. El barro engulle a la humanidad, la dirige hacia la muerte, es el vínculo entre la vida (agua) y la muerte (tierra), lo divino (lluvia) y lo humano (barro).

La naturaleza contempla la crueldad humana y se interpreta a partir de las acciones de los personajes. Las elaboraciones humanas son débiles en comparación a las manifestaciones naturales. Las casas, los paraguas y las prendas de vestir no son suficientes para resguardarse de la lluvia y el barro; además, con el tiempo, los personajes adquieren atributos y conductas vegetales y animales al habitar en la montaña.

2.3. *Femenino versus Masculino (Víctima/Victimario)*

La novela presenta una clara diferencia entre la posición y el valor social de lo masculino y lo femenino. Discursivamente, lo femenino se asocia a la naturaleza, al sufrimiento y la sumisión; y lo masculino, a lo humano, la crueldad y la violencia. La mujer, al igual que los niños, representa una propiedad, un bien patrimonial del hombre. El hombre es el propietario de los productos obtenidos por el trabajo y el robo, y, generalmente, invierte sus ganancias en vicios como el alcohol y el juego. El rol social de la mujer corresponde a la permanencia en el hogar y el cuidado de los hijos. El hombre se simboliza como el propietario y la mujer como objeto de su propiedad. El hombre ejerce el poder sobre la mujer mediante la represión sexual femenina, como un bien obtenido que debe proteger. Lo femenino se asocia a la debilidad física y a la astucia, por contraparte, lo masculino corresponde a la crueldad física y el impulso irracional.

2.4. *Castigo versus Satisfacción (Trabajo-muerte/Placer-vida)*

El texto presenta un estado constante de penitencia por parte de los pobladores de San Luis de los Jaúles. La condena es el elemento en común y cada personaje sufre su propio castigo. El trabajo constituye una forma generalizada de sufrimiento y los pobladores buscan evadirlo mediante el robo como una forma de emanciparse del «castigo original». El precio del ocio también es alto, la miseria, el alcoholismo, el juego, el robo, la infidelidad, la confabulación, la broma y la violencia conforman los principales métodos de diversión que se oponen al trabajo; sin embargo, las consecuencias son graves e implican, en la mayoría de los casos el sufrimiento, el dolor y la muerte.

2.5. *Poder versus Sumisión (fuerza-astucia/debilidad-torpeza)*

El poder se manifiesta en la novela mediante los actos de violencia e intimidación. Los personajes con mayor fuerza son los más temidos; sin embargo, cuando otro personaje no posee las mismas habilidades físicas recurre a la astucia para manipular el entorno y sobrepasar las capacidades de su adversario. Para evitar el sufrimiento se acude a la crueldad hacia el contrario. Cuando no se desea entrar en conflicto se asume la condición de subordinado. La astucia y la maldad conducen a la supervivencia; la inocencia y la bondad al sufrimiento. El castigo se padece en vida, por este motivo, resulta incomprensible y se desobedece el dogma cristiano sobre el pecado, el arrepentimiento y la salvación. Los personajes son incapaces de alcanzar el bienestar, la satisfacción es un sentimiento pasajero, una ilusión que construye cada personaje mediante la alteración de los sentidos por medio del consumo de alcohol, el daño a los otros y la opinión de los demás.

2.6. *Ambición versus Resignación (Propiedad/Dependencia)*

Los habitantes de San Luis de los Jaúles anhelan el poder y la adquisición de bienes que pretenden obtener mediante la astucia, el hurto y la fuerza; pocos personajes aspiran una existencia humilde y pacífica renunciando a la codicia y la violencia. La vanidad de los personajes conlleva a la ambición, uno de los principales motivos de la pérdida o ganancia de poder y estabilidad. Cuando un personaje falla en el intento de afianzar su posición se ve degradado.

2.7. Confianza versus Desconfianza (Estabilidad/Inestabilidad)

Cada personaje evita su propia degradación y apuesta al juego de la degradación del otro como un atenuante de su anhelo de poder. Ser víctima de traición constituye uno de los principales temores. Algunas acciones relacionadas a la traición se presentan mediante prácticas como el robo de productos de trabajo, bienes adquiridos o afectos de pareja y familia. Por este motivo, la vida se convierte en una constante penitencia. La fidelidad entre parejas genera confianza y seguridad patrimonial. Para robar el patrimonio de los otros personajes se recurre a las calumnias, el engaño y la provocación para aumentar el temor de la infidelidad, la desconfianza y la inseguridad. Bajo este sistema de riesgo constante, el propietario sufre más que el que carece de bienes porque debe proteger continuamente lo que ha adquirido.

Los impulsos primitivos violentos surgen a partir del temor de perder el estatus social y los bienes patrimoniales. El mayor patriarca y fundador del pueblo, Ñor Santiago, percibe la decadencia de su dominio conforme envejece, las nuevas generaciones desconocen su autoridad y sus hijos no son capaces de continuar su legado debido al temor, el impulso primitivo y las malas decisiones. El principal signo de debilidad corresponde a la ausencia de virilidad, fuerza y dominio sobre los demás; cuando esta capacidad se pone en duda el personaje se ve obligado a reivindicar su posición. No

existe una dirección clara de progreso, los pobladores se afectan los unos a los otros, cada personaje lucha por sobrevivir al castigo perpetuo del trabajo, son incapaces de avanzar y se encuentran atrapados en una situación reiterativa de violencia y alcoholismo.

2.8. *Obediencia versus Rebeldía (Encubrir el engaño /Revelar la verdad)*

En estos casos, el personaje subordinado recurre a la desobediencia de la ley y a la burla de la autoridad para degradar a sus opresores. El texto presenta un conjunto de ideosemas relacionados a la desconfianza, el patrimonio y la ambición de poder. Lo extranjero se vincula a lo falso y se desconfía de todo tipo de autoridad a la que se le desobedece instaurando las propias leyes del pueblo. De esta manera, se desautoriza a las principales instituciones oficiales como el hospital, la iglesia, la escuela y la policía.

Los representantes de la autoridad y las instituciones como el médico, el cura, el maestro y el ministro huyen del pueblo o se adaptan a las prácticas inmorales de sus habitantes. Prevalece el pensamiento mágico, bárbaro y primitivo versus el pensamiento racional, civilizado y moderno. La codicia por el poder y dinero ejercen la corrupción de las leyes, la autoridad y la fe. En un principio, el patriarca luchó contra el entorno natural para establecerse y mediante la adquisición de bienes y el trabajo ganar el respeto de los pobladores; en el ocaso de su vida debe luchar contra la corrupción y el engaño de las instituciones. Vivir ocultos, en la oscuridad, entre los árboles, implica desaparecer y liberarse del control institucional.

3. Lectura sociocrítica: reconstrucción y análisis de los ideologemas de la naturaleza y la identidad en *El jaúl*

El personaje principal —Chunguero— representa al obrero de clase baja que asume el peso de los intereses de la oligarquía. Algunos rasgos que se implantan en la dinámica social del pueblo de San Luis de los Jaúles corresponden al individualismo, la competitividad, el consumo excesivo, la agresividad, el engaño y el robo.

En cuanto a las representaciones de la naturaleza, el entorno se comporta como un reflejo del estado emocional de sus habitantes. Se realiza una mención de la población indígena que logró una adecuada integración con el entorno natural, pero fueron desplazados por la nueva población de mestizos de «raza blanca» que no poseen actitudes adecuadas para construir una vida grata y saludable. La «raza blanca» se describe como «...degenerada, haciendo una vida de intemperie que tan mal resiste. Una raza blanca desintegrada del paisaje» (39).

Los personajes se asocian con especies naturales como árboles y animales del campo. Los sentimientos, obstáculos y conflictos se simbolizan por medio de las condiciones climáticas. Con respecto a la interacción entre el hombre y la naturaleza, el buey, símbolo de la fuerza laboral, muere a manos de la crueldad del hombre que posee autoridad sobre él. En el texto, el ser humano es animalizado cuando se realiza alguna referencia respecto a su trato ofensivo en el ámbito familiar, afectivo, social y laboral.

Ñor Santiago pasea a su hijo por el pueblo como a una bestia y le va proporcionando cinchazos. La degradación y tortura simbolizan un proceso de aprendizaje, una muerte física y un renacer espiritual. El fin del padecimiento genera un cambio de conciencia. Petra valora a su hija y comprende el afecto del Mosco después de su lapidación. El cura se transforma en una autoridad con mayor respeto y espiritualidad después de soportar las ofensas. Ñor Santiago comprende sobre el balance de la autoridad por medio del sufrimiento de su hijo y el engaño. Chunguero descubre el engaño en su lecho de muerte. Ninguno corresponde a un aprendizaje grato, ni a formas de vida agradables o positivas.

El texto sugiere que todo lo que sucede en San Luis de los Jaúles es reprochable y debe «morir»; es decir, cambiar o renacer en una forma completamente distinta. En este

proceso de crítica y denuncia por medio de la revelación de lo negativo, es posible destacar, por oposición, los valores que se añoran para un pueblo que no represente el «padecimiento infernal». Como sucede con la sátira o la ironía, el mensaje del texto se encuentra detrás o debajo de lo que se presenta en un primer plano. Las instituciones políticas, judiciales, educativas y eclesiásticas se muestran corrompidas. Las relaciones familiares y afectivas degradadas por la violencia. Los padres no colaboran con la adecuada educación de sus hijos. Los niños, ancianos y mujeres corresponden a los estratos más desprotegidos y vulnerables. La flora y fauna son devastadas y maltratadas por prácticas violentas y desmesuradas de explotación. El campesino no posee un arraigo a la tierra y al trabajo: «No se trata del campesino que ama la tierra y que al morir se une a su madre la tierra» (27). La población está compuesta de personas «...cuyo único motivo de vida es la maldad. No es una vileza adquirida: es una segunda naturaleza, es un empleo perverso de sus fuerzas» (39).

La perversión proviene de un empleo equívoco de «sus fuerzas». Las «fuerzas» se encuentran intrínsecamente relacionadas al poder. El poder proviene de una serie de lugares y se encuentra distribuido en todos los estratos de la población. En el ámbito social, los niños castigan a los pájaros y a las plantas; los padres a sus hijos y sus esposas; el pueblo lapida a una mujer, el Ministro disciplina al profesor por la denuncia de una Junta y el cura a sus feligreses. El chisme se encarga de controlar toda acción y pensamiento de los pobladores, castiga, inclusive antes de que se cometa la acción, esta práctica punitiva del poder remite directamente a la teoría del panóptico. En palabras de Foucault:

De ahí el efecto mayor del Panóptico: inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder. Hacer que la vigilancia sea permanentemente en sus efectos, incluso si es discontinua en su acción. Que la perfección del poder tienda a volver inútil la actualidad de su ejercicio; que este aparato arquitectónico sea una máquina de crear y de sostener una relación de poder independiente de aquel que lo ejerce; en suma, que los detenidos se hallen insertos en una situación de poder de la que ellos mismos son los portadores (Foucault 185).

La habilidad de castigar coincide en muchas ocasiones durante la novela con el exceso en el castigo del que se atribuye el poder sobre los demás. El síndrome o condición de *hibris* describe esta conducta. Se compone de una alta dosis de narcisismo, prepotencia y desmesura en las acciones. En palabras de Carvajal: «*Hibris* es la personificación del atrevimiento, de la transgresión de las normas generales admitidas por la comunidad. Se produce una cadena determinada por el hartazgo, la insolencia y luego viene el castigo (*nemesis*) como consecuencia final por portar un ego enfermo de *hibris*» (Carvajal 270). El castigo asociado a la *hibris* proviene de un poder superior que recupera el balance en las fuerzas originales. Según Carvajal:

Esta enfermedad tiene dos posibles epílogos: termina en lisis, viene *nemesis* y lo destruye, o termina en crisis, donde el enfermo de *hibris* se da lentamente cuenta de su estado y corrige su conducta en base a un aprendizaje transformacional, encontrando el correcto valor de sí mismo y el valor de sus semejantes, de los otros, adquiere humildad, dignidad y respeto por sí mismo y por los demás (270-271).

La narración traza un paseo infernal por un circo de injusticias y una decadencia social absoluta. Es evidente el planteamiento discursivo irónico y grotesco, con el fin de negar y desestabilizar la construcción del imaginario nacionalista de campesinos pacíficos, humildes y trabajadores, establecida por el discurso oficial del estado y los representantes del discurso intelectual y cultural de la crítica literaria.

Esta propuesta estética corresponde a una adaptación del discurso y el estilo de las vanguardias adaptado a la realidad centroamericana. Es poético, nostálgico, chocante, estridente, alarmante y grotesco. Su lenguaje, y contenido pretende presentar y describir como fue propuesto en el prólogo, para «llamar las cosas por su nombre».

4. Conclusiones parciales sobre las representaciones discursivas de la naturaleza y la identidad en *El jaúl*

Desde el *prólogo*, se anuncia la intención de retratar el estilo, la cultura y el entorno costarricense en oposición a la tradición española. La obra plantea el desarrollo de la historia de un pueblo ubicado en un espacio indeterminado cercano a los Andes, sin embargo, al tomar en cuenta el prefacio del autor, se deduce la crítica y contextualización de la obra sobre la cultura centroamericana, y, específicamente, costarricense.

El entorno natural se simboliza de dos formas distintas según la función respecto al vínculo que tiene con los personajes. Por una parte, corresponde a un espacio idílico que acoge amablemente a los indígenas, por otra parte, funciona como un elemento cómplice del dolor, castigo y sometimiento de los nuevos pobladores por su condición de casta foránea. La oposición de pobladores exiliados «raza originaria indígena» y pobladores actuales «raza blanca invasora» no reconoce el mestizaje de los habitantes, reforzando el mito de un pueblo segregado y caucásico alejado de la tradición aborígen. El relato no profundiza sobre la cultura indígena, menciona su existencia desde la perspectiva «del otro», idealiza un pasado mítico y reproduce discursos sobre estereotipos de la población indígena.

Los habitantes sufren un castigo perpetuo que se manifiesta en distintas emociones como: temor, celos, angustia, rencor, inseguridad y envidia; derivados de padecimientos por enfermedades, el trabajo y la violencia. El medio natural no determina las acciones de los personajes, solamente refleja los sentimientos producto de sus propias decisiones. Se simboliza como un ente agónico femenino. El agua se relaciona al dolor y al castigo ancestral, como un constante diluvio que pretende purificar al pueblo; es un cielo que «llora» continuamente la presencia de una humanidad que no corresponde a ese espacio. La tierra representa el vínculo inmediato entre la humanidad y la naturaleza por medio del barro. En múltiples ocasiones se simboliza al barro como un intento de la

montaña por devorar a los habitantes e integrarlos al entorno. La resistencia de los personajes a ser «devorados» consiste en el trabajo o castigo perpetuo; la dominación de la montaña. La dominación de la montaña, en este pueblo, es un proyecto inacabado. En la mayoría de los casos se representa una integración al paisaje «infernial» como una colección de presas en una trampa. Los personajes, a pesar de resistirse, se degradan y hunden continuamente en el entorno físico de la misma manera que su moral cede a la barbarie.

Es, precisamente, la conducta social de la «raza blanca» de «ladrones» y tramperos que ha transformado o teñido el ambiente de cualidades infernales. En todos los ámbitos sociales como la familia, las autoridades legales, educativas y eclesiásticas se manifiestan conductas asociadas al barbarismo. Los personajes están condenados a padecer las consecuencias de sus acciones desmedidas y se identifican por medio de atributos animales, vegetales o elementos del entorno natural. Los habitantes del poblado se asocian a los árboles de «jaúl» por su apariencia física, su utilidad y su valor comercial. Las mujeres, al igual que los hijos, sufren un trato semejante o inferior al de los animales; se consideran como un objeto propiedad del hombre, que representa la máxima autoridad del hogar.

La modernidad y el progreso se representan como una contraposición al trabajo por medio del aserradero, el automóvil y las armas de fuego. Cada elemento simboliza una disminución en el costo del trabajo como la producción de madera, el desplazamiento y el asesinato. La simplificación del trabajo produce conductas negativas para los valores del pueblo como la falta de fuerza, destreza y valentía.

En reiteradas ocasiones, el narrador denuncia el maltrato del ser humano hacia los animales domésticos como los perros, los caballos y el ganado. Incluso los niños disfrutaban el maltrato de los pájaros y la destrucción de las plantas.

Se presenta una estructura cíclica que empieza con la descripción del entorno natural como un testigo silencioso que acompaña el padecimiento de los personajes. Al

inicio, el personaje Chunguero, representado como hombre-bestia, sufre el castigo de la caída por su estado de ebriedad y como consecuencia de su conducta caracterizada por la «hibris», desmesura o exceso de violencia; como un hábito de su poder y trato violento. En reiteradas ocasiones durante el relato el mismo personaje sobrelleva otros castigos por su conducta como el disparo de sal, el enfrentamiento contra Jeremar o el castigo de su propio padre como policía. Al final, nuevamente en estado de ebriedad, se enfrenta a Gordiano, un talador de árboles, para defender su posición jerárquica por medio de la violencia; en esta ocasión, Chunguero se simboliza como árbol caído y como buey manso.

Otros personajes foráneos muestran una «aclimatación» a las conductas violentas del pueblo. Su transformación moral se simboliza a través del color, como un «enverdecimiento» que los incorpora al entorno como el cura, el profesor Nicomedes y Jeremar. En el relato se presenta una oposición entre la espiritualidad y la conducta engañosa de la iglesia. Los habitantes no sienten arrepentimiento de actuar con desmesura, violencia, malicia o inmoralidad, solamente enfrentan las consecuencias. No temen un castigo posterior, porque habitan en una especie de pueblo infernal en el que expían constantemente sus malas acciones por medio del padecimiento.

La novela presenta un motivo central sobre el castigo y el sufrimiento. Las conductas malsanas provienen de la falta de temor al dolor. Los personajes se encuentran habituados al sufrimiento y no conciben una salida a su situación. Se encuentran condenados a cumplir un ciclo interminable como una especie de castigo divino.

El único alivio, paliativo o entretenimiento que poseen consiste en el juego, los vicios y el disfrute al dañar a los otros y aumentar su miseria. Estos actos constituyen el origen del deseo por adquirir mayor poder en medio de su propio padecimiento. La mentira y el engaño son las formas de diversión y supervivencia. Los seres con debilidades físicas sobreviven por medio de la astucia y el engaño.

El poder se encuentra distribuido en una clase dominante y una clase obrera. La clase dominante es representada por jerarquías eclesiásticas, judiciales y políticas que residen fuera del pueblo. En el pueblo habitan algunos representantes subordinados de la clase dominante como el cura, el profesor y los policías. Sin embargo, en la práctica cotidiana, el orden se rige por medio de la intimidación. La autoridad es asumida por figuras masculinas amenazadoras que detentan el poder. La mayor preocupación en el pueblo corresponde a la lucha por el control del poder, la autoridad y la propiedad. Las principales conductas en los individuos del pueblo corresponden a la violencia, el hurto, el engaño, el consumo excesivo, el individualismo y la competitividad. La administración de los bienes es deficiente por el alcoholismo, la lujuria y el juego. Las principales profesiones a las que hace referencia el texto corresponden a la construcción y producción de materiales como leñador, carpintero y albañil; la ganadería, la siembra y recolección de cultivos como lechero, agricultor o palmitero; el comercio de los productos como carnicero y pulpero; y, los trabajos relacionados a las autoridades como la iglesia, el gobierno y la educación; por ejemplo: cura, profesor, policía y ministro.

A las mujeres se les identifica como madres e hijas. Sus actividades cotidianas y sociales se asocian al cuidado de los hijos y el hogar; crear rumores, consumir alcohol, participar en los ritos religiosos y prostitución. La familia se asocia al ámbito productivo; su objetivo es procrearse y continuar el patrimonio familiar.

Los obreros asumen los intereses económicos de la clase dominante. El patriarca, representado por Ñor Santiago, constituye la máxima autoridad. Su deterioro se evidencia en la vejez, la confusión racional y su pérdida de dones naturales como la fuerza y las habilidades para dominar el entorno. La ambición por el poder conlleva la desconfianza, el temor y la respuesta violenta; añora los valores del pasado, pero no es capaz de adaptarse a la realidad que lo desplaza; personifica el pensamiento colonial español por medio de la metáfora de un «Quijote» que no se adapta al entorno y a su realidad inmediata. Su condición de criollo lo identifica como un hombre de «raza blanca» que no

pertenece al ambiente natural y no logra reproducir su legado ni perpetuar el patrimonio. Su conducta es bestial, fantástica y primitiva.

Las principales conductas de los personajes se asocian al temor de ser menospreciados o desplazados. Ante la imposibilidad de surgir por sus propios medios, se afanan en propiciar los mecanismos para «rebajar» a los demás personajes de su posición jerárquica mediante actividades engañosas como el robo, la mentira y la violencia. Uno de los principales temores y preocupaciones sociales consiste en la fidelidad de la pareja, este recelo corresponde a la preocupación por resguardar la herencia del patrimonio y la posición social frente a los demás pobladores que catalogan el adulterio como una debilidad social. Por una parte, el robo y el engaño son técnicas utilizadas para subsanar las necesidades básicas, su práctica representa la astucia y se percibe como una diversión en la que se refuerza el deseo de poder. Por otra parte, el insulto, la risa y la burla de la clase baja constituyen los mecanismos de carnavalización que potencian la inseguridad de los personajes que ostentan el poder y este elemento se refuerza estructuralmente en el estilo de la crítica irónica en el texto.

CAPÍTULO 5

ESTUDIO COMPARATIVO DEL ARTE VISUAL

1. Análisis del arte visual en *El tigre* de Flavio Herrera

La obra *El tigre* presenta cuatro xilografías enumeradas en esta investigación como «Fig. 1-4» en Anexos y consisten en: «Fig. 1 - La visión», «Fig. 2 - Centauro», «Fig. 3 - Otra huella» y «Fig. 4 - El último zarpazo». Los títulos se localizan debajo de la obra en el texto impreso. Las imágenes se ubican delante de cada capítulo a modo de portada.

El primer grabado se titula «La visión». En este documento se localiza en la sección de Anexos como «Fig. 1 - La visión». Se destaca al centro de la composición la imagen de una figura femenina con gesto desafiante y altivo. Todos los rostros presentes en la obra poseen facciones alargadas con trazos finos característicos del arte gráfico tradicional japonés, como puede observarse en la «Fig 1.B., «Utamaro. Tres bellezas de nuestros días», que presenta un grabado xilográfico del pintor japonés Kitagawa Utamaro, especialista en el arte *ukiyo-e*, conocido en español como «pinturas del mundo flotante». Según David Almazán:

La palabra japonesa *ukiyoe* se compone de tres caracteres, o *kanji*, que significan «flotante» (*uki*), «mundo» (*yo*) y pintura (*e*) y que se traducen como la «pintura o grabado del mundo flotante». El término proviene originalmente del Budismo, como expresión peyorativa para referirse al ilusorio mundo efímero que es necesario trascender para alcanzar el verdadero conocimiento. Las clases medias y populares de las ciudades japonesas se sintieron más atraídas por las diversiones mundanas que por la salvación eterna. Hicieron suyo el término *ukiyo* para definir su cultura. Una cultura amante del ocio y fascinada por los entretenimientos que el bolsillo puede pagar, aunque también desde el sofisticado refinamiento que caracteriza la cultura japonesa a lo largo de su historia (Almazán 1-2).

El caso rostro y cabeza de la mujer ubicada en el primer plano se presenta con una dimensión menor en proporción con el resto de su cuerpo. Su cabello ondea hacia un

lado generando la impresión de movimiento. La posición del torso eleva el hombro izquierdo centrando la atención en sus senos, la cintura presenta un giro para permanecer de frente y se compensa con la inclinación de sus pies. El cabello y las manos conservan la sutileza de posturas clásicas de modelaje en pintura y escultura de tradición europea. En la parte superior de la mujer se detallan características ornamentales como un collar de perlas en su cuello y la blusa del traje típico de mengala. En la sección inferior, presenta detalles que remiten a los tejidos indígenas como en el fajón y la falda. Esta contraposición exhibe una mujer con rasgos criollos y europeos de la cintura hacia arriba e indígena de la cintura hacia abajo. A la izquierda, en un segundo plano, se retratan dos hombres con rasgos criollos en su vestimenta y detrás, un conjunto de personas con grandes sombreros y ponchos que cubren sus cuerpos. Las personas al fondo parecen estar en un nivel inferior, lejos y fuera de la habitación por la división que genera el marco de una puerta y los árboles en la parte más lejana de la imagen. El grabado representa el movimiento y la decoración festiva mediante un farol y unas banderillas colgantes que le aportan movimiento a la composición. La imagen concuerda con los acontecimientos y las descripciones de los primeros capítulos, específicamente con la india descrita en el capítulo «La visión» como un personaje con un conflicto identitario entre su tradición indígena y sus aspiraciones a pertenecer a un estrato social criollo.

En el segundo grabado «Fig. 2: Centauro» se realiza una clara referencia al grabado del artista español Francisco de Goya titulado «El caballo raptor» y que puede ubicarse en este trabajo como «Fig. 2. B. - Goya - El caballo raptor». En el análisis textual del capítulo se presenta una explicación detallada del simbolismo del «centauro» como alegoría del impulso erótico irracional. Respecto al análisis del grabado, se destaca la tropicalización del motivo del rapto. Se presenta un hombre con indumentaria tradicional centroamericana, mangas arrolladas en los brazos y sombrero, indicadores del calor del trópico. La mujer se encuentra suspendida en el aire siendo tomada por la fuerza con un

brazo detrás de su cintura. Los trazos destacan la silueta de los glúteos de la joven en una composición que no concuerda con la caída natural de la tela de la enagua con el fin de enfatizar la atención sobre sus partes posteriores.

Las trenzas de la mujer son un rasgo tradicional de los peinados de la época y a su vez generan un aspecto infantil en la figura. Se retrata en el aire con su cabeza hacia atrás y las trenzas en aparente movimiento para dar la impresión de ser tomada con fuerza y velocidad. El caballo posee rasgos de ferocidad en su rostro y su posición encabritada remite a la fortaleza de sus extremidades.

El suelo muestra un espacio abierto y algunos elementos de la naturaleza propios de un espacio exterior. En el cielo se muestra la noche por medio de la oscuridad con unas líneas horizontales que dan la impresión de velocidad y movimiento. Del grabado de Goya «Fig. 2. B. - El caballo raptor» se omite el hocico que muerde y devora representado en el primer plano del caballo y en el fondo como una bestia gigante con rasgos caninos que engulle un cuerpo femenino.

En el tercer grabado «Fig. 3 - Otra huella» se exhibe un cuerpo femenino recostado sobre una superficie. La figura se encuentra amamantando a un niño mientras lo sostiene con uno de sus brazos. Según la mecánica del cuerpo humano y la colocación de la cabeza de la mujer, se presenta una asimetría con respecto a la posición de la cabeza y el cuerpo. Los rasgos del rostro femenino poseen elementos de furia como los ojos y las cejas; o de angustia y sorpresa, como la boca entreabierta. La disposición del cabello, el líquido que fluye bajo su cuello y la expresión facial en relación al contenido del relato remite a la obra plástica del artista del periodo Barroco Caravaggio que puede consultarse en este trabajo en los anexos como: «Fig. 3. B. - Caravaggio - Medusa». Algunos rasgos grotescos que son notorios en la obra corresponden al gesto de la cabeza femenina cercenada. En el rostro del grabado es posible apreciar la claridad que emana de los cabellos, los ojos y la boca. La atención de la obra se dirige a la luz que proyecta la blancura en esos elementos del rostro y de los cabellos del infante. Las líneas verticales

de la madera, la posición del cuerpo, la tela que cubre parcialmente a los cuerpos y los fluidos que caen de la cabeza dirigen la mirada hacia lo bajo en la composición. Los ojos y la boca poseen una expresión de enojo y sorpresa que permanece en una tensión estática. Según Bajtín los elementos de los ojos desorbitados y la boca abierta caracterizan lo grotesco en las imágenes y las descripciones:

Sólo cuentan los ojos *desorbitados* [...] pues lo grotesco se interesa por todo lo que *sale, hace brotar, desborda el cuerpo*, todo lo que busca escapar de él. Así es como las *excrecencias* y *ramificaciones* adquieren un valor particular; todo lo que, en suma, prolonga el cuerpo, uniéndolo a los otros cuerpos o al mundo no corporal. Además, los ojos desorbitados interesan a lo grotesco porque testimonian una *tensión puramente corporal*. Sin embargo, para lo grotesco, la *boca* es la parte más notable del rostro. La boca domina. El rostro grotesco supone de hecho una *boca abierta*, y todo lo demás no hace sino *encuadrar* esa boca, ese *abismo corporal abierto y engullente* (Bajtín 259).

En una publicación del 19 de enero de 1924, del periódico guatemalteco *El Imparcial* se presenta otro cuento de Flavio Herrera titulado «De sierra adentro», en donde se narra el mismo acontecimiento de la mujer decapitada amamantando a su niño. El texto se acompaña con una imagen que se adjunta en los anexos de este trabajo y que puede identificarse como «Fig. 3. C. - De sierra adentro» donde se presenta un ángulo distinto de la descripción del crimen. En la imagen se resalta el decorado de la habitación, el cuerpo del niño y se ocultan los elementos característicos de lo grotesco del cuerpo femenino decapitado.

En el último grabado presente en la novela que se adjunta en esta investigación bajo el título de «Fig. 4 - El último zarpazo», se muestra un cuerpo masculino recostado boca abajo sobre un espacio abierto y rodeado de vegetación. Debajo del hombre y entre la maleza se distingue un rifle. La dirección del cuerpo y la posición del torso oculta la expresión facial y otorga mucha más importancia al entorno natural. La vegetación parece rodear al cuerpo protegiéndolo u ocultándolo de lo que queda fuera del encuadre. Sobre el hombro izquierdo del hombre se destaca una serie de líneas claras agrupadas distintas a los pliegues de la camisa que sugieren la sangre de la herida. El detalle de la sangre

sobre la espalda se vuelve perceptible en relación con la narrativa de la obra y los otros elementos de la imagen como el cuerpo tendido y el rifle. La disposición del cuerpo tendido remite a los estudios del pintor José Madrazo y Agudo del periodo neoclasicista español sobre la anatomía del cuerpo en «Estudio de desnudo masculino tendido boca abajo» para la elaboración de su obra posterior «La disputa de griegos y troyanos por el cuerpo de Patroclo».

Es posible notar en los grabados incorporados al texto de Flavio Herrera una influencia significativa de artistas plásticos y estilos de periodos anteriores a la propuesta vanguardista como se ha indicado en el caso de las xilografías *ukiyo-e* de Utamaro (1793), los *Disparates* (1815-1824) de Goya, *La cabeza de Medusa* (1597) de Caravaggio y los estudios de José de Madrazo y Agudo de principios del siglo XIX.

2. Análisis del arte visual en *El jaúl* de Max Jiménez

En *El jaúl*, el autor presenta un grabado por cada capítulo de la novela con un total de 17 xilografías. Los grabados se insertan después del título de cada capítulo y antes del texto a modo de una segunda portada. Para esta investigación se adjuntan los 17 grabados en el apartado de Anexos bajo la siguiente denominación: «Fig.5 - 2.500 metros», «Fig.6 - El sol», «Fig. 7 - El jaular», «Fig. 8 - Mañana del Viernes Santo», «Fig. 9 - Ñor Santiago», «Fig. 10 - El velorio», «Fig. 11 - El billar», «Fig. 12 - Jeremar», «Fig. 13 - La siembra», «Fig. 14 - El merodeo», «Fig. 15 - Con el Mosco», «Fig. 16 - La escuelita», «Fig. 17 - El cura», «Fig. 18 - El palmitero», «Fig. 19 - En el billar», «Fig. 20 - Ñor Santiago policía» y «Fig. 21 - El turno».

Los grabados de Jiménez se incorporan a su obra literaria desde 1936 en *Revenar* y *El domador de pulgas*. Desde los años cuando vivió en Europa es perceptible el interés

por el desarrollo de este tipo de expresión artística y en su obra es notoria la influencia de la corriente estética del expresionismo alemán.

En América, durante este mismo periodo, se desarrollaron numerosos movimientos de ruptura contra la estética académica que fueron poco a poco desplazando la tradición clásica por las nuevas propuestas vanguardistas de Europa. Durante los primeros años del siglo XX brotaron múltiples espacios para el desarrollo de nuevos artistas y su propuesta estética de arte popular. En el caso de México, surgieron algunas agrupaciones en respuesta al predominio ideológico y estético que representaba la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) como las Escuelas de pintura al Aire Libre (EPAL). Como señala Fernando Alba:

La gráfica encontró en las EPAL el impulso renovador que se les negó en la academia y fue el antecedente de la nueva gráfica, tanto en la propia ENBA como en las nacientes Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), el Movimiento Estridentista, el Movimiento 30-30, la Escuela de Artes del Libro y finalmente, el Taller de Gráfica Popular (Alba 62-63).

La expresión por medio de las xilografías desempeñó un papel fundamental dado que representaba un retorno a los materiales sencillos y técnicas rústicas de acceso popular como la tinta, rodillos, gubias y madera. La preponderancia del grabado en estas primeras expresiones es notable en los manifiestos del grupo denominado «Treinta treintista» como se observa en los bordes del mismo *manifiesto* que se adjunta en los Anexos de este trabajo como «Fig. 22 - 1er Manifiesto 30-30». En dichas representaciones es notable encontrar la figura de insectos y alimañas en una clasificación «Zooentomológica» de las personas e instituciones contra las que se dirigía dicho manifiesto y que se explicitaba en su encabezado: «Contra: I. Los académicos. II. Los covachuelistas. III. Los salteadores de puestos públicos, y IV. en general contra toda clase de zánganos y sabandijas intelectualoides».

Según Ileana Alvarado y Efraín Hernández, en Costa Rica surge un movimiento denominado «nueva sensibilidad» que presenta una propuesta que mezcla elementos del legado prehispánico y de las nuevas tendencias europeas de vanguardia:

Hacia el final de la década del veinte y en los primeros años de la década del treinta, el mundo del arte costarricense experimenta cambios importantes y recibe un nuevo impulso por parte de un grupo de jóvenes que buscan nuevos horizontes, artistas deseosos de formas y motivos que les permitiesen asumir y expresar su experiencia vital con lenguajes artísticos remozados que dejarasen atrás las fronteras formales del arte académico.

Francisco Amighetti, Francisco Zúñiga, Juan Manuel Sánchez, Néstor Zeledón Varela, Max Jiménez, Manuel de la Cruz González, Teodorico Quiróz, Emilia Prieto y otros opusieron a la estética de la Academia, obsoleta y europeizante, un nuevo pensamiento plástico, un conocimiento de las dimensiones de lo artístico, una nueva estética [...] y en el estudio, la conciencia y el análisis del legado artístico de las culturas prehispánicas (Alvarado y Hernández 41).

En el primer grabado, «Fig.5 - 2.500 metros», se presenta un primer plano de la cabeza de un toro con rasgos caricaturizados. Los detalles como el hocico y el ojo corresponden a la representación grotesca de una mirada agónica y de una boca abierta. El artista realiza una serie de cortes pequeños y simétricos para generar el efecto de la luz y de distintas texturas en los cuernos y el rostro del animal. El fondo presenta un contraste muy significativo de claridad por medio de líneas gruesas diagonales que conducen la mirada hacia el rostro del animal. El estilo remite a la técnica del expresionismo alemán que transmite una significativa carga emocional en las facciones de los seres representados. La descripción del texto junto con los detalles de la imagen como el fondo del madero del yugo y el tirante sobre la frente remiten a las representaciones de la crucifixión de Cristo como se aprecia en el caso del «Retablo de Isenheim» de Matthias Grünewald que se adjunta en los Anexos como «Fig. 5. B. - Grünewald - Crucifixión» y «Fig. 5. C. - Grünewald - Crucifixión».

Además, Ileana Alvarado y Efraín Hernández mencionan el papel transcendental de los animales en la representación de las actividades socioeconómicas y la identidad de una «naciente república» en las manifestaciones artísticas de principios del siglo XX:

No es sólo la mitología la que integra a los animales a sus composiciones, sino que el hecho de que estos eran acompañantes día a día del hombre en su trabajo en el campo los convierte en motivo de algunas representaciones que simbolizan el papel central del agro en la nascente república. Un ejemplo muy claro de esto son los alto relieves ejecutados por P. Piraino, en 1929, como parte del Monumento a Juan Rafael Mora Porras, ubicado frente al Edificio de Correos y Telégrafos de San José (Alvarado y Hernández 35).

En el segundo grabado, «Fig. 6 - El sol», se presenta un tipo de composición simétrica que contrapone la luz y la oscuridad. Al lado izquierdo se despliega la figura de un hombre colosal, rollizo y desproporcionado. Su cabeza es redonda y pequeña; sus ojos, boca y nariz presentan un vacío inexpresivo. La nariz suprimida se dibuja como las cavidades nasales de una calavera. El cabello se realiza por medio de cortes gruesos y profundos que dan la impresión de una textura erizada y punzante. La anatomía del hombre se asemeja a la curvatura de la espalda de un toro, un simio o ser primitivo; encorvado, con brazos y manos de mayores proporciones que el resto de su cuerpo. El interior de la figura masculina consiste en oscuridad en contraste con el fondo iluminado del exterior. Los trazos gruesos en el torso, brazos y piernas generan el efecto de músculos tensos o marcas en el cuerpo. Su mano de grandes dimensiones se encuentra aferrada a una botella gigante exponiendo en el primer plano el puño y la botella. Al lado opuesto, se presenta un espacio cerrado completamente oscuro. En el interior se destacan figuras demacradas de una mujer y tres niños. La mujer posee rasgos animales en su rostro como de un ave con un ojo saltón y otro cerrado que enfatiza la desproporción facial. El cabello corto, escaso y alborotado se crea por medio de cortes más sutiles en la madera que los del cabello masculino. En las figuras blancas se resalta la acción del estiramiento de sus brazos como el gesto de un anuncio o celebración por la llegada del hombre, un deseo de afecto o reclamo. La mujer posee un vientre abultado, signo de embarazo; el cuerpo de los niños semeja un pequeño tronco talado con sus rostros redondos y sin expresión. Los ojos y bocas parecen cavidades abiertas y vacías. El elemento de la expresión vacía en los niños es un recurso incorporado y notable en

otro grabado previo llamado «Los sobrevivientes» (1923) de la artista plástica Käthe Kollwitz perteneciente al movimiento estético del expresionismo alemán.

En el grabado denominado «Fig. 7 - El jaular» se presenta una figura semejante a un árbol humanizado, con dos extremidades extendidas. Su rostro se detalla por medio de dos líneas curvas que simbolizan los párpados y unos cortes rectos que simbolizan las pestañas de sus ojos cerrados. El trazo de los ojos es muy similar al utilizado previamente por el artista en otro grabado de su obra literaria ilustrada denominada *El domador de pulgas*, cuyo ejemplo se adjunta en Anexos, bajo el título «Fig. 7. B. - El domador de pulgas». La composición de la obra «El jaular» utiliza trazos sutiles, curvos y estilizados; torcidos y con picos. Estos rasgos generan un efecto de mareo y vértigo; también producen el efecto visual de movimiento en elementos rígidos y figuras de gran tamaño como es el caso de las curvaturas del árbol y sus extremidades. La disposición estética de la figura recuerda la escenografía y las composiciones fotográficas de la película expresionista alemana *El gabinete del doctor Caligari* del director Robert Wiene (1920) como se aprecia en la fotografía adjunta en Anexos titulada «Fig. 7. C. - Caligari».

Como señala Walter Rittner, en *Ciudades en el expresionismo alemán*, los escenarios y figuras en el expresionismo poseen una serie de características particulares respecto a su forma y la perspectiva: «El expresionismo tiene como característica su peculiar tratado artístico, presenta un escenario lleno de líneas torcidas, donde lo que tendría que estar a noventa grados, está en falsa escuadra, las puertas y ventanas cambian de forma, todos los objetos se vuelven estilizados y angulares» (Rittner 74).

La figura del tronco se sostiene o cae sobre lo que parece ser un objeto con forma de cubo que podría ser la carreta que transporta los árboles talados. En la parte superior de lo que parece la cabeza, se detalla una especie de aureola que le otorga a la imagen un aire de santidad y de altura en donde se pierde la percepción de la figura. Es posible asociar la imagen del árbol con algunas representaciones tradicionales de la muerte de

Cristo como el caso de la obra anónima que se adjunta bajo el título «Fig. 7. D. - Cristo yacente velado por ángeles».

En el grabado «Fig. 8 - Mañana del Viernes Santo» se presenta la descripción gráfica del rito religioso, característico en el contexto latinoamericano, de la procesión de imágenes de los santos durante las festividades del Viernes Santo según la tradición de la fe católica. Los detalles pretenden ilustrar un cuadro tradicional bajo la estética contemporánea del expresionismo. Este mismo interés de ilustrar imágenes religiosas se presenta en otros grabados latinoamericanos como en el caso del «Atrio de Amecameca» (1925) del artista mexicano Gabriel Fernández Ledesma que se adjunta como «Fig. 8. C. - Fernández - Atrio de Amecameca» o el caso del artista costarricense Francisco Amiguetti, en su grabado «Procesión» (1934) que se adjunta como «Fig. 8. B. - Amighetti - Procesión».

La innovación, en el caso de Max Jiménez, corresponde a retratar la temática religiosa desde la estética vanguardista con rasgos expresionistas. Los elementos presentes en la xilografía se sugieren por medio de múltiples trazos gruesos que proporcionan luz al fondo oscuro. En la imagen, como un recurso tomado del impresionismo, es posible apreciar a la multitud de personas desde una mirada lejana y sin detallar ampliamente cada uno de los rasgos de las figuras. Destaca en la obra el elemento de la representación icónica de la casa tradicional costarricense en la parte superior izquierda y la torre del reloj en la esquina superior derecha, también, es perceptible el portador del incensario encabezando la procesión; asimismo, se resalta la textura del suelo y un perro en la esquina inferior izquierda. La figura central corresponde a la imagen de Cristo portando la cruz. La pasión de Cristo es tema que se simboliza de forma recurrente en toda la novela *El jaúl* y se potencia bajo la estructura mórfica del castigo.

En el grabado del capítulo «Ñor Santiago», clasificado en esta investigación como «Fig. 9 - Ñor Santiago», se presenta la imagen de un personaje arqueado y

desproporcionado. Al igual que todos los grabados de esta obra, el contenido literario y la representación gráfica se encuentran estrechamente relacionados: «El grabado de Max Jiménez, en la mayoría de los casos, se presenta como complemento de su obra literaria [...] se encuentran ilustrados con xilografías en las cuales se establece una correspondencia entre ambos» (Ortíz 40).

Al lado izquierdo del fondo de la imagen predomina la oscuridad, en la esquina superior derecha, se representa el amanecer y la salida del sol sobre la montaña. La claridad de los primeros rayos de luz se detalla sobre uno de los costados del elemento central, mostrando la mitad de un cuerpo iluminado con la forma y textura similar a la corteza de un gran árbol. La forma de la composición, la rigidez del cuerpo, la disposición de los brazos y sus rasgos faciales remiten a la representación de Nosferatu. La representación de este personaje constituye un símbolo característico de la estética expresionista en el cine por la película homónima: «Nosferatu» (1922) de Wilhelm Murnau. La fotografía de una de las escenas más icónicas del personaje se adjunta bajo el título «Fig. 9. B. - Murnau - Nosferatu». En ambas imágenes es posible notar la longitud excesiva de las manos y dedos. En el caso de Nosferatu, sus dedos se representan con una longitud desmedida y culminan en unas uñas muy largas que parecen las garras de un animal. En el caso del personaje Ñor Santiago, sus brazos también se alargan, uno de ellos se asemeja a la rama de un árbol y sus extremidades culminan en manos enormes con dedos gruesos. La blancura de los ojos remite a una mirada desorbitada o a la dilatación de las pupilas en los animales de visión nocturna. La postura de tensión en ambos personajes remite al lenguaje corporal defensivo de algunos animales que recrean un efecto de amplitud en su cuerpo arqueando su lomo o erizando su pelaje; asimismo, parecen tener la rigidez de un cadáver o de un árbol estático e imponente.

Un grabado con una composición similar corresponde a la artista Käthe Kollwitz titulado «Erwerbslos» (1925) que significa «Desempleados» y se encuentra adjunto en

esta investigación bajo el título «Fig. 9. C. - Kollwitz - Desempleados». En este grabado es perceptible la similitud de la postura del hombre con su rostro apenas iluminado entre la penumbra.

En el grabado clasificado en esta investigación como «Fig. 10 - El Velorio» se presenta la descripción gráfica del rito religioso correspondiente al funeral. La imagen muestra una perspectiva lateral del traslado de un ataúd durante las honras fúnebres. Este grabado se compone de un conjunto de elementos geométricos de influencia primitivista y cubista. La lluvia se representa por finas líneas diagonales y simboliza el dolor y el castigo. La pena de los acompañantes se describe por medio de la inclinación de sus cuerpos. Cada representación humana se consigue por medio de una línea recta vertical con una terminación curva para la cabeza en un diseño de trazos mínimos cercano a la representación geométrica del cubismo. Los pies y manos son figurados por pequeños cortes gruesos. En la parte superior izquierda se destaca el movimiento de la campana oscilante y la representación de su sonido por medio de una secuencia de reproducción difuminada de la imagen. La técnica utiliza una estela de movimiento característica de obras representativas del futurismo, elemento perceptible en el ejemplo adjunto de Ugo Giannattasio de «Motociclisti» (1922) clasificado en Anexos como «Fig. 10. B. - Giannattasio - Motociclisti». En este grabado es notable la experimentación estética de Max Jiménez por medio de la incorporación de técnicas correspondientes a distintas tendencias vanguardistas dentro de una misma obra literaria.

El grabado «Fig. 11 - El billar» presenta una clara influencia de recursos estéticos propios del cubismo. Es significativa la similitud entre «Guernica» (1937) de Pablo Picasso, una de las obras más significativas de este movimiento y el grabado de «El billar» de Jiménez. En la reproducción que se adjunta bajo el título «Fig. 11. B. Picasso - Guernica», es posible observar algunos rasgos característicos del surrealismo, el cubismo y el expresionismo. Ambas obras coinciden en su estética y en el año de su publicación. En la obra «El billar», son perceptibles algunos trazos de geometrismo y una

clara influencia del primitivismo en las figuras de los rostros y los animales, que concuerdan con la propuesta descrita en el mismo texto sobre la similitud de figuras imaginadas en el subconsciente y su relación con los «escupitajos» de tabaco en la pared.

En el grabado «Fig. 12 - Jeremar» se perfila el contorno de siluetas oscuras por medio de pequeñas señas de claridad sobre la profunda oscuridad de la imagen. En la sección de mayor luminosidad se figura una candela que alumbra un arma punzocortante. Al lado derecho superior se distingue el marco de una ventana y sobre el costado oscuro de la izquierda, en el plano superior el rostro de un ser enorme que sostiene el cuchillo. Los acontecimientos descritos en el texto favorecen la interpretación de la imagen del cuerpo que se encuentra tendido en el suelo. Asimismo, se distingue el marco que remite a la puerta de la casa de Jeremar. La oscuridad en la penumbra de la figura y la proyección de la sombra del ser maligno es un recurso utilizado para sugerir a la imaginación del receptor la descripción de un ser excesivamente horrible y perverso que no es posible figurar. Como ejemplo se adjunta el caso del grabado expresionista «Satan» (1920) de Lovis Corinth denominado en este trabajo como «Fig. 12. B. - Corinth - Satan» en donde predomina la espalda y la silueta oscura de Satanás evitando detallar su rostro; y, por otra parte, se adjunta la imagen clasificada como «Fig. 12. C. - Murnau - Nosferatu», de la película expresionista «Nosferatu» en la escena donde el personaje sube las escaleras, pero se presenta únicamente su sombra proyectada en la pared.

El grabado «Fig. 13 - La siembra» presenta una composición sencilla, acorde al contenido literario del capítulo homónimo, en donde se muestra una descripción llana y realista del proceso de siembra. Las proporciones geométricas y el tipo de trazo corresponden a un estilo mucho menos vanguardista y más tradicional. Se destaca en la composición la unión entre el ser humano, la tierra cultivada, la luz, un árbol y los animales como una representación de balance y armonía.

En el grabado «Fig. 14 - El merodeo» se representa el vuelo de dos aves rondando el espacio aéreo de un campo abierto. En la imagen, la naturaleza se humaniza por medio de un rostro femenino gigante sobre la superficie de la tierra y se encuentra integrado al follaje que cumple la función de cabello que enmarca al rostro. El gesto posee rasgos de un rostro inerte, parece estar dormido o padecer algún tipo de dolor al poseer los ojos cerrados y la boca abierta. Las aves se representan en un gesto corporal de acechanza con sus cabezas señalando el suelo personificado. Las facciones de pena y dolor caracterizan las obras de expresionismo alemán como es el caso del grabado «Tod mit Frau im Schoß» («La Muerte con una mujer en su regazo») de Käthe Kollwitz que se adjunta y clasifica de la siguiente forma «Fig. 14. B. - Kollwitz - Tod mit Frau im Schoß» y que posee una gran similitud con la expresión del rostro del grabado de «El merodeo». El rostro del merodeo podría remitir a los cuerpos que «se iban encontrando asesinados, entre los caminos de barro» descritos en el capítulo y la asechanza de los vecinos sobre las posesiones ajenas como el mismo merodeo de las aves negras sobre el cuerpo yacente.

En el grabado «Fig. 15 - Con el Mosco» se ilustra una figura femenina demacrada y grotesca. Sus cabellos erizados y elevados remiten al pelaje crispado de ciertos animales ante la amenaza, o llamas de fuego y la expresividad de su rostro denota un gesto de furia por la posición de sus cejas y su boca. En su torso se destaca los senos bajo de la blusa y sus brazos sostienen sus enaguas mostrando en primer plano su abdomen y sus órganos genitales que carecen de ropa interior, a diferencia de su parte superior en que se muestran los detalles de la blusa. Al fondo, en la esquina superior izquierda se ubica la cocina con el fogón encendido y una olla. En la parte inferior de la composición se muestra un banco al lado derecho y se destaca la irregularidad de los dedos y uñas de los pies.

Chase se refiere a un recurso constante en su pintura con respecto a la construcción y disposición de las figuras: «... tienen, a la vez que una inmovilidad vegetal, una

movilidad interior que se puede apreciar por medio de las expresiones del rostro, por el cansancio terrible de los miembros superiores y sobre todo, en el clima que rodea y asfixia al cuadro» (Chase 24).

El desnudo femenino grotesco es una práctica vanguardista que rompe con la estética tradicional de presentar la proporción y armonía del cuerpo al reemplazarlo con otros rasgos como proporciones asimétricas o cuerpos demacrados. Este elemento es perceptible en otro grabado de Käthe Kollwitz llamado «Hambre» y que se encuentra en la sección de Anexos de esta investigación bajo el título de «Fig. 15. B. - Hollwitz - Hunger». Según Carmen Rocamora, la brutalidad, la miseria y la fealdad de lo grotesco fueron rasgos característicos del expresionismo alemán:

Pero la etapa berlinesa fue la que determinó los perfiles definitorios del Expresionismo. El hallazgo de la gran metrópoli, les produjo una primera fascinación que poco después se fué convirtiendo en el descubrimiento de sus desigualdades sociales, de sus injusticias, de sus atropellos morales y de las lacras de una sociedad corrupta, que evidenciarían en sus lienzos con una violencia sin precedentes. La aversión por la belleza y la estética, la exaltación de la brutalidad, la miseria ó fealdad, fueron representadas con tanta deliberación que a veces lo grotesco se entremezcló con lo trágico (Rocamora 41).

En el grabado «Fig. 16 - La escuelita» se ilustra la proyección de un desnudo al que asiste un conjunto de espectadores. La modelo del desnudo femenino posee una posición similar a la representación en el grabado de artista postimpresionista y primitivista Paul Gauguin adjunto en este trabajo como «Fig. 16. B - Gauguin - Te Arii Vahine» que se traduce del idioma tahitiano como «La reina» (1898). Sin embargo, la mayor influencia de trazos geométricos y simétricos proviene del cubismo de Pablo Picasso como es notaria su influencia a partir de la obra «Las señoritas de Avignon» (1906-1907) que se adjunta en esta investigación bajo el título «Fig. 16. C - Picasso - Las señoritas de Avignon».

En el grabado «Fig. 17 - El cura» se presenta en primer plano a un hombre cabalgando cabizbajo. Su sombrero se delinea por medio de trazos circulares que le

ocultan las facciones del rostro y debajo del sombrero sobresale una barba larga. Su ropaje lo cubre por completo y en él se destaca una serie de remiendos. Los dedos entrelazados de la persona parecen garras afiladas; el caballo posee un gesto caricaturesco y el ángulo de la imagen es frontal. En la mayoría de los casos en que se representa un jinete sobre un caballo se utiliza una vista lateral para destacar los detalles de las patas y la anatomía del animal. En este caso en particular se enfatiza la docilidad del caballo y el peso que recae sobre el animal por la posición de su cabeza. En el fondo se representa el amanecer o atardecer por la presencia del sol sobre las montañas.

En el grabado «Fig. 18 - El palmitero» predomina la descripción de un pasaje natural y el trazo de distintas especies vegetales de gran tamaño que remiten a la espesura de un bosque tropical. Prevalen las líneas curvas y figuras alargadas. En la esquina inferior izquierda destaca una figura humana desaliñada, manos grandes con sus palmas abiertas y de su rostro, se aprecia un par de ojos saltones entre el ramaje. La composición de la imagen remite a la obra «El grito» (1893) del artista expresionista noruego Edvard Munch. En esta investigación se adjunta una reproducción de su obra en la técnica de grabado en madera bajo el nombre «Fig. 18. B. - Munch - El grito» en donde se aprecia el uso de recursos como las líneas curvas y la expresividad que recae sobre el gesto del rostro por la posición de las manos, los ojos y la boca.

El grabado «Fig. 19 - En el billar» es casi una adaptación o tropicalización de la obra «Composición VIII» (1923) del artista de arte abstracto Vasily Kandinsky. En la obra de Max Jiménez se reemplazan algunas líneas y figuras abstractas por objetos relacionados al espacio narrativo como un taco de billar, bolas de billar, una mano, una botella y un cigarro. También se figuran algunas letras invertidas que construyen la palabra «guaro» con uno de los círculos blancos que remiten las bolas de billar. La obra de Kandinsky se inserta en los Anexos y se clasifica como «Fig. 19. B. - Kandinsky - Composición VIII».

El grabado «Fig. 20 - Ñor Santiago policía» presenta la vista lateral de un ser que pasea a otro con sus manos atadas. En la imagen destaca la figura de la izquierda en

contraposición a una serie de aspectos con respecto a la figura de la derecha. La figura de la izquierda es de gran altura y se encuentra en una posición erguida; a la derecha el personaje es de la mitad de su tamaño y presenta una posición encorvada. La vestimenta de la persona erguida posee mayor claridad, se representa con líneas rectas, gruesas y unos zapatos grandes; en el caso opuesto, el ser encorvado camina descalzo y su ropa se define con trazos finos.

Los signos que denotan poder y sumisión entre los dos personajes corresponden a una cuerda que ata las manos de la víctima y a un «flagelo» como instrumento para azotar. El camino curvo se asocia a las diferencias de altura en el terreno como inclinaciones y pendientes. Todos los elementos presentes en la imagen remiten al castigo y la humillación. Al fondo destaca un perro a los pies de la víctima, la imagen de una casa en el costado superior derecho y el contorno de la montaña en el lado opuesto. La figura autoritaria remite al sayón de la muerte que azota a los niños en el grabado «Wien stirbt! Rettet seine Kinder!» (1920) de Käthe Kollwitz adjunto en la sección de Anexos de esta investigación como «Fig. 20. B. - Kollwitz - ¡Viena está muriendo!».

En el grabado «Fig. 21 - El turno» se expone la imagen de un perro mirando hacia arriba con su hocico abierto. Rodeando la imagen del animal se presenta una serie de formas volubles que remiten a un tronco, líquido o una sombra. Estos elementos recuerdan a la estética surrealista del artista español Salvador Dalí, específicamente a su obra «La persistencia del recuerdo», la reproducción de dicha obra se adjunta en esta investigación bajo el título «Fig. 21. B. - Dalí - La persistencia de la memoria». Según Orietta Ortíz, desde las representaciones gráficas presentes en *El domador de pulgas*: «El grabado de Max Jiménez es expresionista y, en algunos casos, incurre en el surrealismo» (Ortíz 43). Las imágenes son sugerentes a partir de la lectura del capítulo. La mancha oscura podría simbolizar la sangre, la sombra, un tronco o el fondo podría parecer un rostro; sin embargo, las figuras poseen poca definición, lo que permite una libre interpretación de la imagen. El único elemento que es definido y concuerda con la

narración de la novela corresponde al perro aullando, lo que remite a la representación del duelo por la muerte del personaje en la composición gráfica.

3. Análisis comparativo del arte visual y los textos

Los grabados de las obras literarias de Flavio Herrera y de Max Jiménez exponen una relación intrínseca con la narrativa de la novela. En ambos casos se colocan delante del capítulo al que hacen referencia como una «portada gráfica» sugerente de los próximos acontecimientos que serán presentados. El estilo gráfico de la obra de Flavio Herrera exhibe influencias de mayor realismo y verosimilitud; con rasgos tradicionales y académicos. Contrariamente, los grabados de Max Jiménez muestran propuestas vanguardistas más cercanas al futurismo, cubismo, primitivismo, surrealismo y en su mayor tendencia hacia el expresionismo: «En el arte expresionista se dio un rechazo hacia todo lo que pareciera impresionista o mimético, hacia los tonos y pinceladas refinados y hacia la ejecución delicada en general. La rebelión expresionista afirmó la primacía de una subjetividad apasionada contra las normas sociales y las formas artísticas tradicionales» (Solaz, *La sensibilidad* párr. 22).

La obra de Max Jiménez conserva en su mayor parte el ímpetu, el contenido y los rasgos del expresionismo en su estilo narrativo:

Los expresionistas clamaban estar en contra de toda tradición. Preferían la conmoción, la agitación y la explosión a la objetividad razonada que veían como un rasgo de la alegría burguesa. Eran antiestéticos, ya que asociaban las actitudes estéticas con el esnobismo burgués. Los instintos naturales, frustrados en la vida burguesa, necesitaban ser liberados para ser la piedra de toque de un nuevo y más humano estilo de vida. La calle, especialmente la calle urbana nocturna, se convirtió en un lugar de sentimientos elementales, libertad y dinamismo. Sin embargo, habría que señalar que la actitud hacia la calle de la ciudad y hacia la ciudad misma era ambivalente (Solaz, *La sensibilidad* párr. 17).

Contrariamente a la estética gráfica, en el estilo narrativo de Flavio Herrera se presenta una mayor experimentación literaria hacia las propuestas vanguardistas del futurismo, el surrealismo y el cubismo.

CONCLUSIONES

1. Conclusiones sobre las representaciones discursivas sobre naturaleza e identidad en *El tigre* de Flavio Herrera y *El jaúl* de Max Jiménez

En ambas novelas se instaura como nexo central la relación entre los discursos sobre las construcciones identitarias y las representaciones de la naturaleza. Los discursos sobre las identidades se establecen en una relación intrínseca con el imaginario cultural, conductual y el medio en el que se desarrollan los acontecimientos. En el contexto histórico, social y artístico en que se conciben y publican las obras de estudio, sucede una transición estética significativa influenciada por el movimiento de vanguardias artísticas. Durante este periodo se cuestionan los valores estéticos y morales heredados de movimientos como el realismo, romanticismo y modernismo de finales del siglo XIX con una serie de nuevas tendencias de vanguardia como las europeas y preocupaciones nacionalistas que se debaten entre conservar y establecer una identidad nacional a partir de símbolos tradicionales o ceder ante las novedades tecnológicas, ideológicas, culturales, estéticas y nuevos modelos económicos cosmopolitas del siglo XX.

Ante este devenir histórico de transición, producto de las secuelas de la Gran Guerra, los descubrimientos científicos, el avance en las técnicas artísticas como el cine y otros medios de comunicación; las nuevas corrientes de pensamiento social y político que cuestionan las tradiciones estéticas, religiosas y conservadoras; surge la incertidumbre ante la construcción de identidades nacionales y la posibilidad de arraigarse a las tradiciones o ceder a las novedades.

La identidad cultural se concibe como un patrimonio heredado por generaciones y custodiado por un patriarca que debe asegurar la continuidad del legado. Los patriarcas,

en ambos relatos, corresponden a hombres mayores, preocupados por su deterioro físico y la discontinuidad de habilidades, saberes, costumbres y tradiciones. Sienten nostalgia por los bienes adquiridos mediante la fuerza, el trabajo y el dominio del entorno natural. Temen por su descendencia que carece de sus mismos valores y preocupaciones. En el caso de *El tigre* corresponde al personaje de don Juan que se relaciona a un patriarca criollo con vestigios de tradición española que rechaza la modernidad.

Se va con su patriarcalismo de cuño español metido hasta los tuétanos; respirándolo por todos los poros y calándolo en los cuatro costados del rancho o la casona. Es el criollo hasta tozudo de puro amor a lo nuestro. Esto que tiene olor auténtico a cosa hermana y sencilla y sabor a tierra; sin escamoteo ni mixtificación. Es el criollo que sonríe del auto invasor —colado como el chino, por todo el mundo— y, ladino y burlón palmea la grupa de la mulita que «jala» veinte leguas sin atascarse como el auto (Herrera, F. *El tigre* 67).

En el caso de *El jaúl*, el padecimiento del patriarca, Ñor Santiago, proviene de la impotencia ante el declive de sus fuerzas y poder. Posee un aire de conquistador como parte de la herencia asumida como hombre de «raza blanca» del colonialismo español, sin embargo, la sociedad moderna y su entorno natural ya no se someten a sus intimidaciones:

A veces gruñía como los sahnos, probablemente sintiendo que su cuchillo se convertía en la espada de un conquistador. Y se le humedecían los ojillos azules, uno más abierto que otro como se asoma el reloj de la torre, y se veía el puño, el formidable puño sentir la mezquindad de las leyes, la opresión de los chismosos que lo molestaban con palabras, que no lo dejaban ser el señor que él sería en el reino de la fuerza completa.

Aquella callejuela a veces parecía que empezaba a no ser suya. Ya los chiquillos no le huían al paso, los árboles dejaban pasar demasiado sol, los goterones de la lluvia ya no eran tan fuertes, ya no levantaba las carretas de un solo empujón. A él, ahora, lo limitaban unos cuilmas, unas gentes que se unían contra su fuerza, contra él que a nadie había temido en su vida, que había dominado la lluvia y la montaña (Jiménez, Max *El jaúl* 61-62).

Don Juan debe decidir entre vender o heredar las tierras, pero no confía en la administración de sus hijos: «Lo primero que vendo en cuarenta años. Esto se hunde, Juanito. A Luis no le gusta el campo y de los otros, mejor es no hablar» (Herrera, F. *El tigre* 65). Ñor Santiago intenta preservar su autoridad, sin embargo, su descendencia

envejece, enferma, se deteriora, muere por conflictos y él ve amenazado su dominio por la decadencia de su fuerza frente a los vecinos: «—Allí tienen, so cuilmas, cochinos, Uds. lo que querían era joderme con mi hijo, pero se jodieron Uds. Dos sombras, caminillo arriba, al rancho, bajo una lluvia ladeada. Una de las sombras parecía levantar un brazo de felino y pasarlo por el cachorro adolorido» (Jiménez, Max *El jaúl* 159).

Incluso la descendencia, heredera del «padre primordial» tiene problemas para encontrar pareja y prolongar su estirpe. Chunguero muere sin educar a sus hijos según el legado familiar; el Peje pierde la cordura y se extravía en la montaña, y, el texto menciona otras ocasiones en que el mismo Ñor Santiago interviene en la selección de las parejas de sus hijos: «Ñor Santiago encontró que aquella mujer no era suficiente para su hijo, porque si ellos eran conchos, no le servían a nadie y no eran de la categoría de los sirvientes» (58). En el caso de *El tigre*, los tres hijos de don Juan no cumplen con las condiciones para heredar el patrimonio. Felipe se describe como una persona con problemas cognitivos, Fernando no desea responsabilizarse por la herencia y representa la administración despótica; y Luis, indeciso, se interesa únicamente en relaciones imposibles como el caso de Margarita, por su condición socioeconómica; Alicia, por su estado civil; o Pilar, que planea abortar debido a las condiciones de su embarazo por abuso sexual.

En los casos de estudio, la naturaleza representa el dolor y el placer. Refleja los deseos violentos y sexuales primitivos reprimidos por la civilización. En *El tigre*, las conductas salvajes, simbolizadas principalmente en violencia y abuso sexual, surgen a partir de los impulsos primitivos de la humanidad; por ejemplo, corresponden a sus temores y deseos. El entorno natural, se interpreta desde la razón y los sentidos de los personajes que procuran encontrar un balance entre lo estético, lo salvaje, lo hermoso, la civilización y la barbarie.

En *El jaúl*, el entorno es perverso con el criollo y benévolo con el indígena. El criollo sufre el castigo de su propia conducta desmesurada e interpreta su convivencia con la

naturaleza como castigo. El campesino sufre ante la luz, la lluvia, la infertilidad de la tierra, el peligro de los barrancos por ser «Una raza blanca desintegrada del paisaje».

En la estética expresionista, la ciudad y el hombre son monstruosos. En los discursos sobre la construcción de la identidad centroamericana, el criollo es un ser que debe hallar el balance entre razón e instinto, luz y oscuridad para adaptarse a la mecánica de un nuevo siglo. Además, se plantea una representación de la sociedad y los problemas de la civilización por medio del recurso de la «animalización» de las conductas. El miedo despierta el retorno a la barbarie como el temor femenino ante el acecho del hombre y la posible infidelidad.

Las emociones como la lujuria, el enojo, la inseguridad, el miedo y el odio son aquellas relacionadas a la representación de lo primitivo; además, el paisaje es descrito según la atmósfera emocional del relato. Algunas veces es oscuro y grotesco desde el expresionismo; o sutil y hermoso como un recurso del modernismo.

La representación del «hombre-bestia» no corresponde a «naturaleza instintiva» o depredadora de los seres humanos, sino, a la perversión y crueldad racional simbolizada por medio de rasgos monstruosos en donde se recurre tradicionalmente como técnica estética a la mención de rasgos animales. Los textos revelan discursos sobre desconfianza en los códigos morales, negocios, autoridad, administración, sistema legal y tendencias ideológicas modernas representadas por las instituciones estatales o presencia extranjera de Europa y Norteamérica; además de la oposición «campo/ciudad» o «selva/metrópoli».

En *El tigre* predomina la prohibición, el temor al deseo y ante la desmesura surge la culpa. En *El jaúl* no existen prohibiciones, el temor consiste en la humillación, el castigo constante se soporta como consecuencia de haber cedido al deseo primitivo. Desde la concepción cristiana, imperante en el contexto de las obras, el castigo perpetuo deviene de la culpa por conocer el bien y el mal y actuar con desmesura ante la tentación.

Por medio de la intimidación se conservan algunos periodos transitorios de orden que acaban por actos de desmesura de parte de alguno de los personajes dominantes o las representaciones de la autoridad. El deseo de control y poder aumentan la vanidad y la avaricia; a su vez, potencian las crisis emocionales por el temor al desplazamiento de su posición y generan las posteriores acciones de «hibris» por medio del exceso de autoridad y la liberación del deseo.

2. Conclusiones sobre el análisis sociocrítico de *El tigre* de Flavio Herrera y *El jaúl* de Max Jiménez

Los autores desarrollan obras con rasgos propios que incorporan elementos temáticos y estéticos de las corrientes vanguardistas. Cada uno, a su modo, «tropicaliza» las propuestas estéticas, interesándose por su entorno inmediato sin perder de vista lo que sucede en otras partes del mundo. Sus temas de interés corresponden a la historia, la economía, la cultura, el proyecto de identidad nacional y regional; la naturaleza del trópico y otros rasgos que no reproducen fielmente los símbolos y las preocupaciones europeas. Según Ricardo Estrada en su estudio sobre la novela de Flavio Herrera:

Flavio Herrera cumple con una misión estética contemporánea y, también con su cometido de delación tremenda —dentro del angustiado conflicto de su clase: criollo y dueño de tierra—, y cumplida esta última, sinceramente sin “tapujos”: unas veces identificado con el indígena, por criollo, y otras, violento en la estimativa de la realidad, porque como gente del agro está en su proximidad y no se vale del apunte o de la referencia (Estrada 79).

Respecto a las preocupaciones filosóficas y estéticas, se percibe una serie de ideologemas o discursos contradictorios del sujeto cultural en defensa del imaginario sobre lo representativo de lo tradicionalmente criollo, aunque se cuestiona fuertemente una serie de conductas y principios que han quedado obsoletos. Sobre lo extranjero se exaltan algunas ideas y progresos en la economía, ciencia, arte e industria; aunque se

presenta un fuerte eje temático que radica en la desconfianza por el porvenir de los pueblos ante su vulnerabilidad frente a las potencias económicas. Estas preocupaciones son compartidas estéticamente por el expresionismo y son reproducidas en el contexto centroamericano por ambos autores. En palabras de Lucía Solaz:

El expresionismo responde a las experiencias de un mundo mecanizado e industrializado emergente. Según apuntan Bronner y Kellner, primitivismo y modernismo se encuentran extrañamente mezclados en el expresionismo. La reacción expresionista a la modernidad invoca frecuentemente conmoción y rebelión apasionada, utilizando formas grotescas y en ocasiones primitivas para expresar y experimentar. En consecuencia, la distorsión expresionista, lo grotesco y la fealdad, rasgos formales centrales del arte expresionista, son modos de visualizar e interpretar las experiencias de una emergente sociedad industrial, y no simplemente de un “alma teutónica” (Solaz, *La sensibilidad* párr. 25).

La aversión hacia la industrialización emergente genera un conflicto de identidad en los individuos y su relación con el entorno natural. Por una parte, todo ser civilizado representado por la humanidad ha dejado de identificarse como un animal primitivo. Al superar esta etapa ha debido renunciar a sus impulsos originarios. Lo que el pensamiento mágico consideraba poderoso y atractivo de la naturaleza se ha transformado en un obstáculo o la manifestación de lo grotesco y temible.

Los personajes principales de cada novela corresponden, en el caso de *El tigre*, a un hombre de ciencia, estudiante de medicina, que añora liberar sus instintos, ser «tigre» depredador, y posee un trastorno compulsivo por resistir a sus impulsos; y en *El jaúl*, a un hombre bestia habituado a conductas perversas y a ceder a sus impulsos primitivos de violencia que no le permiten adaptarse a las normas, por lo cual es sometido y castigado constantemente. Según Ortíz:

Es importante destacar la mezcla de rasgos humanos con rasgos animales, en ambas figuras del grabado, que visualizan la búsqueda de situaciones o personajes extravagantes y excéntricos, y en la metamorfosis de seres humanos en animales o monstruos, y en la representación de estados psíquicos morales anómalos o excepcionales (Ortíz 43).

La conciencia humana responde patológicamente ante la prohibición de sus instintos. El conflicto se genera por medio de un temor heredado y una desconfianza profunda e instintiva hacia el otro. En la confusión impulsiva de la duda ante la prohibición se presenta un desdoblamiento conductual entre civilización y barbarie.

Desde esta perspectiva se desarrolla una relación patológica de los personajes con su entorno inmediato. El tabú y las prohibiciones establecidas por la convivencia social limitan los impulsos primitivos de los seres humanos y su autopercepción como seres «naturales» o animales. Con el surgimiento de la civilización, muchas sociedades modernas restringen sus instintos y este control de impulsos genera deseo y culpa en el sujeto civilizado, o un castigo en el ser que recurre a la barbarie. Según Marcos Jiménez:

La metamorfosis (1915), reflejó las dos caras del ser humano, mostrando sus monstruos y rescatando el motivo romántico del Doppelgänger, la figura del doble, que había sido uno de los imaginarios románticos oscuros por excelencia. Robert Louis Stevenson, con El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde (1886), o Dostoievski con El doble (1846), entre otros, son los máximos representantes de este motivo, que se recuperó a principios del siglo XX tanto en la literatura como en el cine. Fueron los expresionistas los que se encargaron de dicha recuperación, dando vida, en sus trabajos, a individuos solitarios, atormentados, con una imaginación desbordada... Sujetos trágicos, con doble personalidad y dos caras bien definidas: la clara y la oscura (Jiménez, Marcos 120).

El desdoblamiento deriva del tabú que castra los instintos del hombre bestia o monstruo primitivo que cohabita dentro del hombre civilizado. La conciencia se enfrenta a una serie de procesos de defensa, iniciando por el proceso de negación de su propia naturaleza ante los impulsos primitivos. La represión de sus deseos se proyecta mediante un desdoblamiento. El doble esquizoide sufre una culpa neurótica ante el tabú impuesto por las convenciones sociales. El doble actúa mediante una desmesura del Ego en un acto de «hibris» que transgrede las prohibiciones sociales y culmina con el castigo o «némesis».

En cuanto a la autopercepción del sujeto cultural que motiva los ideogramas presentes en las obras, es posible percibir una predilección por lo grotesco en ambos relatos relacionado a una transformación. Los ideogramas sobre «construcción» y

«muerte» implican un proyecto de creación o reelaboración de la identidad cultural. Desde la teoría bajtiniana, la risa renovadora de la Edad Media y el Renacimiento se ha transformado en un «grotesco terrible» a partir del Romanticismo que influye sobre la corriente expresionista:

El universo del grotesco romántico se presenta generalmente como terrible y *ajeno* al hombre. El mundo humano se transforma de pronto en mundo *exterior*. Y lo acostumbrado y tranquilizador revela su aspecto terrible. Esta es la tendencia general del grotesco romántico (en sus formas extremas, más prototípicas). La reconciliación con el mundo, cuando se produce, ocurre en un plano subjetivo y lírico, incluso místico. En cambio el grotesco de la Edad Media y el Renacimiento, asociado a la cultura cómica popular, representa lo terrible mediante los espantapájaros cómicos, donde es vencido por la risa. Lo terrible adquiere allí un cariz extravagante y alegre.

Lo grotesco integrado a la cultura popular se aproxima al mundo humano, lo corporiza, lo reintegra por medio del cuerpo a la vida corporal (a diferencia de la aproximación romántica, enteramente abstracta y espiritual). En el grotesco romántico, las imágenes de la vida material y corporal: beber, comer, satisfacción de las necesidades naturales, coito, alumbramiento, pierden casi por completo su sentido regenerador y se transforman en «vida inferior». Las imágenes del grotesco romántico son generalmente la expresión del temor que inspira el mundo y tratan de comunicar ese temor a los lectores («asustarlos») (Bajtín 33).

El temor que se percibe en los expresionistas corresponde al desconcierto que infunde un mundo «salvaje», las problemáticas sociales, la violencia, las crisis económicas y la industrialización de las ciudades. Como plantea Carmen Rocamora:

Su tendencia de superación del subjetivismo y la abstracción les hacía volver la mirada hacia la vida cotidiana y la realidad del momento. El artículo de Emil Utitz, explica los planteamientos de esta nueva corriente: «*Al Hombre con mayúscula, le sustituye el hombre con minúscula, un hombre cualquiera, a menudo no carente de una buena dosis de conformismo moral, el regresivo, igual a los regresivos, el desocupado, igual a los desocupados. Hombres que vagan trastornados, desesperados y hambrientos por las calles de la ciudad colmena, aturdidos por el ruido de las fábricas...*» (Rocamora 45).

La génesis textual de ambas obras corresponde al «poder» asociado a la violencia, las instituciones, la jerarquía social, el género, las posesiones y el impulso por alcanzar y mantener un estatus o bienestar dentro de un debacle económico y social. Estos elementos de pretensión a «la permanencia en el poder» o «búsqueda de prosperidad» potencian el ideosema de «la desconfianza». La desconfianza se presenta ante el

extranjero, el vecino, el inversionista, las instituciones representadas por autoridades educativas, políticas o eclesiásticas; e inclusive, dentro de la propia familia por medio de la fidelidad. La desconfianza crece en la medida en que se ve amenazado el legado patrimonial. Respecto a la definición del patrimonio, Edmond Cros indica:

Sin la carga simbólica que es su aureola, el patrimonio se reduce, en efecto, a una herencia. Esto es evidente si se toma el término simbólico en su acepción más extendida: un «bien de familia» transmitido de generación en generación representa un valor tanto social como afectivo que no tiene literalmente precio. Si ese bien es vendido a alguien que es extraño a la familia, ese valor es para siempre disipado en (y con) la transacción; se trata de un valor que no es «monedable»; no existe más que por un acto de denominación que hace de un bien ordinario sometido a las leyes del mercado un lugar de memoria donde el sujeto viene a reactivar la conciencia que tiene de su identidad [...] El patrimonio existe, pues, cuando un valor inmaterial, articulado por su parte sobre un sistema específico de representaciones, se añade a un valor mercantil (Cros 220).

La relación entre conciencia, identidad, patrimonio y cultura adquiere mayor significación en la medida que se advierte su continua transformación con el paso del tiempo, los cambios de contextos y las intervenciones ideológicas de los sujetos culturales. Según Cros:

Cada generación adapta y se apropia a su manera de la herencia cultural, y esta adaptación transcribe las incesantes refiguraciones que afectan a los contornos del sujeto cultural. El proceso de transmisión del patrimonio cultural efectúa sobre el bien simbólico un trabajo de deconstrucción que cobra toda su significación cuando este mismo proceso es reinsertado en el contexto histórico (Cros 222).

En los discursos estéticos de los sujetos culturales, la naturaleza se representa poéticamente como un elemento hermoso, armonioso e imponente. Es muerte y destrucción, tanto como se transforma en un impulso vital renovador. En ambos casos se encarga, a modo de castigo divino, de purificar las conductas perversas de la humanidad.

3. Conclusiones sobre los objetivos de la investigación

En esta investigación se planteó el estudio de la narrativa centroamericana desde una teoría y metodología sociocrítica de análisis comparativo. Los principales temas de interés para la sociocrítica corresponden a la incorporación de la historia en el espacio imaginario del sujeto cultural mediante la identificación y estudio de los principales ideosemas, ideologemas, textos culturales, mediaciones, elementos mórficos y campos morfogenéticos.

Estos aspectos antes mencionados transcriben las formaciones discursivas de un momento específico en la historia centroamericana y permiten distinguir la función de los símbolos predominantes en el imaginario de la sociedad. En el caso del corpus seleccionado, es posible notar una profunda relación entre las representaciones del entorno natural y la construcción de identidades.

En cuanto al objetivo general correspondiente el análisis de las representaciones de la naturaleza en la construcción discursiva de las identidades en la narrativa vanguardista centroamericana, en relación con otras formas tradicionales de la narrativa de la región; es notable un momento de transición en la perspectiva sobre el entorno natural y el discurso de identidad en el imaginario discursivo de los sujetos culturales. El paisaje centroamericano fue interpretado de una forma específica previo a la llegada de la colonización española, la mirada europea reinterpretó el valor de la flora y la fauna y durante el periodo independentista y romántico de las naciones centroamericanas se gestó un nuevo concepto de la relación entre el extranjero, el criollo, el indígena y el entorno natural. En el momento específico de las expresiones vanguardistas y el periodo seleccionado entre 1930 y 1939, se distingue una ruptura de la mirada positiva, realista y modernista de los periodos anteriores a una serie de interpretaciones más oscuras, existenciales y pesimistas.

En relación con el **primer objetivo específico** que corresponde a la descripción de los recursos discursivo-literarios a los que se acude para el tratamiento de la relación entre la representación de la naturaleza y el ser humano, se aprecia una añoranza por un

pasado idílico de equilibrio en la relación «ser humano» y «entorno natural» que se ve desplazada por una nueva interacción «ser humano» y «desarrollo industrial». La transformación del paisaje, la pérdida de las costumbres, la vida rural y los valores familiares sufren fuertes alteraciones debido a los avances y cambios tecnológicos, políticos, industriales, científicos, económicos y sociales. Los recursos discursivo-literarios empleados constituyen un conjunto de representaciones metafóricas del ser humano como un ente simbolizado por medio de la flora y la fauna para destacar cualidades primitivas de su conducta. Además, se recurre a la carnavalización de la sociedad, al mostrar descripciones grotescas de la interacción humano, de sus ambiciones, temores e instintos reprimidos, por medio de recursos literarios propios de las vanguardias centroamericanas y el modernismo como la idealización indígena o de influencia europea como el expresionismo, el cubismo, el futurismo.

Es posible destacar una diferencia entre las representaciones del centroamericano indígena y las representaciones del centroamericano criollo desde la formación discursiva de los sujetos culturales. En todas las ocasiones se simboliza lo indígena con una estrecha relación histórica y espiritual hacia la naturaleza. El criollo posee una relación cultural distinta hacia su entorno, se le asocia a una dominación y aprovechamiento de su entorno por medio de la extracción de recursos para producción de materiales y consumo. La violencia y el impulso sexual se asocian a rasgos primitivos de la «naturaleza humana» como oposición a la razón de lo civilizado.

Respecto al **segundo objetivo específico** correspondiente a la determinación del grado de significación de los textos gráficos en cada una de las obras analizadas, se presenta una clara correspondencia entre los contenidos de la obra y la propuesta estética gráfica por parte de los autores como un mecanismo para ampliar la experiencia semiótica textual presentar elementos que refuerzan, aclaran y potencian los significados y construcciones discursivas del texto, también, se distingue una fuerte influencia de corrientes estéticas y filosóficas de ruptura con la tradición estética y académica del

realismo y el costumbrismo. El auge de las vanguardias como el cubismo, el futurismo, el surrealismo, el arte abstracto y el expresionismo influyen directamente en el desarrollo de una expresión propia de los discursos estéticos e ideológicos centroamericanos.

En cuanto al **tercer objetivo específico** que corresponde a colegir relaciones significativas entre los rasgos principales del texto como hecho ficcional y aspectos del contexto social del que procede la obra como hecho literario, en cuanto a factores sociales, históricos y culturales en general, es posible determinar la relación entre aspectos ideológicos, estilísticos y discursivos con elementos sociales, culturales e históricamente influyentes de otras culturas.

Después del establecimiento de las repúblicas centroamericanas y el proyecto político y cultural de construcción de sus identidades nacionales por medio de hechos, costumbres, personajes históricos y símbolos asociados a su entorno como había sido determinado en el apogeo nacionalista del romanticismo y de los procesos independentistas; se desarrolla un movimiento panamericanista y antiimperialista de fortalecimiento y discusión sobre los modelos anteriores. El temor ante los conflictos armados por los nacionalismos exacerbados de la Primera Guerra Mundial y el desconcierto ante la incertidumbre de los cambios económicos y culturales de principios de siglo XX provocan una fuerte crítica y cuestionamiento del proyecto de identidad nacional. La génesis textual de ambas obras corresponde a un estudio profundo de las tradiciones, las conductas reprobables y la propuesta de un replanteamiento de los valores identitarios. Las representaciones de la naturaleza y su relación con las conductas humanas corresponden la vía simbólica seleccionada por los sujetos culturales en ambas obras.

Respecto a la **metodología y los resultados de la investigación** es importante resaltar el acierto de los estudios sociocríticos para superar una serie de obstáculos o carencias de índole teóricas y metodológicas. La sociocrítica permite el análisis de los discursos y las implicaciones culturales, sociales e históricas presentes en las obras

literarias y los textos culturales en general. Gracias al constante perfeccionamiento de esta propuesta teórica por parte de Edmond Cros y otros aportes provenientes de teorías y disciplinas afines es posible recurrir a sus herramientas teóricas y metodológicas para el desarrollo de investigaciones en los estudios culturales y la literatura comparada. Los ejemplos de Cros para el análisis del texto cultural, como el caso de las películas *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel, *Citizen Kane* (1941) de Orson Welles o *Scarface* (1932) de Howard Hawks, permiten un recurso valioso para el estudio comparativo como fue el caso de las novelas *El tigre* de Flavio Herrera, *El jaúl* de Max Jiménez y las xilografías presentes en las obras.

4. Sobre los aportes de la investigación

En cuanto a los **aportes de la investigación**, se incluye un estudio significativo de los antecedentes históricos de la literatura universal sobre las representaciones de la naturaleza; asimismo, un estudio sustancial sobre las representaciones de la naturaleza en las obras previas al corpus seleccionado en el trabajo, en el caso de Flavio Herrera sobre sus *haikai* y en el caso de Max Jiménez sobre toda su obra literaria publicada.

Se identifica una relación estética fundamental entre los discursos y las obras gráficas de ambos textos correspondientes al expresionismo alemán entre otros estilos de vanguardia. Este material es un recurso provechoso para futuros estudios comparativos.

Finalmente, se propone una relación entre una serie de teorías que ayudan a dilucidar la construcción de los principales discursos del sujeto cultural. Algunas de las teorías más importantes utilizadas en este trabajo corresponden a los conceptos de hibris y némesis, la propuesta del psicoanálisis en *Totem y Tabú* de Sigmund Freud, el castigo en *Vigilar y Castigar* de Michel Foucault, la competencia y el juego en la obra *Homo*

Ludens de Johan Huizinga y lo grotesco en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* de Mijaíl Bajtín, entre otros.

5. Recomendaciones

Para una mejor exposición al respecto, pasamos a enumerarlas:

1. Se recomienda a futuro realizar algún estudio que profundice específicamente sobre las diferencias de las representaciones discursivas en cuanto a la naturaleza, el género y la identidad centroamericana.
2. Se sugiere ahondar en investigaciones correspondientes a las representaciones gráficas y las obras literarias en otras obras cercanas a la época con el fin de enriquecer los estudios comparativos que pueden mostrar la evolución de relación texto y obra gráfica desde los primeros antecedentes hasta nuestros días.
3. Se aconseja incursionar en estudios comparativos de los textos culturales centroamericanos que puedan generar un mayor aporte en las representaciones sobre la identidad centroamericana desde textos que relacionen la literatura y que puedan ampliarse a otros ámbitos como el cine, las artes gráficas, la música u otras manifestaciones culturales que sean pertinentes.
4. Se considera oportuna una eventual incorporación de otras regiones geográficas como el Sur de México, Belice, Panamá y la región Caribe al estudio de la naturaleza y la construcción identitaria, sin embargo, para la extensión de este trabajo consistían en un reto mayor para la delimitación del corpus.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Rolena. «El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XIV, N°28, Lima, 2do semestre (1988): 55-68. Web.
- Agüero, Arturo. *Diccionario de Costarriqueñismos*. 1 ed. San José: Asamblea Legislativa, 1996. Web.
- ALEGSA. Diccionario de ALEGSA, 1998-2021. <definiciones-de.com/index.php>. may. 2022.
- Alba, Fernando. «La gráfica mexicana en su periodo renovador de 1907 a 1937» *Inventio, la génesis de la cultura universitaria en Morelos*. Vol. 12. N°27 (2016): 59-65.
- Alfaro, Arelys. «Construcción identitaria y ambivalencia en El Tigre de Flavio Herrera». *Inter Sedes*. Vol. X, No. 19 (2009) 151-158. Web. May. 2022. <<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/intersedes/article/view/1043>>.
- Alimonda, Héctor et al. *La naturaleza colonizada: Ecología política y minería en América Latina*. Buenos Aires: CLACSO, 2011.
- Almazán, Vicente. «El grabado ukiyoe como reflejo de los valores de la cultura japonesa». *Kokoro: Revista para la difusión de la cultura japonesa*. N°. Extra 1 (2013): 1-17.
- Alvarado, Ileana, y Efraín Hernández. *La animalística en el arte costarricense*. San José: Fundación Museos Banco Central de Costa Rica, 2006.
- Amoretti, María. «Sociocrítica, decolonialismo y interculturalidad: El legado en Costa Rica». *Sociocriticism*. XXXII, 2 (2017): 45-73.
- Anders, Valentín. et al. *Etimologías de Chile*. etimologias.deChile.net (2001-2020) Consultado en mayo 2021.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. El contexto de François Rabelais. Versión de Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza, 2003. Web.
- Balarezo, Diana. «Ecocrítica: orígenes y fundamentos». *Kipus, revista andina de letras y estudios culturales*. n.º 52 (julio-diciembre 2022), 111-124. <https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus>
- Baldassarre, María. «Los estudios del arte del siglo XIX en América Latina». *Centro Argentino de Investigadores de Arte; Caiana*. 3 (12-2013): 1-8. Internet.
- Baltodano, Gabriel y Grethel Ramírez. «La modernización de la risa en Costa Rica: Jiménez y Marín Cañas» *Letras*, 68 (2020): 63-83.
- Bate, Jonathan. «El canto de la tierra: W.H. Hudson y el estado natural». Trad. Niall Binns. *Anales de la Literatura Hispanoamericana*. XXXIII (2004): 15-31.

Batres, Ariel. «20 Rábulas en Flux y uno más, de Flavio Herrera Hernández. Reseña y comentarios». *El diario del gallo*. 30 de noviembre 2018. Web. Consultado set. 2021. <<https://diariodelgallo.files.wordpress.com/2019/01/Flavio-Herrera-y-sus-20-R%C3%A1bulas-en-Flux-y-uno-m%C3%A1s.pdf>>.

———. «La producción literaria de Flavio Herrera». *Academia.edu*. 47 aniversario de la Casa de la Cultura Flavio Herrera. 26 de junio 2020. Web. Consultado set. 2021. <https://www.academia.edu/43502343/47_aniversario_de_la_Casa_de_la_Cultura_Flavio_Herrera_LA_PRODUCCI%C3%93N_LITERARIA_DE_FLAVIO_HERRERA>.

Barthes, Roland. S / Z. Siglo XXI Editores, 2004

Benjamin, Richelle. «El devenir-animal como crítica de la historia latinoamericana: Literatura desde la perspectiva del giro animal (How Becoming-Animal Critiques Latin American History: Literature from the Perspective of Animal Turn)». Tesis. Trinity College, Hartford, CT, 2015. Web. <<http://digitalrepository.trincoll.edu/theses/471>>

Bernand, Carmen. *Negros esclavos y libres en las ciudades hispanoamericanas*. Madrid: Fundación Histórica Tavera, 2001. Web.

Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Ediciones Manantial (2007). Impreso.

Bruckmann, Mónica, y Theotonio Dos Santos. «Los movimientos sociales en América Latina: un balance histórico». En: Seminario Internacional REG GEN: Alternativas Globalização (8 al 13 de Octubre de 2005, Hotel Gloria, Rio de Janeiro, Brasil). Rio de Janeiro, Brasil UNESCO, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 2005. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/reggen/pp13.pdf>

Bustamante, Teodoro. «El pensamiento sobre la naturaleza en el Renacimiento». *Antropología: Cuadernos de Investigación*. X (2010): 61-73.

Calcín, Eduardo. «María Magdalena: Entre el mito y la realidad» *Phainomenon* Vol. 12. N°1 (2013): 57-63.

Calvo, Andrea. «La noción de “puerto” en la obra pictórica de Max Jiménez Huet» *Revista Estudios* Vol. 43. N°1 (2021): 1-19.

Campagno, Marcelo. «¿Asia o África? El Motivo Predinástico Del “Señor De Los Animales” en el antiguo Egipto». *Estudios de Asia y África*, vol. 36, no. 3 (116), (2001) 419-430. En: www.jstor.org/stable/40313421. Consultado 7 Mar. 2021.

Campillo, Antonio. «Animal Político. Aristóteles, Arendt y nosotros». *Revista de Filosofía*. Vol. 39 Núm. 2 (2014): 169-188. Web.

Campos, Mélvyn. «La transformación de una identidad o cómo lanzar una vaca del olimpo». *Káñina* vol. XXX, N°2 (2006): 91-101.

Cárdenas, Felipe. «Crisis ambiental y cristianismo». *Teología y vida*. Vol. XLIX. 4 (2008): 771-797.

Carvajal, Carlos. «Síndrome de Hibris: descripción y tratamiento». *Revista médica de Chile*, vol. 142. N°2 (2014): 270-271.

- Chase, Alfonso. *Max Jiménez*. San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 2000. Impreso.
- Chevalier, Jean, y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986. Impreso.
- Chuchiak, John. "El regreso de los autos de fe: Fray Diego de Landa y la extirpación de idolatrías en Yucatán, 1573-1579" *Península*. vol I. N°0 (otoño 2005): 29-47. Impreso.
- Cordero, Rodrigo. «Mito y Totemismo en Sigmund Freud y Claude Levi-Straus». *Docer*. 4 dic. 2019. Web. may. 2022 <<https://docer.com.ar/doc/8ses1>>.
- Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. 3era ed. Madrid: Editorial Gredos, 1987.
- Cortés, Carlos. «La invención de un país imaginario». García, Joaquín et al. *Identidad, invención y mito. Ensayos escogidos*. San José: Editorial Costa Rica, 2015. Impreso.
- Cros, Edmond. *La Sociocrítica*. Trad. F. Lináres y C. Ávila, Madrid: Arco/libros, 2009.
- . *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Gredos, 1986.
- Cuesta, Mariano. «Los Cronistas oficiales de Indias. De López de Velasco a Céspedes del Castillo». *Revista Complutense de Historia de América*, 33 (2007): 115 - 150. Recuperado a partir de: <<https://revistas.ucm.es/index.php/RCHA/article/view/RCHA0707110115A>>.
- Cuevas, Rafael. *De Banana Republics a repúblicas maquileras*. EUNED, 2012. Impreso.
- Díaz, Marco. «El Arte Monumental Del Socialismo Yucateco (1918-1956)». Tesis. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología, 2016. Web.
- Dorling Kingdersley. *El libro de la Mitología*. Londres: 2019. Impreso.
- Durán, Juan. «Max Jiménez o la metáfora irreverente» *Letras*, 15-16-17 (2003): 373-384. Web. may 2020. <<https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/letras/article/view/4895>>.
- Dussel, Enrique. *Praxis Latinoamericana Y Filosofía De La Liberación*. Bogotá: Editorial Nueva América, 1983. Impreso.
- Dym, Jordana. «Declarando independencia: La evolución de la independencia centroamericana, 1821-1864». en Antonio Hermosa Andújar y Samuel Schmidt, coord, *Pensar Iberoamérica Cuaderno Araucaria N°1*. Buenos Aires: Prometeo Libros (2009): 43-74.
- El poema de Gilgamesh*. Ed. Rafael Jiménez Zamudio R. Madrid: Difusora Larousse - Ediciones Cátedra, 2015.
- Estermann, Josef. «Colonialidad, descolonización e interculturalidad». *Polis*. N° 38 (2014): 1-18. Web. May. 2022. <<https://polis.ulagos.cl/index.php/polis/article/view/1051/2021>>.
- Ferrada, Ricardo. «El modernismo como proceso literario». *Literatura y lingüística*. 20 (2009): 057-071. <<https://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112009000100004>>.

- Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2002.
- Freud, Sigmund. *Tótem y tabú*. Trad. Joaquín Chamorro. Madrid: Ediciones Akal, 2018. Web.
- Gámez, José. *Historia De Nicaragua: Desde Los Tiempos Prehistóricos Hasta 1860, En Sus Relaciones Con España, México y Centro-América*. Managua: Tipografía de «El País», 1889. Web.
- García, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Editorial Grijalbo, 1989. Impreso.
- Giménez, Gilberto. «La cultura como identidad y la identidad como cultura» *Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, México*. <https://perio.unlp.edu.ar/> mayo 2022.
- Goic, Cedomil. *Los mitos degradados: ensayos de comprensión de la literatura hispanoamericana*. Amsterdam - Atlanta: Rodopi, 1992. Impreso.
- Gómez-Limón, María e Isabel González. *Las tradiciones que no aman a las mujeres*. Madrid: Akal, 2011. Web.
- González, María y María Agostinho. *Una Propuesta Epistemológica Y Cognitiva Para La Enseñanza Del Proceso De Investigación Y Presentación De Los Sistemas Complejos Con Historia*. Universidad Nacional del Mar del Plata.2002. Web. <<http://nulan.mdp.edu.ar/id/eprint/907/1/gonzalez.agustinho.2002.pdf>>
- González, Luis. «El concepto de praxis en Marx: La unidad de ética y ciencia». *Realidad: Revista De Ciencias Sociales Y Humanidades*. N°19 (1991): 195-226.
- Gramsci, Antonio. *Introducción a la filosofía de la praxis*. trad. J. Solé-Tura. Barcelona: Nueva Colección Ibérica, 1970. Web.
- Grosfoguel, Ramón. «La descolonización del conocimiento: diálogo crítico entre la visión descolonial de Frantz Fanon y la sociología descolonial de Boaventura de Sousa Santos». Departamento de Estudios Étnicos, Berkeley University, Estados Unidos. Web.<<http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/RAMON%20GROSFOGUEL%20SOBRE%20BOAVENTURA%20Y%20FANON.pdf>>
- Guibernau, Monserrat. *La identidad de las naciones*. Barcelona: Ariel, 2009. Impreso.
- Hall, Stuart. *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Eds. Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich. Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador, Envió Editores, 2010. Impreso.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama, 1978. Impreso.
- Herrera, Bernal. «El accionar literario de Max Jiménez” *Max Jiménez: obra literaria 1* comp. Álvaro Quesada. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica (2004): 3-17.

- Herrera, Flavio. *La Trilogía del Trópico. El tigre, La tempestad, Caos. Tomo I*. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, 1994.
- Hesíodo. *Obras y fragmentos: Teogonía; Trabajos y días; Escudo; Fragmentos; Certamen*. Madrid: Gredos, 1978. Impreso.
- Hobsbawm, Eric. «Identidad». *Revista internacional de filosofía política* N°13 (1994): 5-17. Web.
<https://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf>
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens*. Alianza/Emecé Editores, 2007.
- Jiménez, Marcos. «La ambigüedad del expresionismo alemán y su influencia romántica: vanguardia y cine». *Paradoxa* 19 (2017): 113-130. Web.
- Jiménez, Max. *El Jaúl*. Santiago, Chile: Nacimiento, 1937.
- . *Revenar*. Santiago, Chile: Nacimiento, 1936.
- . *Obra Literaria*. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2004.
- Kane, Adrian. «El tigre de Flavio Herrera: entre el criollismo y el vanguardismo». *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*. No. 16, ene.-jun. (2018). Web. May. 2022. <<http://istmo.denison.edu/n16/articulos/kane.html>>.
- Kohkemper, A., J. Mory y C. Vila. «Max Jiménez: las claves de su plástica». (Tesis para optar por el grado Máster en Comunicación), Universidad de Costa Rica (UCR), 2006.
- Lampis, Mirko. (2018) «Una incursión en la teoría sociocrítica desde la semiótica. Estudios sociocríticos y otras aplicaciones» *Sociocriticism*. XXXIII, 1-2 (2018): 33-49.
- Larousse Editorial, S.L. Gran Diccionario de la Lengua Española. [Versión 2016 en línea 2016]. <<https://es.thefreedictionary.com/>> [8 de Julio, 2021].
- Lexico Dictionaries | Español. 2021. Oxford Dictionary en Lexico.com [En línea]. <<https://www.lexico.com/es/definicion/naturaleza>> [8 de Julio 2021].
- López, Omar. *Animalitos de Dios*. Buenos Aires: Olmo Ediciones, 2007.
- Mackenbach, Werner. «Problemas, desafíos y perspectivas actuales de los estudios literarios y culturales sobre Centroamérica». *Pensamiento Actual. Universidad de Costa Rica*, vol. 13, N°21 (2013): 27-39. Web.
- Mariño, Xosé. «Animales Divinos». *Medievalista*, N°29 (2021). Web. Consultado el 21 de setiembre 2021. <<http://journals.openedition.org/medievalista/3923>>.
- Martín, Alfonso. «Literatura General y “Literatura Comparada”: la comparación como método de la Crítica Literaria». *Castilla. Estudios de literatura*, 23 (1998): 129-150.
- Martínez, Brenda. «Hoy se celebra la fiesta de la Inmaculada Concepción de la Virgen María» *Prensa Libre*, 8 dic. 2015. Web.

<<https://www.prensalibre.com/vida/escenario/se-cumplen-60-aos-de-coronacion-pontificia-de-inmaculada-concepcion-de-san-francisco/>>.

Meléndez, María. «El cosmos novelístico de Flavio Herrera». Flavio Herrera. *La Trilogía del Trópico: El Tigre, la Tempestad, Caos*. Guatemala: Editorial Universitaria, n.d. Impreso.

Monge, Carlos. *El vanguardismo literario en Costa Rica*. Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2005. Impreso.

———. «El vértigo del presente» *Max Jiménez: obra literaria 1* comp. Álvaro Quesada. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica (2004): 19-31.

Morales, Juan. «El antiimperialismo latinoamericano y sus aportes a las ideas de unidad continental» *Espacio Abierto*, vol. 25, núm. 1, (2016): 121-147.

Morales, María. «El Simbolismo Animal En La Cultura Medieval» *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie III, Historia Medieval. 9 (1996): 229-225. Web.

Moreno, Gendrik. «Ernst Cassirer. Hacia una comprensión simbólica del lenguaje». Ágora - Trujillo. *Revista del Centro Regional de Investigación Humanística, Económica y Social*, vol.19, N°37 (2017): 89-119. Web.

Ortíz, Orietta. «La obra gráfica en el domador de pulgas de Max Jiménez». *Escena. Revista de las Artes*. vol. 60, N°1 (2007): 37-44. Impreso.

Ovidio. *Metamorfosis*. Ed. y trad. Consuelo Álvarez y Rosa Iglesias. 5ta Edición. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003. Impreso.

Oviedo, José. *Historia de la literatura Hispanoamericana. Tomo 3*. Madrid: Alianza, 1995. Impreso.

Porras, Soledad. «Concepto y actualización de la literatura de viajes. Viajeros en España en el siglo XIX». *Castilla: Estudios de literatura*. N°20 (1995): 181-188. Web.

Putzeys, Guillermo. *El Hai Kai de Flavio Herrera*. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, 1967. Impreso.

Quesada, Álvaro et al. *Max Jiménez. Aproximaciones críticas*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1999. Impreso.

Quesada, Álvaro. «Parodia y carnaval: la obra narrativa de Max Jiménez» *Max Jiménez: obra literaria 1* comp. Álvaro Quesada. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica (2004): 33-42.

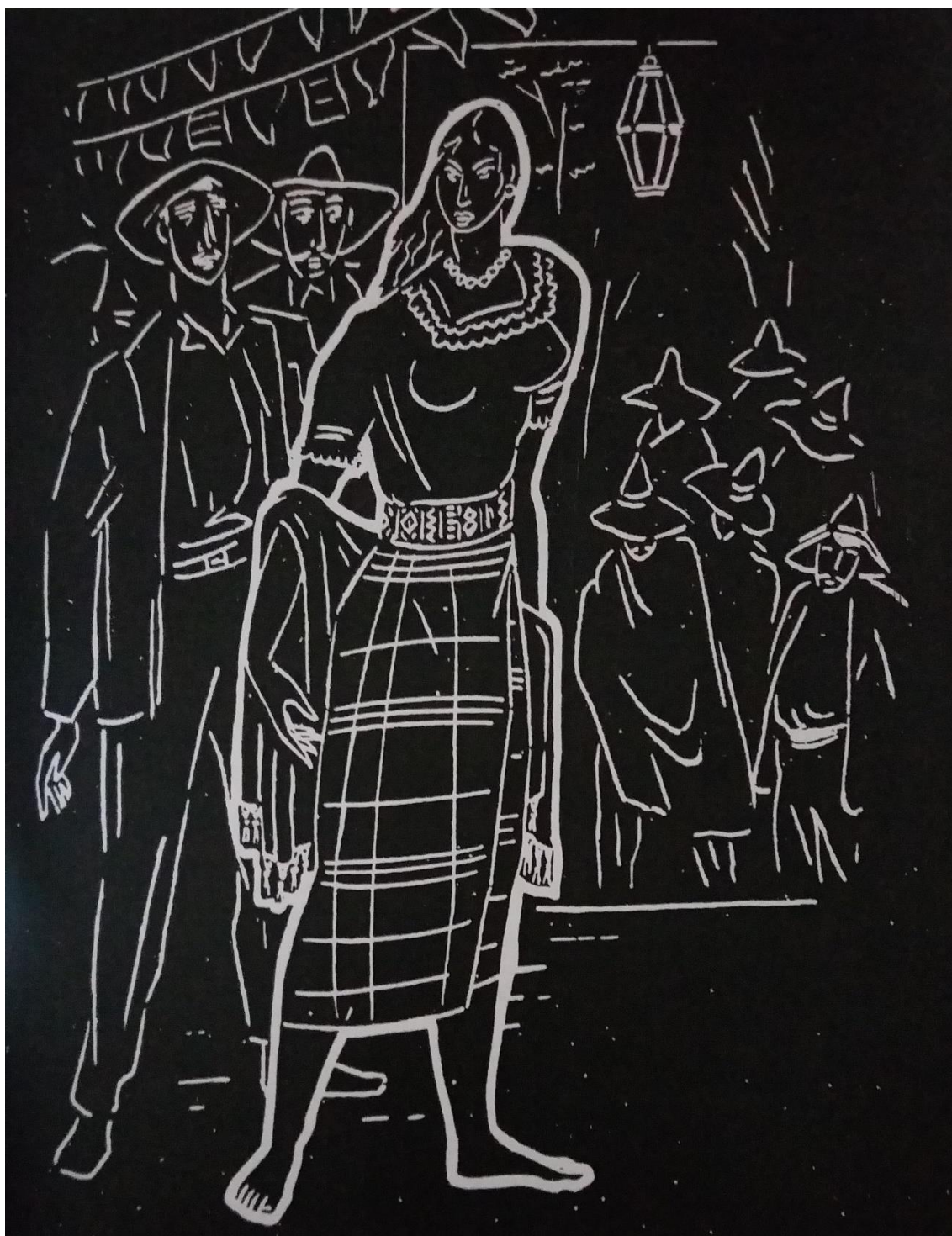
Quesada, Álvaro. *Uno y los otros: identidad y literatura en Costa Rica 1890-1940*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2002. Impreso.

Quijano, Aníbal. «Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina». *Marxismocritico*. May. 2022. Web.
<<https://marxismocritico.files.wordpress.com/2012/07/1161337413-anibal-qui-jano.pdf>>

- Ramírez, Grethel. «La ironía y la poética de Max Jiménez: vanguardismo literario en Unos fantoches». Tesis, Universidad Nacional (UNA), 2005.
- Real Academia Española. Diccionario de la lengua española, 23.ª ed. jul. 2021. Web. <<https://dle.rae.es>>.
- Reina, Casiodoro de, y Cipriano Valera. *La Santa Biblia: Reina-Valera [Revisión de] 1960*. México, D.F.: Sociedades Bíblicas Unidas, 1995. Impreso.
- Rittner, Walter. «Ciudades en el Expresionismo alemán». *Creación y Producción en Diseño y Comunicación [Trabajos de estudiantes y egresados]*. Universidad de Palermo. N° 8. (2006) 65-68.
- Rocamora, Carmen. «Munch y el expresionismo alemán». *Arbor*, CLXV. N°649. Ene. (2000): 33-50. Impreso.
- Rodríguez, Francisco. «Del regionalismo a la vanguardia en la narrativa centroamericana: Flavio Herrera y Yolanda Oreamuno». *Filología y Lingüística* XXXIII 2 (2007): 23-31. Web. May. 2022. <<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/view/1734>>.
- Rossells, Beatriz. «La zarabanda y la chacona en Potosí siglo XVIII» Ed. Norma Campos y Teresa Gisbert. *Entre cielos e infiernos: Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*. La Paz: Fundación Visual Cultural, 2010. Web.
- Santos, Boaventura de Sousa. *Una epistemología del sur: La reinención del conocimiento y la emancipación social*. Ed. José Guadalupe Gandarilla. México D.F.: Siglo XXI Editores: CLACSO, 2009.
- Solaz, Lucía. «La sensibilidad expresionista». *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. N°27 jul. - oct. (2004). Web. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/expresio.html>> Consultado enero 2021.
- . «Literatura gótica». *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid N°23 (2003). Web. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/gotica.html>>. Consultado enero 2021.
- Thompson, Erick. *Historia y religión de los Mayas*. México: Siglo Veintiuno, 1991. Impreso.
- Tovar, Enrique. «Cronología de la radiodifusión en Costa Rica». Primera Plana. Colegio de Periodistas y Profesionales en Ciencias de la Comunicación Colectiva de Costa Rica. may. 2022. Web. <http://www.primeraplana.or.cr/es/Historico/Cronolog%C3%ADa_de_la_radiofusi%C3%B3n_de_Costa_Rica/>.
- Valero, Eva. «Geografías en la Florida del Inca: Pintando la Terra Incognita», *Revista de Crítica literaria latinoamericana*. Año XLIII, N° 85. 1 (2017): 23-40.
- Zaro, Juan. *La Traducción de Shakespeare en la América de lengua española: entre la tradición y la transculturación*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2015. Impreso.
- Zavala, Magda y Seidy Araya. *Literaturas indígenas de Centroamérica*. Heredia, Costa Rica: EUNA, 2002.

ANEXOS

Fig. 1 - La visión



La visión.
Flavio Herrera.
Grabado / Madera.
Circa 1934.

Fig. 1. B. - Utamaro - Tres bellezas de nuestros días



Tres bellezas de nuestros días.
Kitagawa Utamaro.
Grabado / Madera. 37.9 cm x 24.9. cm
Circa. 1793.

Fig. 2 - Centauro



Centauro.
Flavio Herrera.
Grabado / Madera.
Circa 1934.

Fig. 2. B. - Goya - El caballo raptor



El caballo raptor.
Francisco de Goya y Lucientes.
Aguafuerte, Aguatinta, Bruñidor,
Punta seca sobre papel avitelado. 243 x 360 mm
1815-1819.

Fig. 3 – Otra huella



Otra huella.
Flavio Herrera.
Grabado / Madera.
Circa 1934.

Fig. 3. B. - Caravaggio - Medusa



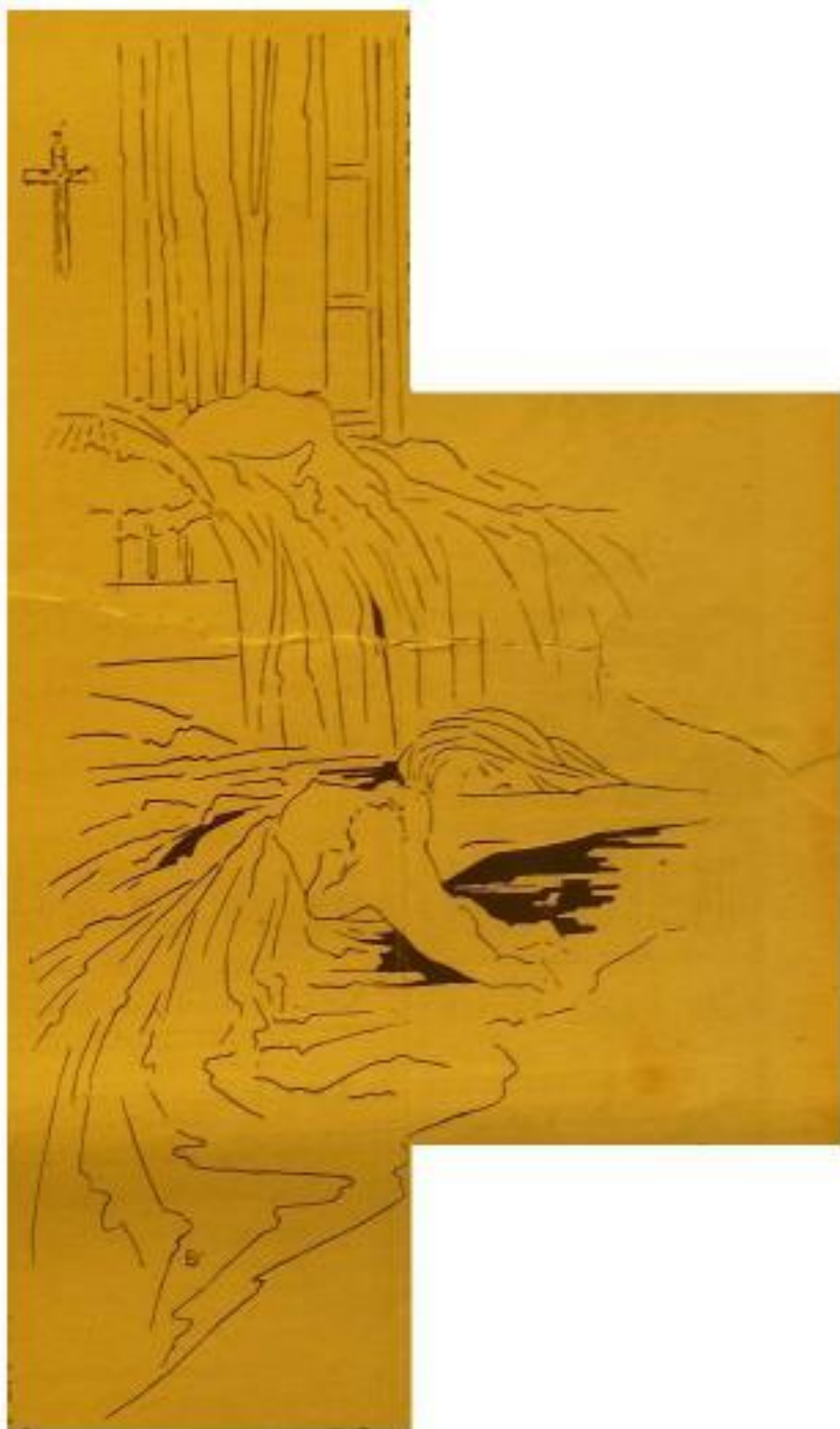
La cabeza de Medusa.

Michelangelo Merisi da Caravaggio.

Óleo sobre lienzo adherido a un escudo de madera. 60 x 55 cm.

Circa 1597/1598.

Fig. 3. C. - De sierra adentro - El Imparcial



De sierra adentro.
Periódico «El Imparcial».
Circa 1924.

Fig. 4 - El último zarpazo



El último zarpazo.
Flavio Herrera.
Grabado / Madera.
Circa 1934.

Fig. 4 B. - Madrazo – Estudio de desnudo



Estudio de desnudo masculino tendido boca abajo.

José de Madrazo y Agudo.

Carboncillo, Clarión sobre papel agarbanzado. 275 x 430 mm

Principio del siglo XIX.

Fig. 5 - 2.500 metros



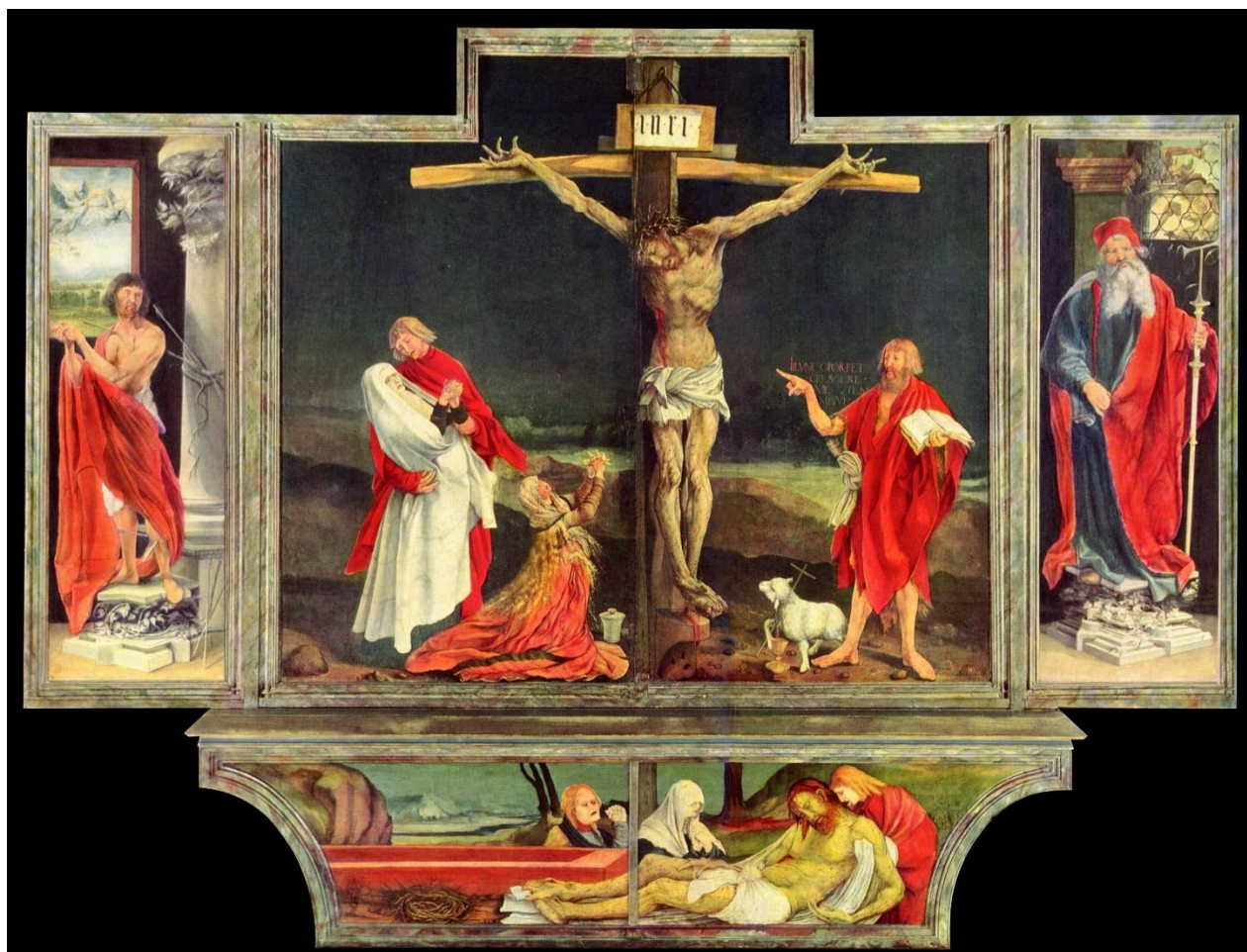
2.500 metros.
Max Jiménez.
Grabado / Madera.
Circa 1937.

Fig. 5. B. - Grünewald – Crucifixión



Retablo de Isenheim: Crucifixión.
Matthias Grünewald.
Óleo en madera. 269 x 307 cm.
Circa 1515.

Fig. 5. C. - Grünewald – Crucifixión



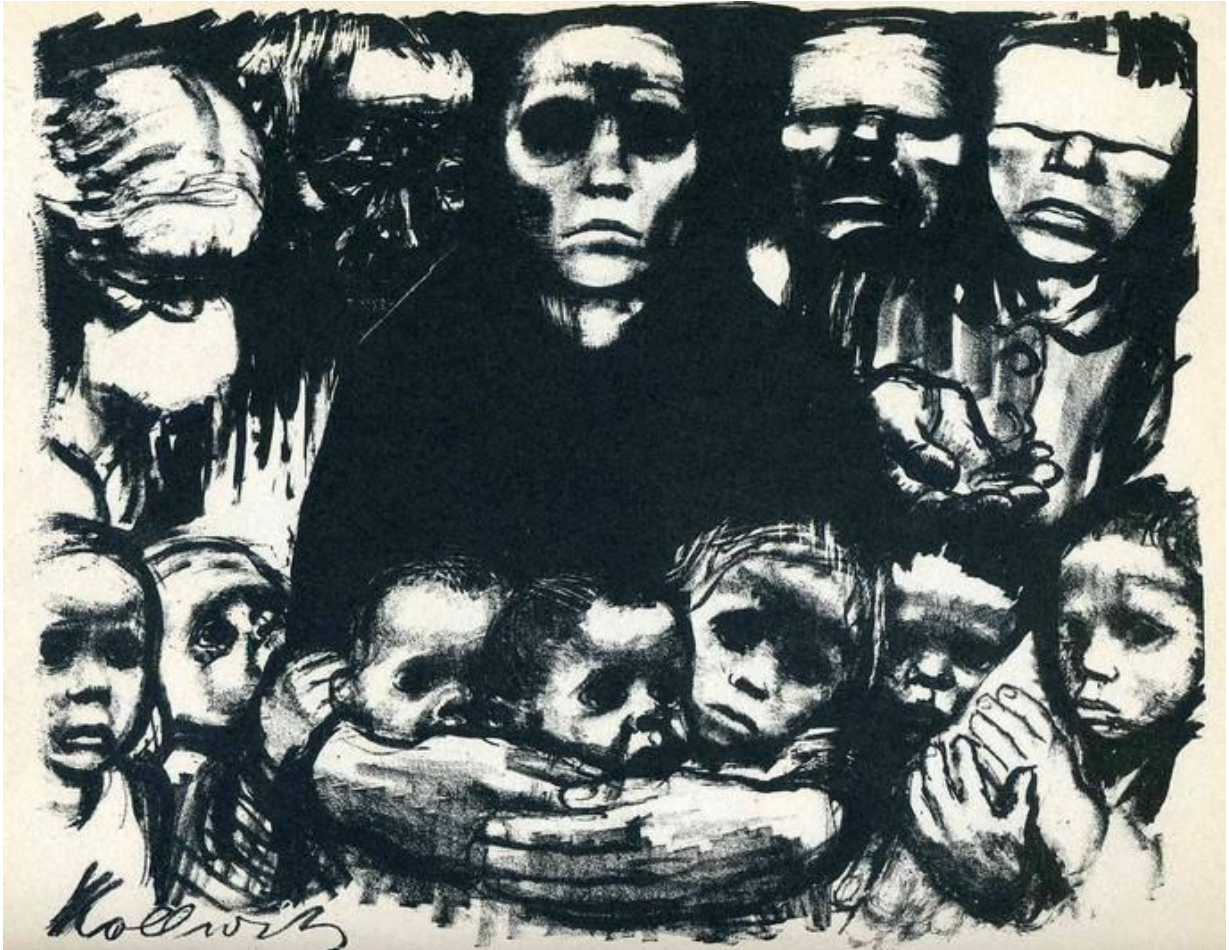
Retablo de Isenheim: Crucifixión.
Matthias Grünewald.
Óleo en madera. 269 x 307 cm.
Circa 1515.

Fig. 6 - El sol



El sol.
Max Jiménez.
Grabado / Madera.
Circa 1937

Fig. 6. B. - Kollwitz - Los sobrevivientes



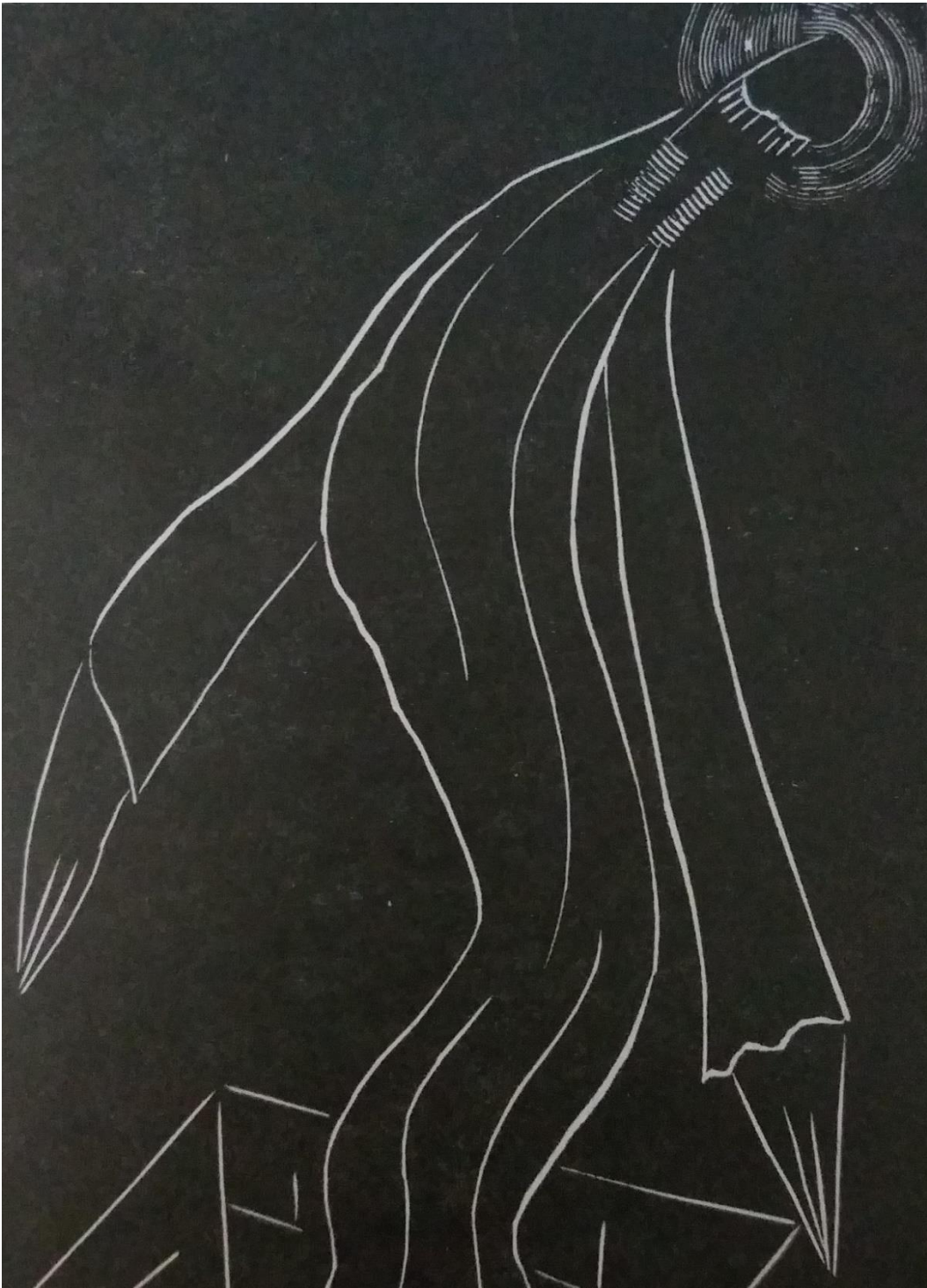
Die Überlebden.

Käthe Kollwitz.

Litografía. 59,4 x 69 cm. (23.4 x 27.2 in.)

Circa 1923.

Fig. 7 - El jaular



El jaular.
Max Jiménez.
Grabado / Madera.
Circa 1937

Fig. 7. B. - El domador de pulgas



El domador de pulgas.

Max Jiménez.

Grabado / Madera.

Circa 1936.

Fig. 7. C. - Caligari



El gabinete del Doctor Caligari (Das Kabinett des Dr. Caligari).
Dir. Robert Wiene.
Fotograma / Película.
1920.

Fig. 7. D. - Cristo yacente velado por ángeles



Cristo yacente velado por ángeles.

Anónimo.

Óleo sobre lienzo.

Siglo XVII.

Fig. 8 - Mañana del Viernes Santo



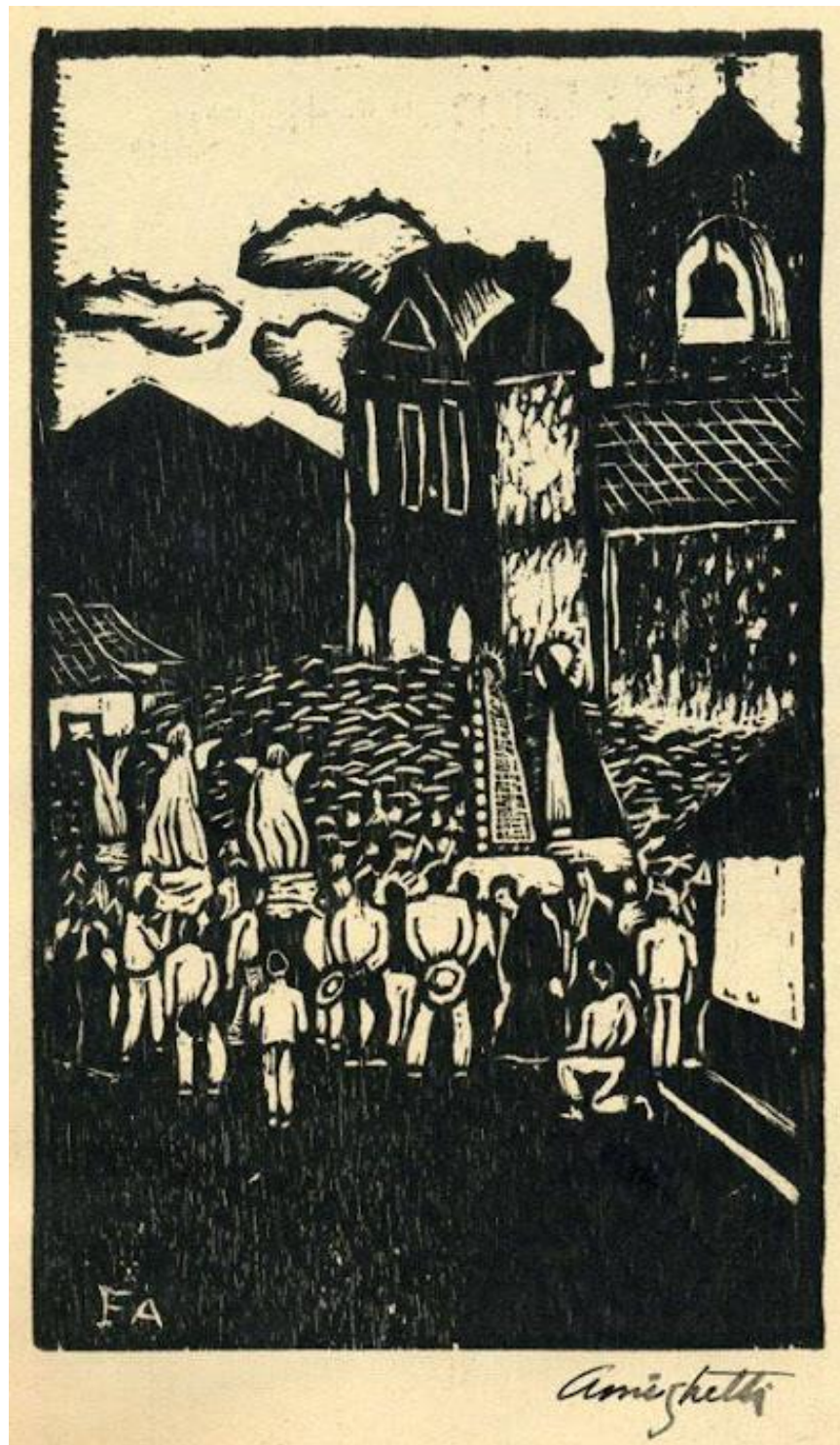
Mañana de Viernes Santo.

Max Jiménez.

Grabado / Madera.

Circa 1937

Fig. 8. B - Amiguetti - Procesión



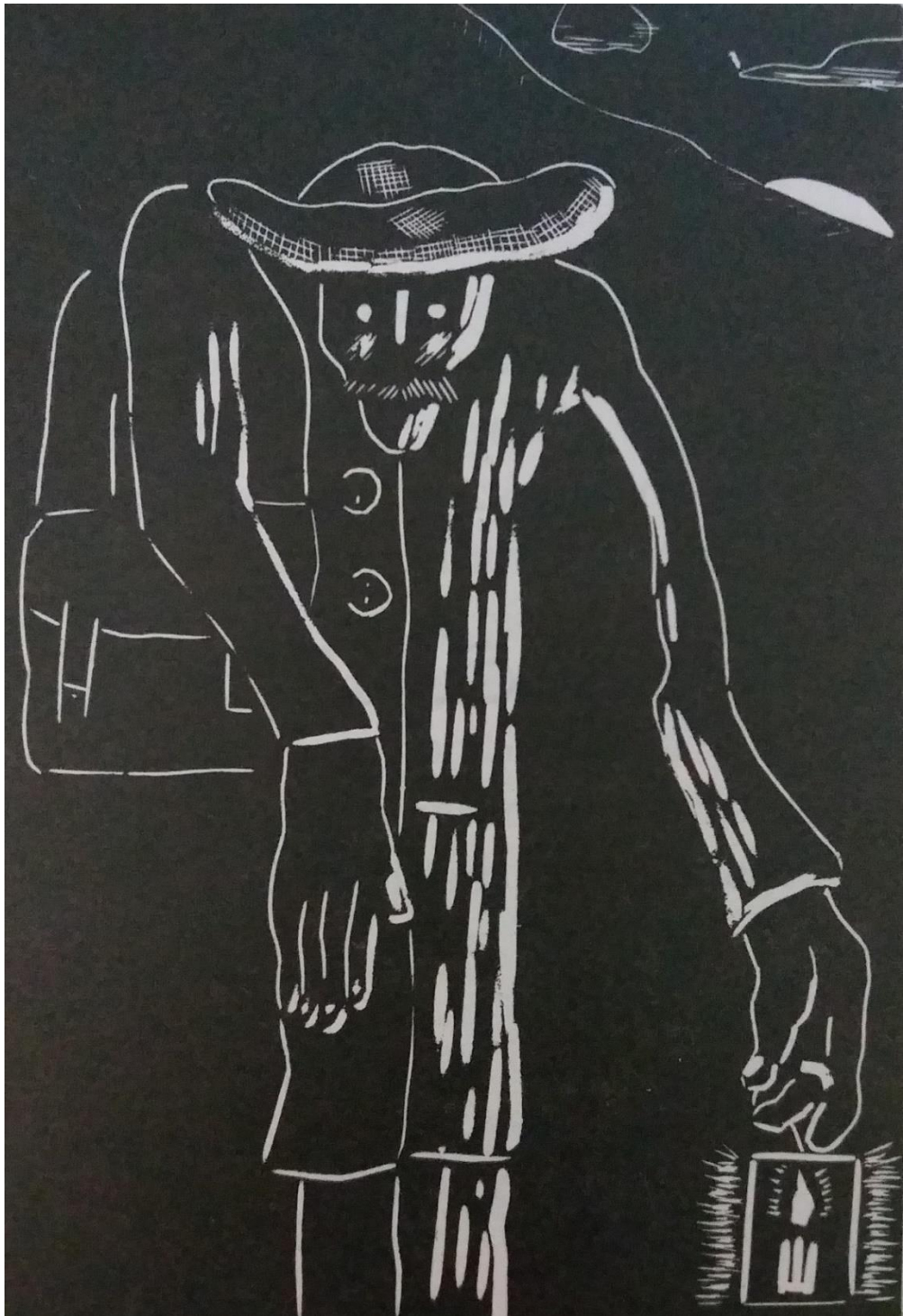
Procesión.
Francisco Amiguetti.
Xilografía.
«Álbum de grabados» 1934.

Fig. 8. C. - Fernández Ledesma – Atrio de Amecameca



Atrio de Amecameca.
Gabriel Fernández Ledesma.
Grabado / Madera. 43.6 x 34.
1925

Fig. 9 - Ñor Santiago



Ñor Santiago.
Max Jiménez.
Grabado / Madera.
Circa 1937

Fig. 9. B. - Murnau - Nosferatu



Nosferatu (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens).
Dir. Friedrich Wilhelm Murnau.
Fotograma / Película.
1922.

Fig. 9. C. - Kollwitz - Desempleados



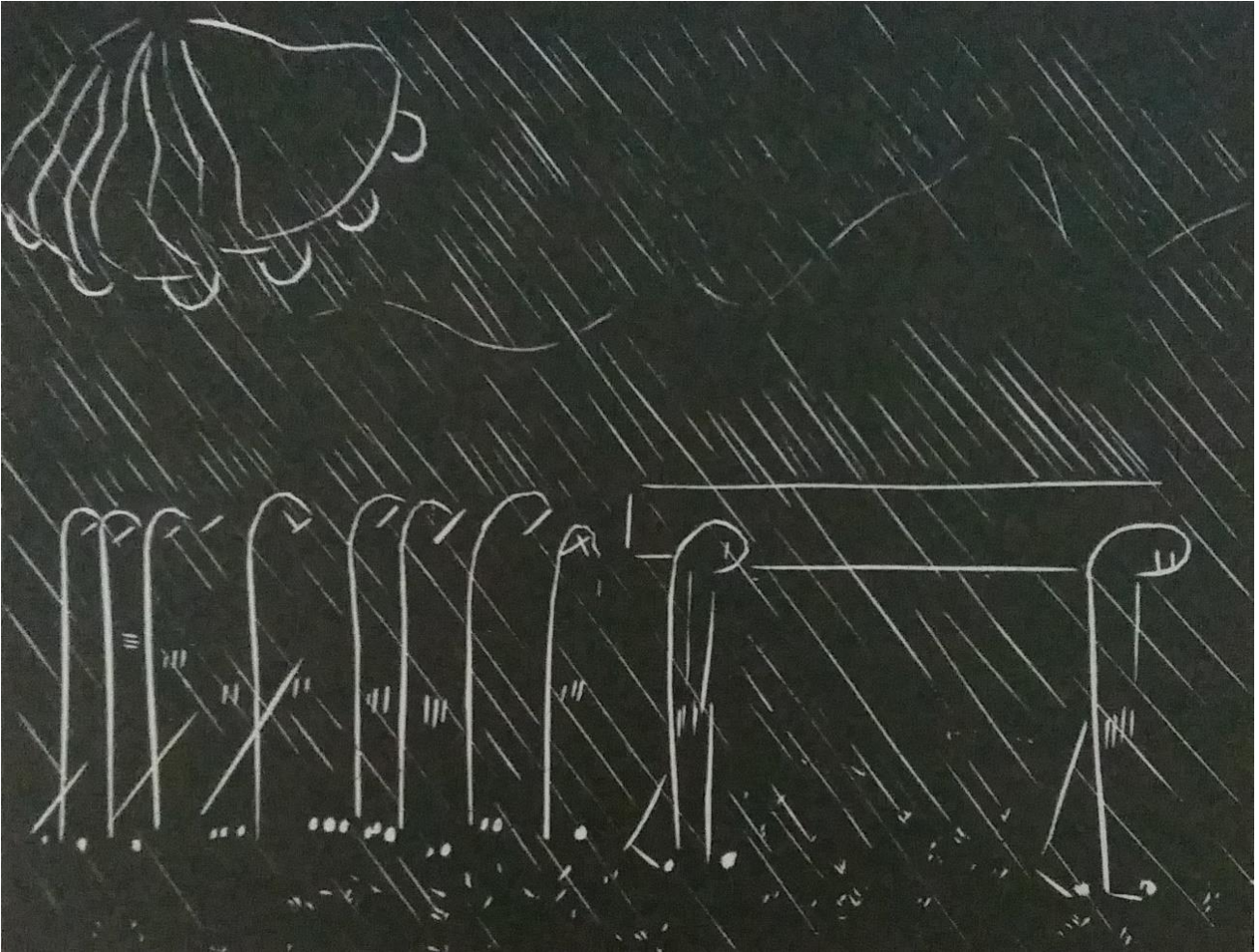
Proletariat: Erwerbslos.

Käthe Kollwitz.

Grabado / Madera. 14 x 11 3/4 in

Circa 1924

Fig. 10 - El velorio



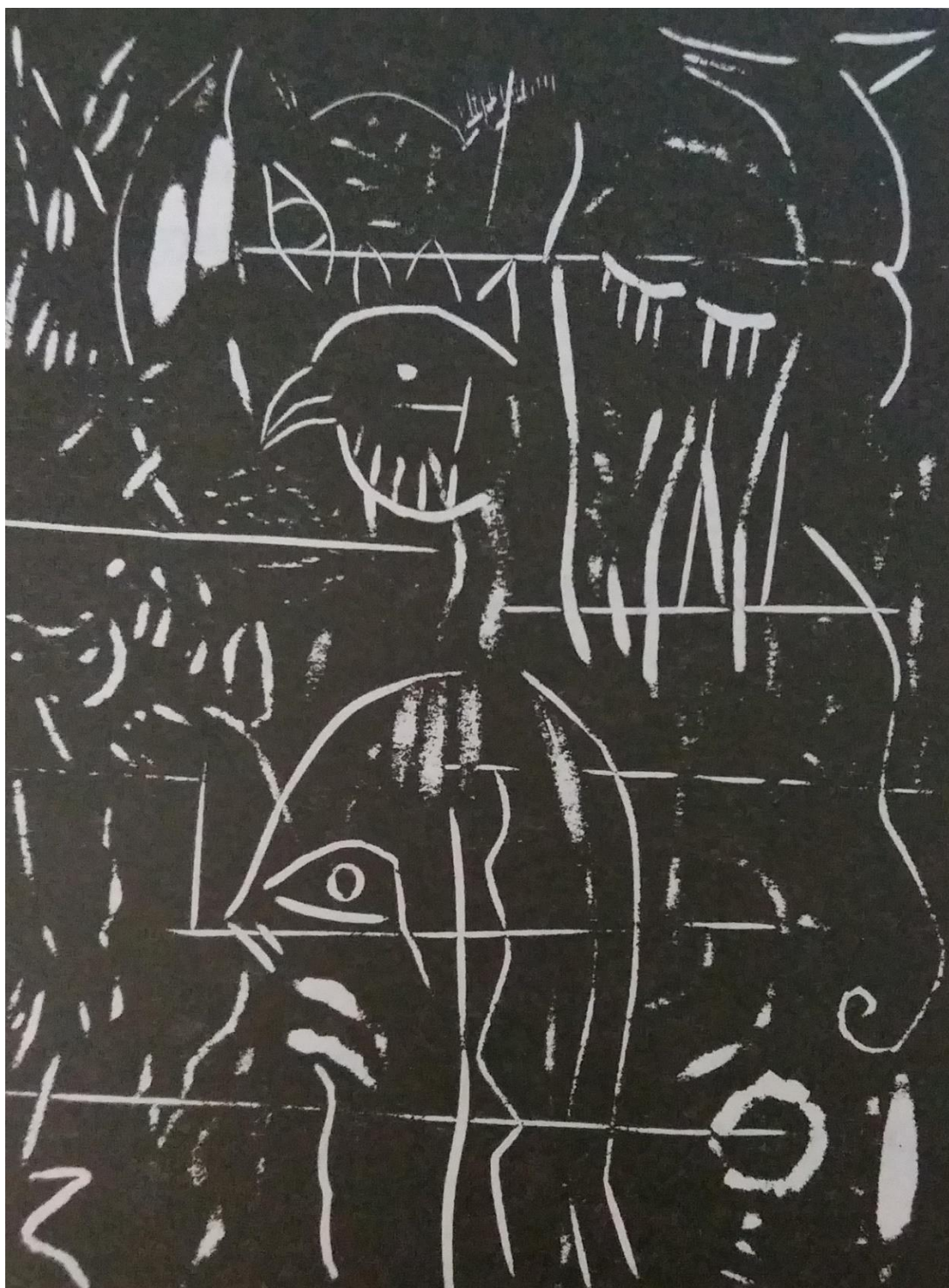
El velorio.
Max Jiménez.
Grabado / Madera.
Circa 1937

Fig. 10. B. - Gianattasio - Motociclisti



Motociclisti.
Ugo Giannattasio.
Óleo sobre madeira. 50 x 70 cm.
1922.

Fig. 11 - El Billar



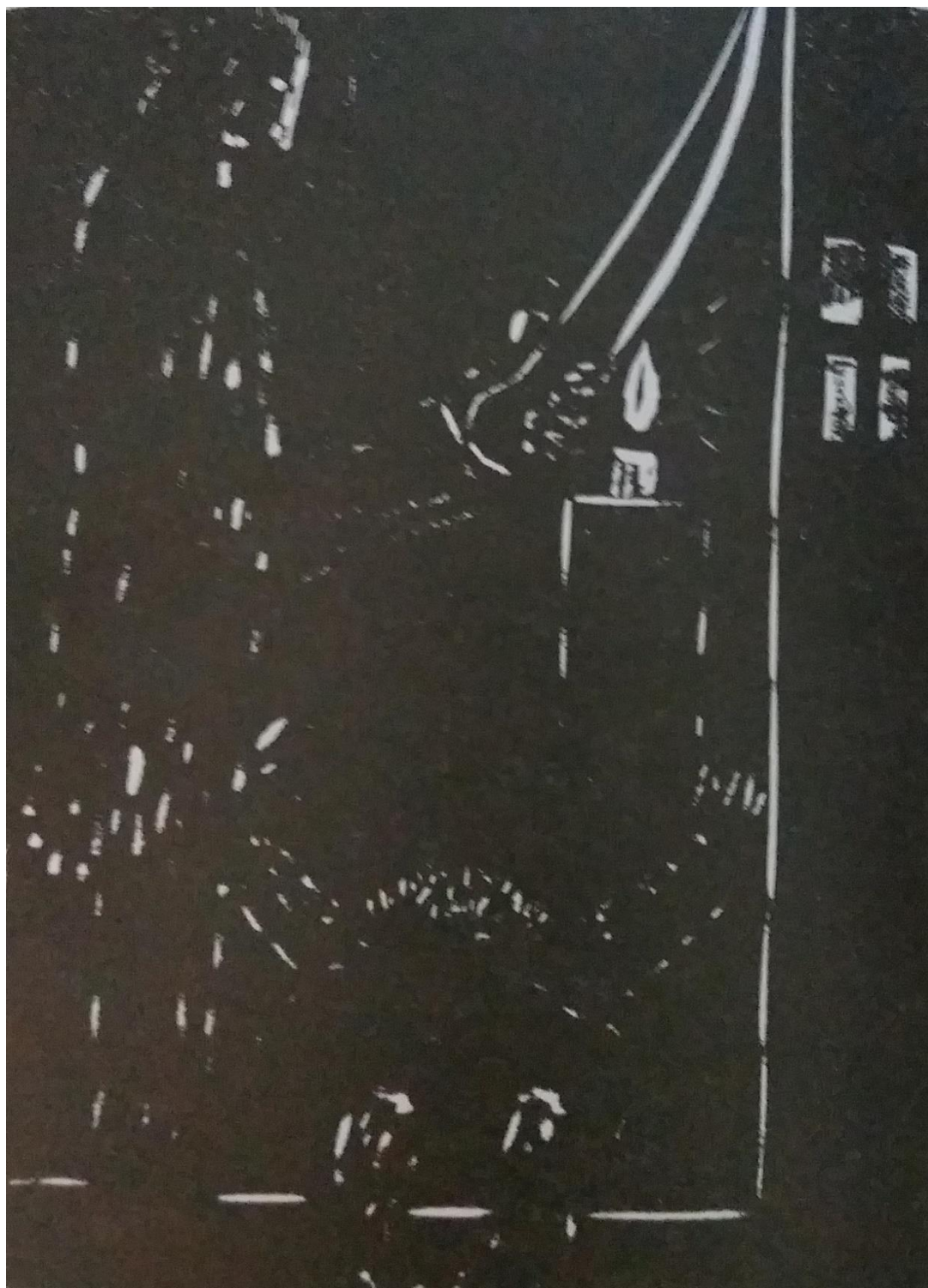
El Billar.
Max Jiménez.
Grabado / Madera.
Circa 1937

Fig. 11. B. - Picasso - Guernica



Guernica.
Pablo Picasso.
Óleo sobre lienzo. 349,3 x 776,6 cm.
1937.

Fig. 12 - Jeremar



Jeremar.
Max Jiménez.
Grabado / Madera.
Circa 1937.

Fig. 12. B. - Corinth - Satan



Satan.
Lovis Corinth.
Grabado / Madera. 28 x 22 cm.
1920.

Fig. 12. C. - Murnau - Nosferatu



Nosferatu (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens).
Dir. Friedrich Wilhelm Murnau.
Fotograma / Película.
1922.

Fig. 13 - La siembra

La



siembra.
Max Jiménez.
Grabado / Madera.
Circa 1937

Fig. 14 - El merodeo



El merodeo.
Max Jiménez.
Grabado / Madera.
Circa 1937

Fig. 14. B. - Kollwitz - Muerte con una mujer en su regazo



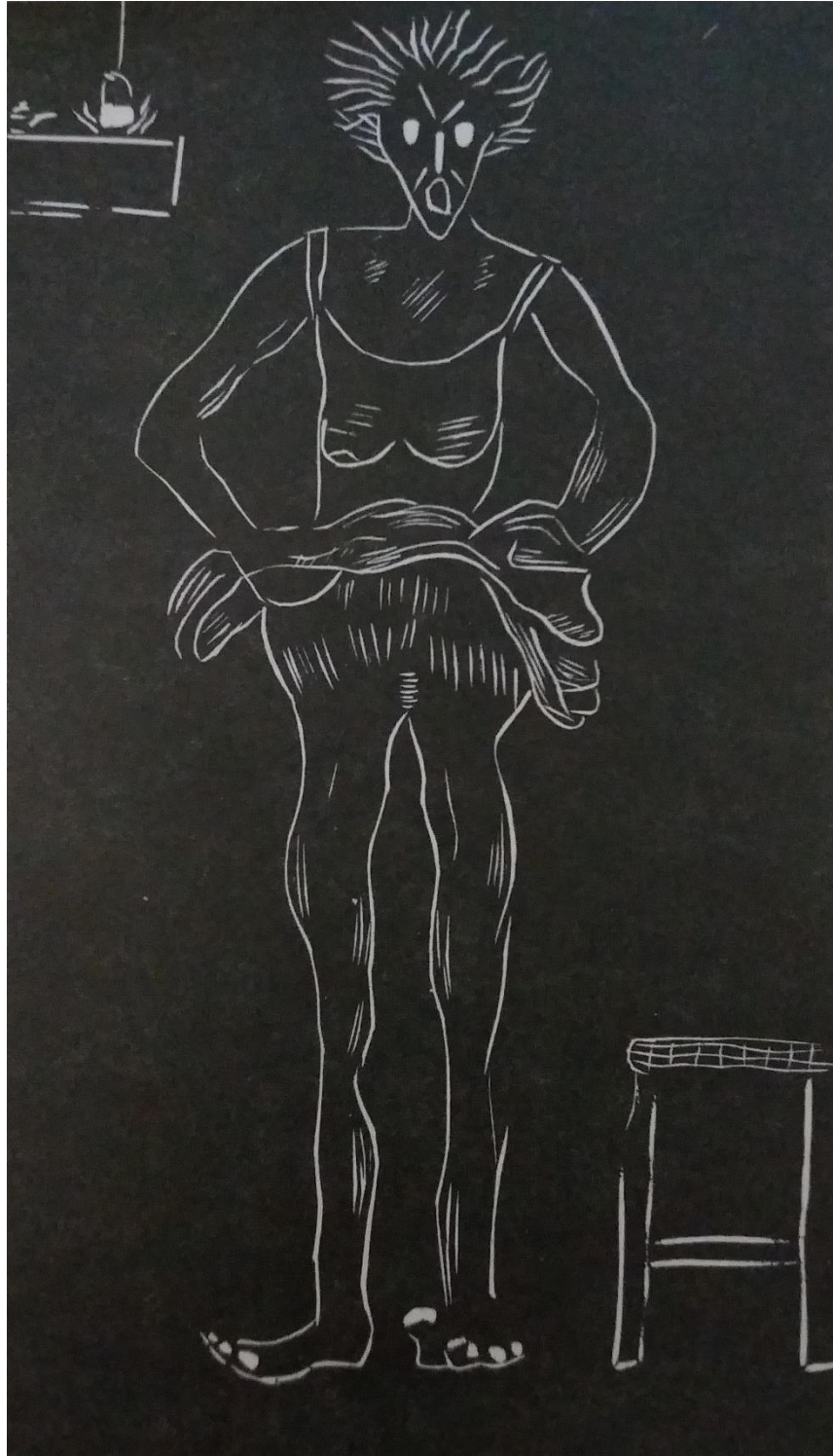
Tod mit Frau im Schoß

Käthe Kollwitz.

Grabado / Madera. 23.8 x 28.6 cm.

1920/1921

Fig. 15 - Con el Mosco



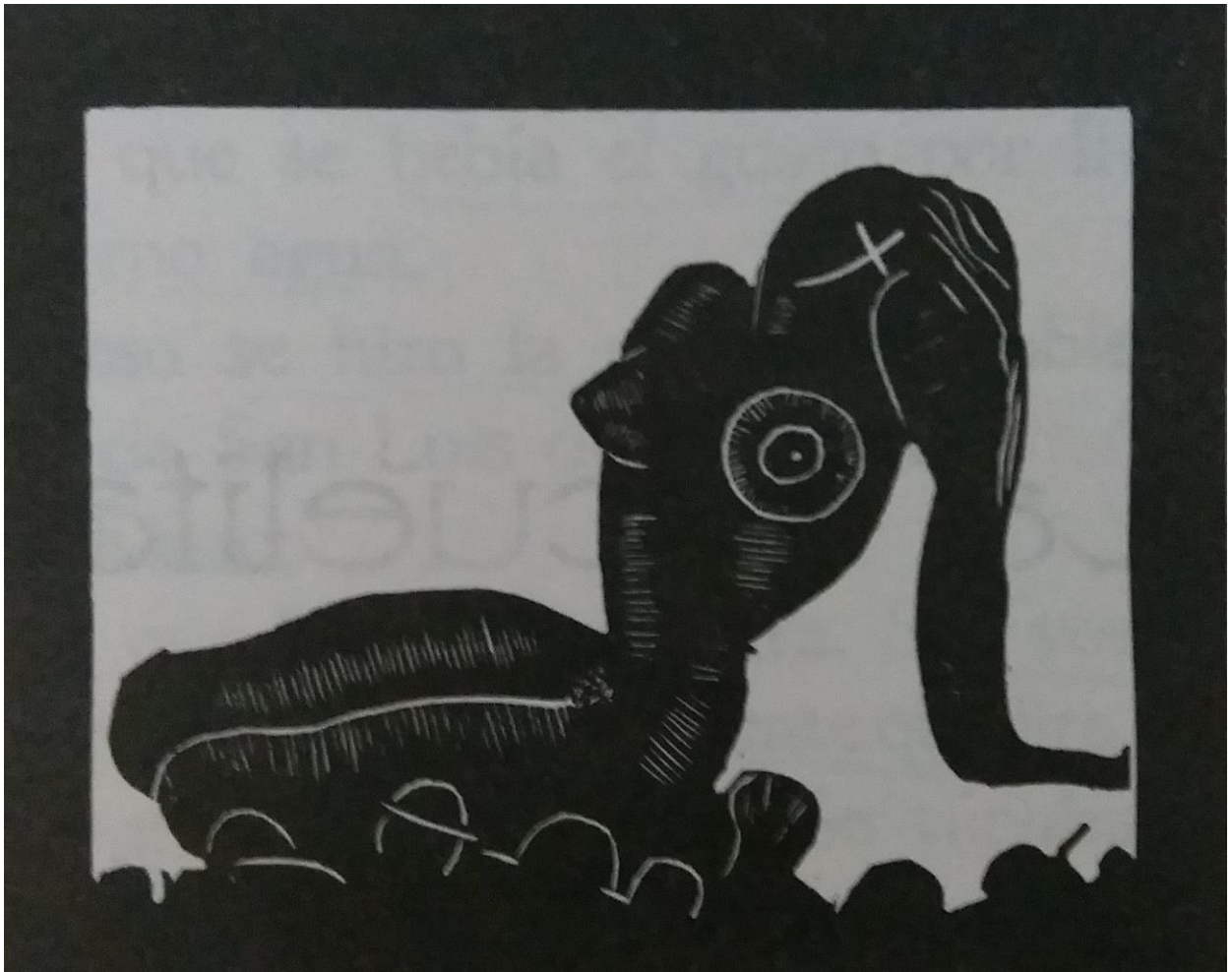
Con el Mosco.
Max Jiménez.
Grabado / Madera.
Circa 1937

Fig. 15 B. - Kollwitz - Hunger



Hunger.
Käthe Kollwitz.
Grabado / Madera. 22,3 x 22,8 cm.
1923

Fig. 16 - La escolita



La escolita.
Max Jiménez.
Grabado / Madera.
Circa 1937

Fig. 16. B. - Gauguin - La reina



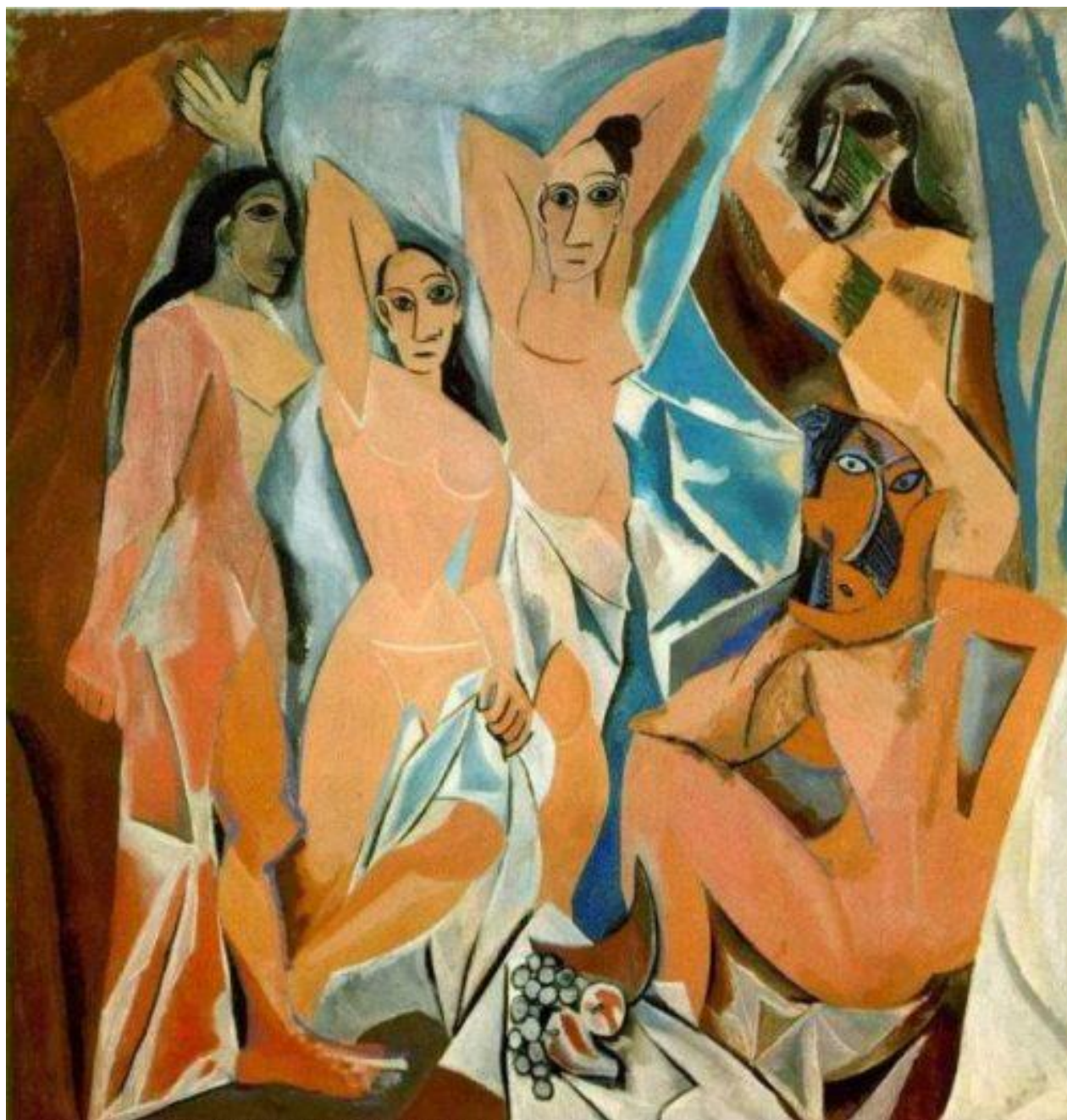
Te Arii Vahine.

Paul Gauguin.

Grabado / Madera. 16 x 28,2 cm.

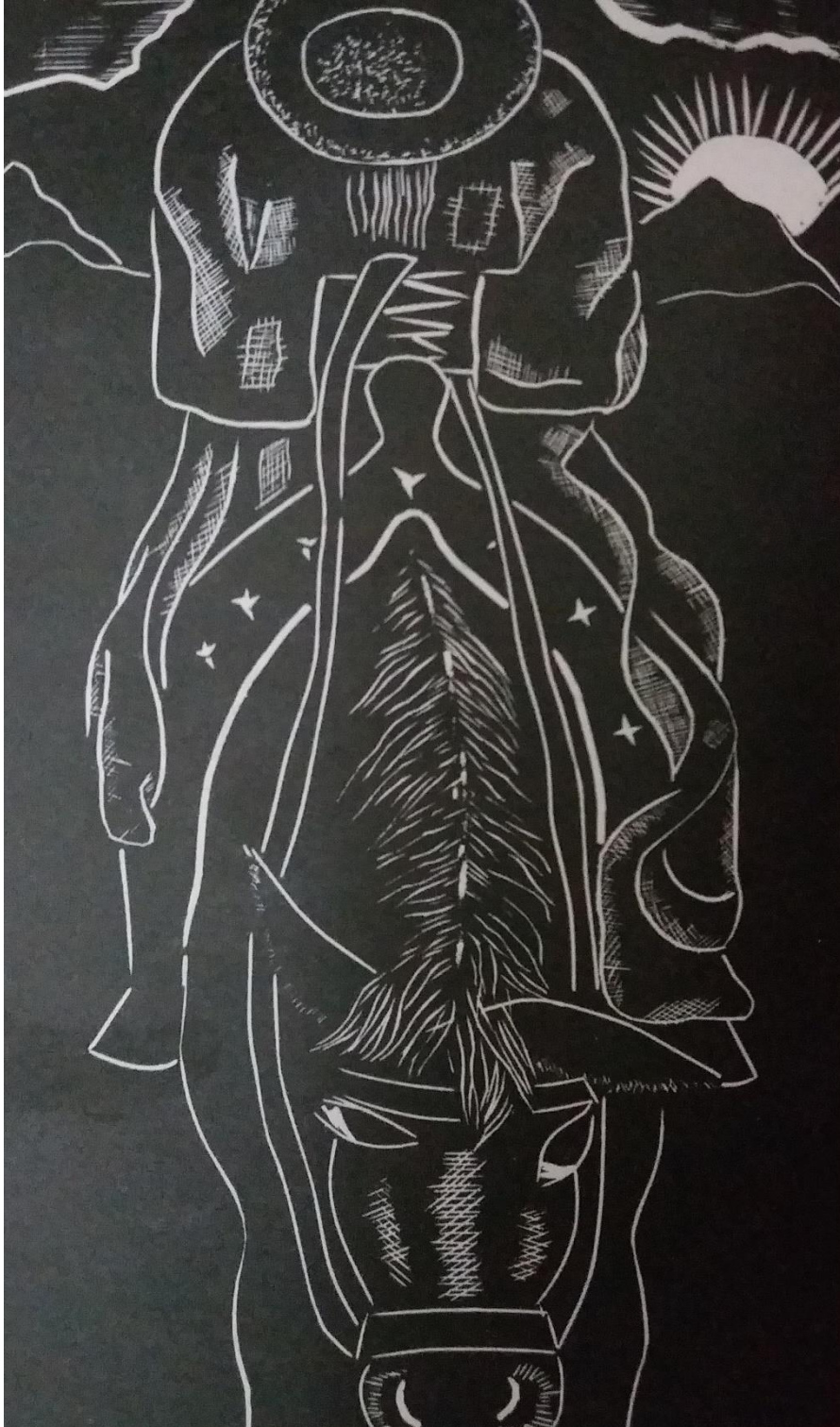
1898

Fig. 16. C. - Picasso - Las señoritas de Avignon



Les demoiselles d'Avignon.
Pablo Picasso.
Óleo sobre lienzo. 243.9 x 233.7 cm
Circa 1907

Fig. 17 - El cura



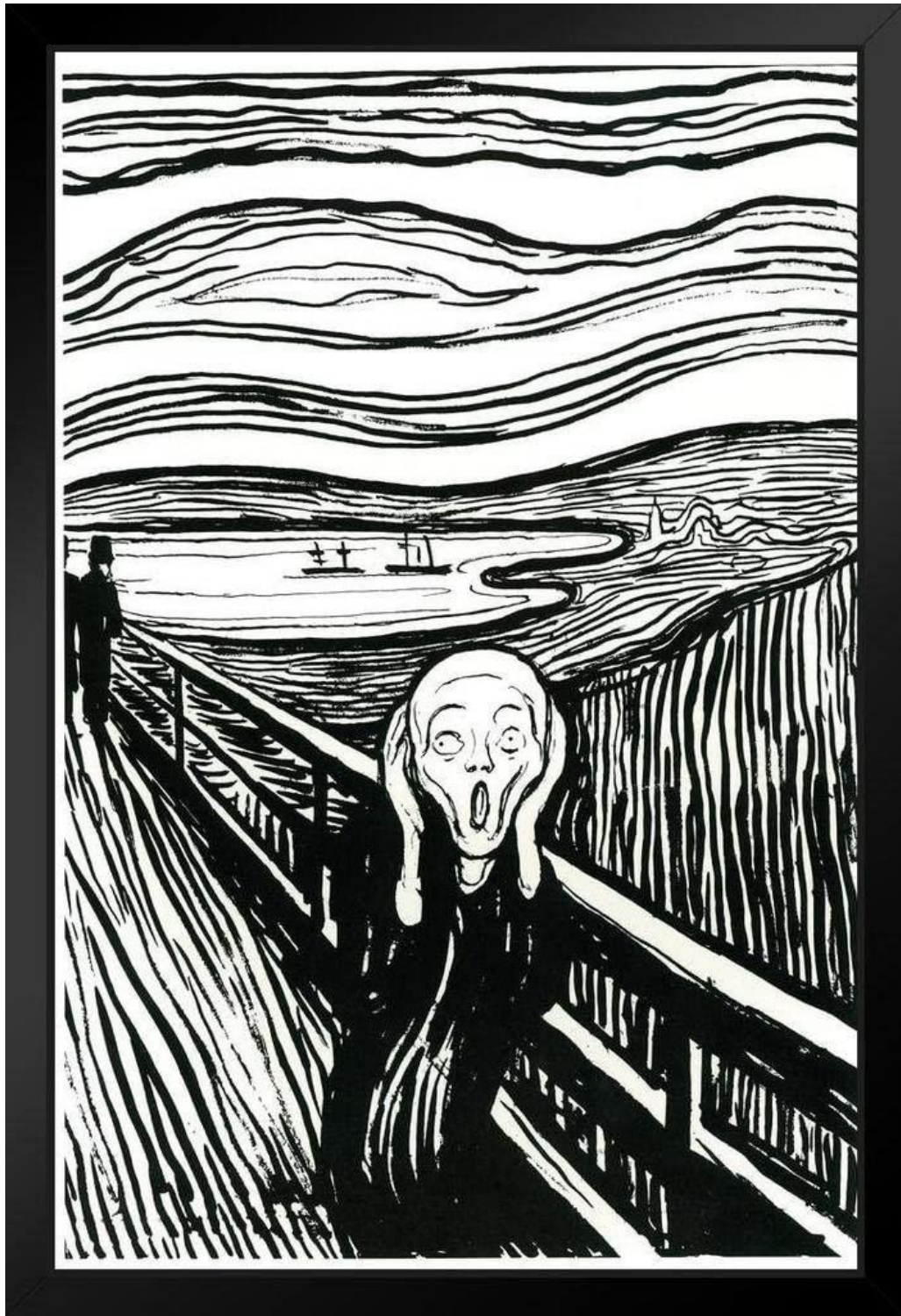
El cura.
Max Jiménez.
Grabado / Madera.
Circa 1937

Fig. 18 - El palmitero



El palmitero.
Max Jiménez.
Grabado / Madera.
Circa 1937

Fig. 18. B. - Munch - El grito



El grito.
Edvard Munch.
Litografía.
Circa 1895

Fig. 19 - En el billar



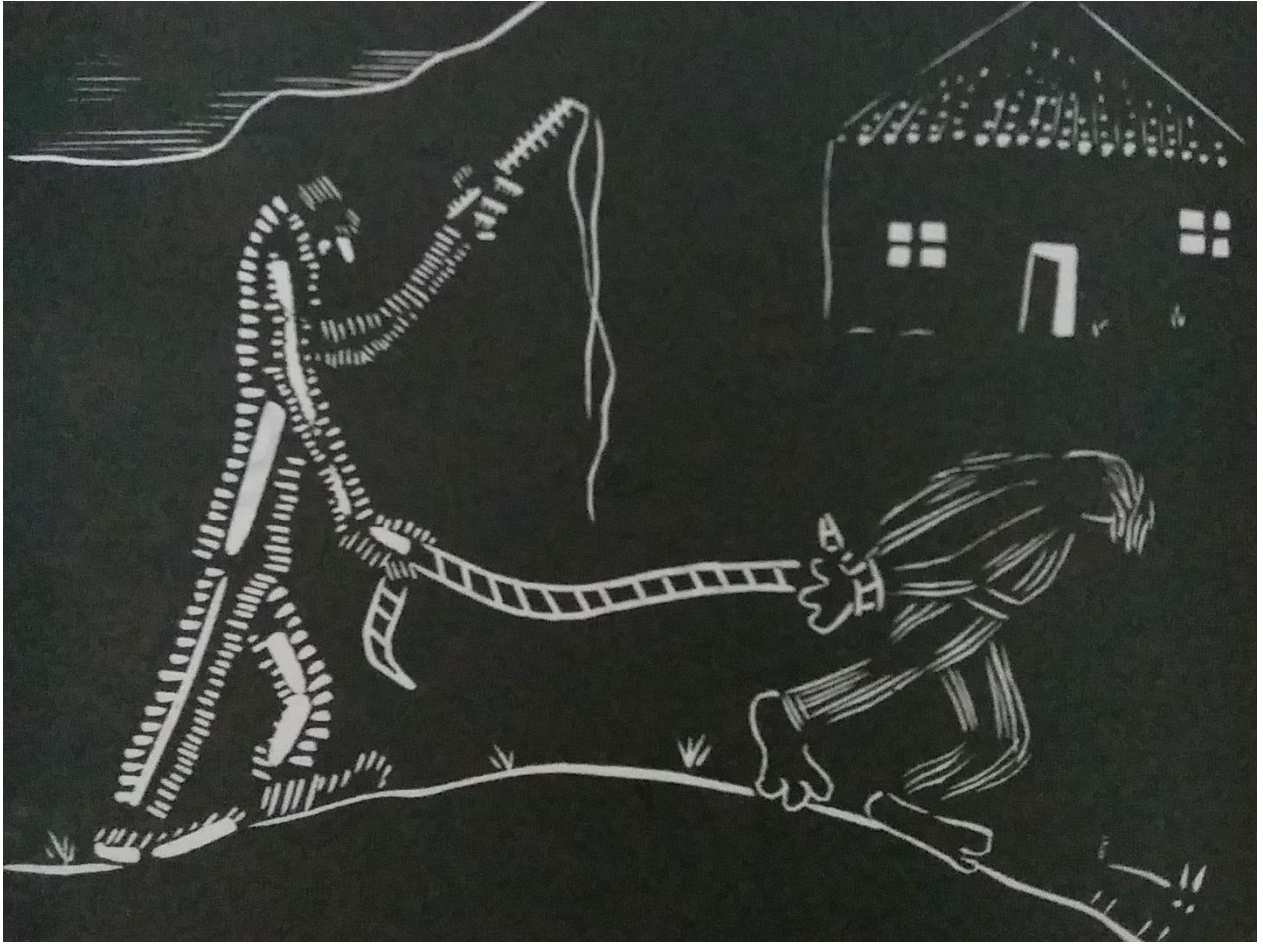
En el billar.
Max Jiménez.
Grabado / Madera.
Circa 1937

Fig. 19. B. - Kandinsky - Composición 8



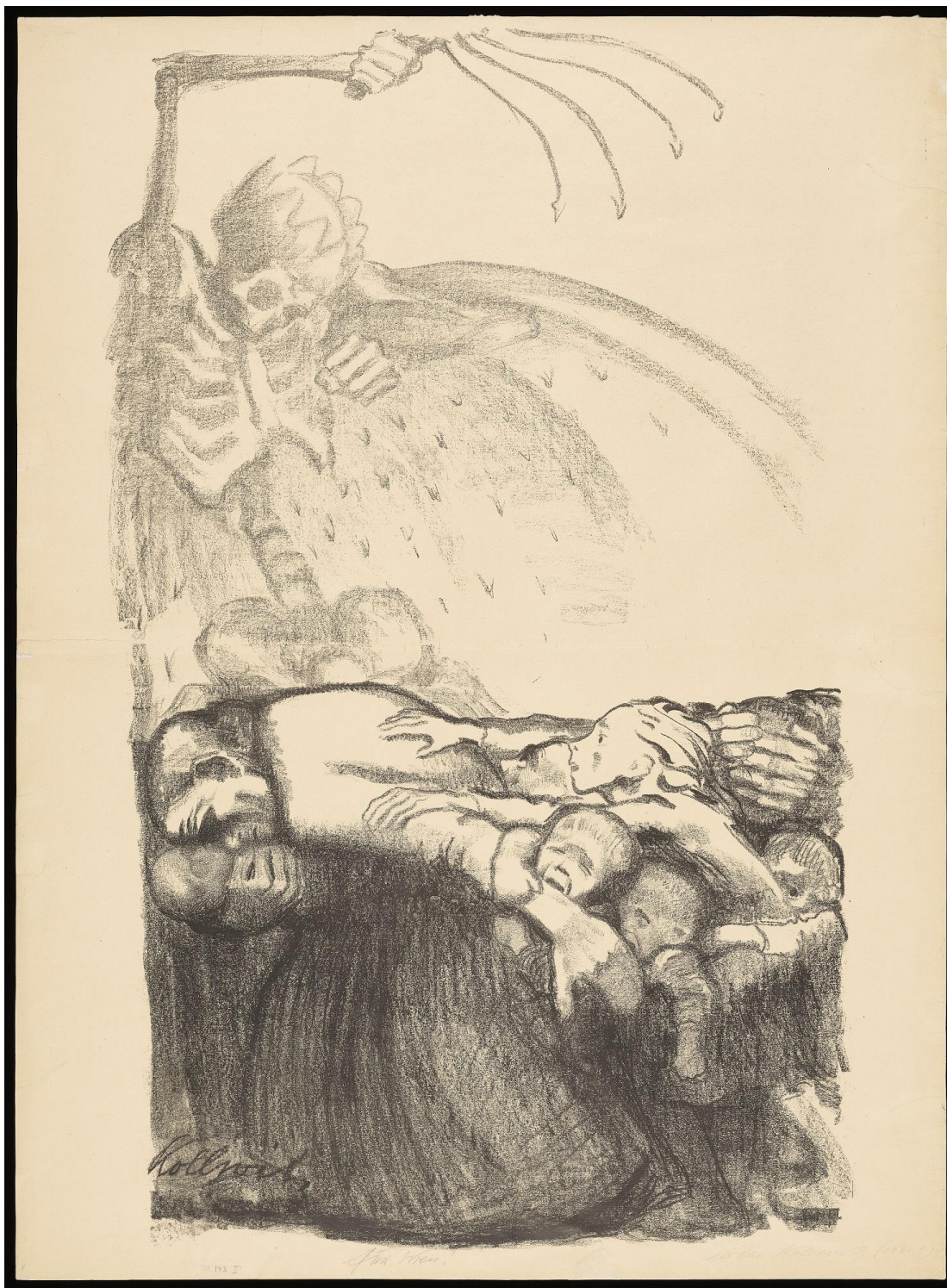
Komposition 8.
Wassily Kandinsky.
Óleo sobre tela. 140 x 201 cm.
1923.

Fig. 20 - Ñor Santiago policía



Ñor Santiago policía.
Max Jiménez.
Grabado / Madera.
Circa 1937

Fig. 20. B. - Kollwitz - ¡Viena está muriendo!



Wien stirbt! Rettet seine Kinder!

Käthe Kollwitz.

Litografía. 94.5 x 56 cm.

1920.

Fig. 21 - El turno



El turno.
Max Jiménez.
Grabado / Madera.
Circa 1937.

Fig. 21. B. - Dalí - La persistencia de la memoria



La persistencia de la memoria.
Salvador Dalí.
Óleo sobre lienzo. 24,1 x 33 cm.
1931

Fig. 22 - 1er Manifiesto 30-30

1er. MANIFIESTO

TREINTATRENTISTA

CONTRA:



I. LOS ACADEMICOS.



II. LOS COVACHUELISTAS.



III. Los saltadores de puestos públicos, y



IV. en general contra toda clase de zánganos y sabandijas intelectualoides.



V. PROFESORES.



VI. SABANDIJAS.



VII. ACADEMICOS.



VIII. ACADEMICOS.



IX. ACADEMICOS.



X. ACADEMICOS.



XI. ACADEMICOS.



XII. ACADEMICOS.



XIII. ACADEMICOS.



XIV. ACADEMICOS.

Ante todo declaramos que:

I. No tienen derecho a la vida los escarabajos que se han congelado con los materiales que manejan y desperdician, al grado que su cuerpo ha llegado a convertirse en un almonite de barro, a un pedruzco leudoso y mal conformado, que Guillermo Ruiz declara que no se puede aprovechar sus cráneos- si sólo para tallar en ellos el más humilde molcajete.

II. Proponemos se guarden en un frasco para asegurar su conservación, todos aquellos abortos y fetos artísticos que día tras día, salen de las clases leídas de la madre academia y proponemos que el conservador de las galerías, sea el encargado de renovar los caldos de cultivo y formar el catálogo de aquellos, empleando de esta modo relativamente útil, su preciosa erudición.

III. Los asistentes de los puestos públicos bajo capa de creyentes movimientos artísticos, no merecen sino ir a parar al Canal Nacional y todas aquellas que los ayuden son borregos que a pesar de sus grandes y pesadas melancolías y distrazcos, nunca podrán salir de su vergonzosa condición y sus cochinos papales son el símbolo del cocorro que nunca podrá caldar al castillo.

IV. Las cuatro paredes en que están encerrados los presos de la Penitenciaría, no les impiden producir obras de arte que cuando están talladas en sus cárceles de cura. Pero las 4 paredes de la Academia no han leído la luz luna de amparar más que verdaderos criminales, que desperdician los dineros de la nación, y siempre han sido incapaces de producir obra cosa que su una estupididad.

V. Los adheridos de la baba perspectiva de 45 grados empachados con pan de centeno, pasarán toda su vida recorriendo la baba profundidad que produce el extrañamiento de sus concepciones. VI. Los profesores de Historia del Arte académica, no son más que fotógrafos, descomponidos que cacarvan sus virginales dioses, incapaces de alegrar un baile de chancle y garrote.

VII. Los niños pintores en busca de erwin que se refugia en los estudios y desde desperdician. En la madre escuela, por haber de la obligación de barrer que les imponen sus maestros, y del olor a cocina que se espansa en las salas de quindapato a la hora de guisar, como castigo a su falta de gracia y fecundidad, no les queda otro recurso sino envejecer mudeadas únicamente de sus conatos de producciones artísticas.

VIII. Creemos indispensable para advertencia de todos los locos y niños púlicos que en la edad de la puericia se venían artísticos, se forme una clasificación zoológica y etimológica de todos los zánganos bicharros con académicos.

IX. Clasificación Zoológica.

A.- Después de suar día y estar acostumbrado, con los poltrones distanzados en artículos, madrugada lecciones de libros, pláticas del domingo, que acaban los puestos públicos como una nueva semana, aborrezco a todo char de gaitas llaneras y bulgarias por astroliza.

B.- Alapantes se son en realidad otro cosa mas que la primera masa moderna melancólica de los astrolizos; es decir balabatos magros y desvengados, con terminos de callos de chinos, salientes y pedregos de estillas de cigara.

C.- Los ajolotes son hembras astrolizos que pastan en las aguas barlotas y estancadas de los estadios en que se desfilan venas, se marca el viento, se habla porque y se forma marabano en compañía de historias leccionales de la memoria entera, con el capullo que resulta de hacerante y dejar pasta.

D.- Los llaneros ya clasificadas por Diego Rivera, son mas solubles e insigilantes que las que se hallan catalogadas en cualquiera historia natural, pero que al pasar por la vida se vigieron desde el nastro viscoso de su paso.

E.- Proponemos los pedagogos que pulsan por las creaciones de la madre academia, masturbadores de las clases de descaño, venidos de la Comedia. Todos clasificadas de pigrosos, hermanos de cultura de Levi. Total que se ofrecen de la piel de cosa de los artes, para ejercer sus profesiones de los artes. **NOTA:** De las charlas sabandijas, hasta consercheros, como las cosas y historias de este mundo, se son zánganos, por haber por un tiempo de grupo la baba y el barlot.

X. Declaramos que agudo de las curaciones naturales que disponemos con los retardados académicos, esquizofrenicos y arretados, con sus dispositivos desde ahora a proporcionar la estabilidad en Castalia y Toluca, que sea necesario para destruir a todos los zánganos y bicharros astrolizos.

¡30-30!

SIN MAS Y DESEANDOLES TODA CLAS DE FELICIDADES.

SALUD Y ¡30-30!

NOTA: No deje Ud. de buscar nuestra próxima número, donde aparecerá el Decretario completo de los Treintatrentistas, así como una cantidad de estatuas y artículos conmemorativos, de grande interés.